

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.4038>  
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

**Barbara Szczekała**  
badaczka niezależna  
<https://orcid.org/0000-0001-9576-9629>

# Najniebezpieczniejszym miejscem dla kobiet jest dom. Współczesne Hollywood a przemoc domowa wobec kobiet

**Słowa kluczowe:**  
kino współczesne;  
przemoc domowa;  
przemoc wobec kobiet;  
przemoc ze strony partnera;  
feminizm;  
trauma

## Abstrakt

Artykuł stanowi analizę wielostronnych relacji współczesnego kina popularnego i przemocy domowej wobec kobiet. Wychodząc od badań społecznych i ujęć socjologicznych (typologia przemocy domowej M. P. Johnsona, symetryzm i feminizm w badaniu zjawiska przemocy domowej), autorka poddaje krytycznej analizie dyskursywnej ekranowe wizerunki przemocy w filmach i serialach, w których zagadnienie to jest głównym tematem. Z perspektywy feministycznie zorientowanej narratologii filmowej opisuje kluczowe wytrzychy fabularne, chwytły narracyjne oraz strategie identyfikacji (moralny obiektywizm, niewiarygodność narracyjna, odopowiedzenie). Autorka skupia się ponadto na kwestiach etyczno-odbiorczych: bada afektywny potencjał filmów o przemocy domowej oraz rekapitułuje kontrowersje związane z recepcją filmu *It Ends with Us*. Przyjmując tezę, że w kinie hollywoodzkim przemoc domowa jest sprywatyzowana i pozbawiona krytyczno-systemowego opracowania (*postświadomość* według D. Shoos), autorka stara się opisać kontekst ideologiczno-produkcyjny tego impasu i przedstawić wyzwania stojące przed kinem jako instytucją o społecznej odpowiedzialności.

Z rąk męża, partnera lub członka rodziny codziennie na świecie ginie 140 kobiet. To szacunki Organizacji Narodów Zjednoczonych, które sama instytucja uważa za zaniżone ze względu na niewystarczająco wiarygodny system raportowania przemocy domowej<sup>1</sup>. W 2023 r. globalna liczba śmiertelnych ofiar przemocy domowej wśród kobiet wyniosła 51 100. To 60 proc. ofiar kobietobójstwa w ogóle, co pokazuje, że sprawcami większości morderstw na kobietach są ich bliscy. O ile 80 proc. ofiar zabójstw w ogóle stanowią mężczyźni, a 20 proc. kobiety, o tyle proporcja ta ulega radykalnej zmianie, jeśli chodzi o przemoc domową – na jej skutek ginie 12 proc. mężczyzn i 60 proc. kobiet<sup>2</sup>. Nyaradzayi Gumbonzvanda, zastępczyni dyrektora wykonawczej United Nations Women (pionu ONZ do spraw kobiet), tak komentuje powyższe liczby: *Dane mówią nam, że to właśnie w osobistej i domowej sferze życia, gdzie kobiety powinny czuć się najbezpieczniej, tak wiele z nich jest narażonych na śmiertelną przemoc*<sup>3</sup>. Skala zjawiska zaczyna się zwiększać, gdy spojrzymy nie na statystyki policji raportujące oficjalne zgłoszenia, lecz na ankiety i badania społeczne. Według amerykańskiej National Intimate Partner and Sexual Violence Survey, około 41 proc. kobiet w Stanach Zjednoczonych doświadczyło przemocy seksualnej, fizycznej lub prześladowania ze strony bliskiego partnera<sup>4</sup>. Przemoc domowa i związana z nią trauma jest zatem powszechnym, choć nie zawsze widzialnym problemem. W ostatnich latach można odnieść wrażenie, że jedną ze społecznych misji kina jest jej unaocznienie.

## Terroryzm intymny, gwałtowny opór

Zanim jednak poddamy analizie relacje kina i przemocy domowej, które – o czym warto wspomnieć na wstępie – wykraczają poza ekranowe strategie reprezentacji, warto przyrzeć się socjologicznym i prawnym definicjom przemocy, które podlegają rozszerzeniom i modyfikacjom uzależnionym od przemian społecznego postrzegania złożoności samego zjawiska. Iwona Zielińska-Poćwiardowska oraz Patrycja Sosnowska-Buxton definiują przemoc domową szeroko jako *wszelkie rodzaje intencjonalnych działań, mające na celu kontrolowanie i podporządkowanie drugiej osoby pozostającej w bliskiej relacji*<sup>5</sup>. Z kolei Justyna Grzymała, rekapitułując liczne i rozproszone definicje przemocy domowej, uznaje, że jest ona *intencjonalnym zachowaniem mającym na celu wyrządzenie krzywdy drugiej osobie*<sup>6</sup>, które może przejawiać się w sferze fizycznej, psychicznej, seksualnej lub ekonomicznej. Przemoc domowa jest ukierunkowana na utrzymanie kontroli (monitorowanie, nakazywanie lub izolowanie) albo dominacji (stworzenie przewagi w związku za pomocą nierównego dostępu do zasobów materialnych i symbolicznych)<sup>7</sup>. Ofiarami przemocy domowej są rzecz jasna nie tylko kobiety – krzywda ze strony najbliższych i domowników spotyka także dzieci, seniorów, osoby z niepełnosprawnościami oraz mężczyzn. Dla socjologii, psychologii oraz medycyny ciągłym wyzwaniem jest kompleksowe opisanie różnych zachowań przemocowych, jak również ich przejawów i reperkusji.

Respektując złożoność oraz ambiwalencję problemu, a przede wszystkim fakt, że przemoc generuje spiralę krzywd i traum, Michael P. Johnson wyróżnił pięć rodzajów przemocy domowej opartej na relacyjności między sprawcami i osobami jej doświadczającymi. Typologia ta jest dziś jedną z najpowszechniej

używanych ram teoretycznych dostarczających narzędzi tak opisowych, jak i prewencyjnych. Ma też zastosowanie w krytycznej analizie kinowego (anty) przemocowego dyskursu. Pierwszym typem przemocy domowej jest według Johnsona *terroryzm intymny*, charakteryzujący się długotrwałą kontrolą i całkowitym podporządkowaniem; nierzadko objawiający się zastraszaniem, przemocą fizyczną i seksualną. Najczęściej dotyczy przemocy wyrządzonej kobiecie przez mężczyznę, której korzeni badacz dopatruje się w patriarchy i z ducha konserwatywnym imperatywie bycia panem domu: *terroryzm patriarchalny, wytwór patriarchalnych tradycji wywiedzionych z prawa mężczyzn do kontrolowania „swoich” kobiet, jest formą terrorystycznej kontroli żon przez ich mężów, która obejmuje systematyczne stosowanie nie tylko przemocy, ale także podporządkowania ekonomicznego, gróźb, izolacji i innych taktyk kontroli*<sup>8</sup>. Filmowym przykładem przemocy tego typu jest *Niewidzialny człowiek* (*The Invisible Man*, reż. Leigh Whannell, 2020), w którym wynalazca skafandra zapewniającego niewidzialność prześladowuje i nęka swoją żonę.

Drugi typ przemocy – *przemoc sytuacyjna w parze* – nie musi wynikać z genderowej dysproporcji władzy; jak pisze Grzymała, *najczęściej jest to przemoc impulsywna, która ogranicza się do konkretnych incydentów, wynikających ze złożonej dynamiki relacji (...) w przeciwieństwie do intymnego terroryzmu, nie wiąże się z dążeniem do utrzymania władzy i kontroli nad drugą osobą, czyli z patriarchalną dominacją, lecz jest wynikiem trudności i napięć w relacjach*<sup>9</sup>. Przemoc sytuacyjna w parze bywa w kinie i telewizji obracana w sytuację komicznie niegroźną. W jednym z odcinków *Dyplomatk* (*The Diplomat*, Netflix, 2023-) tytułowa bohaterka rzuca się z pięściami na swojego męża, który nadgorliwie ingeruje w jej sprawy zawodowe – bójka jest obserwowana przez jej ochroniarzy z nieukrywanym entuzjazmem wobec sytuacji „pani pobiła pana”.

Trzeci typ przemocy to *gwałtowny opór* odnoszący się do *niekontrolowanych reakcji ofiar intymnego terroryzmu, które odpowiadają przemocą, aby ochronić siebie przed dalszymi atakami*<sup>10</sup>. Kino zdaje się szczególnie często skupiać się na tej kategorii, oplatając wokół niej nurt *revenge movie*, w którym przetrwanka doprowadza do odwetu na dawnym kacie, jak w *Nigdy więcej* (*Enough*, reż. Michael Apted, 2002). Czwarty w typologii Johnsona rodzaj przemocy to *wzajemna brutalna kontrola* – *de facto* symetryczny terroryzm intymny – czyli *sytuacja, w której obie osoby stosują różne formy przemocy, aby przejąć kontrolę nad związkiem*<sup>11</sup>; przykładem może być tutaj tyleż kontrowersyjna, co ambiwalentna *Zaginiona dziewczyna* (*Gone Girl*, reż. David Fincher, 2014), w której mąż i żona dążą do utrzymania dominacji poprzez wzajemne intrygi i emocjonalne szantaże. Ostatnim typem przemocy domowej jest *rodzinny terroryzm intymny* pojawiający się w gospodarstwach zamieszkałych przez rodziny wielopokoleniowe, gdzie sprawcami mogą być także dziadkowie lub dzieci. Portret takiej dynamiki stanowi włoski film *Jutro będzie nasze* (*C'è ancora domani*, reż. Paola Cortellesi, 2023), w którym główna bohaterka jest nie tylko bita przez męża i upokarzana przez teścia, lecz także wystawiona na kielkujące poczucie wyższości przejawiające się już u jej kilkuletniego syna.

Badacze zaznaczają, że granice powyższej typologii są cokolwiek porwane, a zachowania przypisane do poszczególnych kategorii mają tendencję do współwystępowania, co jedynie potwierdza złożoność przemocy domowej jako zjawiska psychospołecznego i zwiększa ryzyko niekonkluzywności podejmowa-

nych badań. Podobnie z terminami i słowami, których używamy do jej opisu – szczególnie w czasach zwiększonej świadomości i wrażliwości w dysponowaniu dyskursem naukowym i publicystycznym. Ze względu na kompleksowość zagadnienia zasób terminologiczny używany do opisanía przemocy domowej nieustannie fluktuuje lub poszerza się, czego dowodem jest chociażby polskie ustawodawstwo. *Pewną zmianę podejścia do przemocy domowej w Polsce – pisze Grzymała – ilustruje nowelizacja ustawy o Przeciwdziałaniu Przemocy w Rodzinie, która weszła w życie w czerwcu 2023 r. Poza zmianą terminologii („przemoc domowa” zamiast „przemocy w rodzinie”) dodane zostały dwie „nowe” formy przemocy: przemoc ekonomiczna oraz cyberprzemoc, a katalog osób, które mogą być uznawane za osoby doznające przemocy, został rozszerzony również na byłych(-łe) małżonków(-ki)/partnerów(-ki) [ustawa z dnia 9 marca 2023 r.]. Taki sposób legislacji w większym stopniu odzwierciedla różnorodność zjawiska i stanowi bardziej kompleksowe podejście do problemu<sup>12</sup>. Inny przykład wskazujący na złożoność problemu stanowią napięcia między stosowaniem słów „ofiara” (victim) i „przetrawka” lub „ocalenka” (survivor)<sup>13</sup>, które także znajdują odzwierciedlenie w konstrukcjach bohaterek i narracjach kinowych.*

Powyższa rekapitulacja zastrzeżeń i wyzwań badawczych prowadzi do wniosku, że przemoc domowa – choć sytuuje się w samym centrum realnego: jest odczuwana przez ofiary, prawdziwa, namacalna i dogłębnie traumatyzująca – stanowi także zjawisko dyskursywne, o dynamicznej percepcji społecznej, a język służący do jej opisu jest tyleż deskryptywny, co wytwarzający nowe wzorce, ramy poznawcze i strategie działania. Sposób, w jaki piszemy i mówimy o przemocy domowej, to obszar politycznej walki, odzwierciedlający – jak pokazuje chociażby rodzima kontrowersja wokół sprzężenia przemocy i tradycji – tarcia między różnymi grupami wpływu, których ostateczną stawką wcale nie są niuanse nomenklatury, lecz prawa kobiet, dzieci, seniorów, osób z niepełnosprawnościami i innych grup mniejszościowych. Podobnie w przypadku kina: społeczno-prawne definiowanie przemocy oraz jej audiowizualne reprezentacje to pola wzajemnych oddziaływań. Siła filmowej normalizacji, stygmatyzacji i wiktymizacji nie jest co prawda społecznie mierzalna, ale błędem byłoby bagatelizowanie jej – seriale i kino popularne stanowią przecież jedno ze źródeł wiedzy na temat przemocy domowej.

Celem niniejszego tekstu jest analiza najpowszechniejszych sposobów obrazowania przemocy domowej wobec kobiet w amerykańskim kinie popularnym głównego nurtu po 2000 r. (włączając w to serial jako element szeroko pojętego krajobrazu medialnego), mająca na uwadze znaczeniową i regulującą funkcję kina i wytwarzanych przez nie reprezentacji. Choć wiele filmów i seriali porusza temat przemocy domowej w wątkach pobocznych i epizodach fabularnych, w tekście skupię się na produkcjach, w których przemoc domowa jest głównym tematem: filmach *Nigdy więcej*, *Niewidzialny człowiek*, *Dziewczyna z pociągu* (*The Girl on the Train*, reż. Tate Taylor, 2016) oraz *It Ends with Us* (reż. Justin Baldoni, 2024), a także serialach takich jak *Sprzątaczką* (*Maid*, Netflix, 2021), *Wielkie kłamstewka* (*Big Little Lies*, HBO, 2017-2019) czy *Jessica Jones* (Netflix, 2015-2019). Interesuje mnie również, czy – szczególnie po zmianie społecznej wrażliwości ery #MeToo – kino jako dyskurs proponuje systemową odpowiedź na powszechny problem nadużyć i krzywd ze strony najbliższych.



*Nigdy więcej*, reż. Michael Apted (2002)

Przyjrze się zatem symptomom, rodzajom i komponentom ekranowych przedstawień przemocy domowej, strategiom jej obrazowania i ujęcia narracyjnego, konstrukcji bohaterki oraz ideologiczno-etycznej orientacji hollywoodzkiego kina głównego nurtu wobec ich decyzji. To ostatnie doprowadzi mnie do miejsca widzek i widzów w spektaklu kinowej przemocy, ich oczekiwań i internetowych śladów recepcji. W celu możliwie kompleksowego opracowania poruszanego zagadnienia rozważę też użyteczność operacyjną narzędzi z gruntu socjologii przemocy domowej w analizach filmoznawczych, podejmę kwestie związane z formą i gatunkiem (narracja, ucieleśnione doświadczenie odbiorcze) oraz temat odpowiedzialności społecznej kina jako instytucji, przedstawiając jego obecną orientację ideologiczną, a także formalne i etyczne wyzwania, jakie stoją przed twórcami mierzącymi się z tematem przemocy domowej.

### Kontinuum traumy

W filmach poświęconych przemocy domowej panuje powszechny konsensus: akty przemocy domowej wobec kobiet z reguły nie są jednostkowymi wybuchami złości, skutkiem przesadnej reakcji lub efektem okoliczności, lecz stanowią część przemocowego kontinuum, które w najbardziej beznadziejnych przypadkach staje się traumatyczną spiralą lub pętlą terroryzmu intymnego. Wymienione wcześniej produkcje, celujące w wiwiskę przemocy, najczęściej zaczynają się od ukazania pozornie nieszkodliwych stereotypowo męskich zachowań, które początkowo mogą nawet zostać odebrane jako atrakcyjne, by później zdemaskować je jako „czerwone flagi”<sup>14</sup> zwiastujące przemocowe predylekcje bohatera. Właśnie tak rozpoczyna się *Nigdy więcej*. Slim (Jennifer Lopez), kelnerka w lokalnym dinerze, pewnego dnia pada ofiarą wyjątkowo niezbornych, choć natarczywych zalotów jednego z klientów. Kawiarniany absztyfikant jest na tyle namolny, że z opresji ratuje ją siedzący stolik dalej mężczyzna (przyszły mąż) – wyprasza podrywacza w sposób tyleż zdecydowany, co agresywny. Zachowanie to zostaje odebrane przez obserwujące scenę kelnerki jako pozytywne. W toku akcji okazuje się jednak, że sytuacja została wyreżyserowana, a natarczywy zalotnik był przyjacielem przyszłego męża. Podobnie dzieje się w *It Ends with Us* – scena zapoznania przyszłych małżonków ma miejsce na dachu wieżowca, a bohaterka (Blake Lively) poznaje mężczyznę, gdy ten wyładowuje złość po nieudanej operacji, wskutek której zmarł jego mały pacjent. To, co na początku wydaje się autentyczną i spontaniczną reakcją zaangażowanego chirurga, zostaje z biegiem fabuły zdemaskowane jako fałszywe wspomnienie lub wręcz wyrachowana konfabulacja. Oba filmy sugerują, że staroświecka szarmanckość, męski gniew czy bronienie honoru kobiety za pomocą pięści to elementy z ducha patriarchalnego pożądanego kontroli.

Kontrola – rozumiana, zgodnie z przytoczoną wcześniej definicją przemocy domowej, jako monitorowanie, nadzór lub izolowanie – stanowi w kinie współczesnym wstęp do dominacji, czyli nierównorzędnej relacji, w której kobieta jako osoba podporządkowana jest pozbawiona autonomii postępowania czy dostępu do różnorako pojmowanych zasobów. Stopniowalność takiej patologicznej relacji między partnerami ukazuje ponownie film *Nigdy więcej*, w którym

mąż „racjonalizuje” swoją nadrzędną pozycję dysproporcją klasową (i najprawdopodobniej także rasową); *zarabiam więcej, więc ustalam zasady* – argumentuje. Sytuacja eskaluje, gdy małżonek domaga się od kobiety sprawozdań, do kogo dzwoni, w końcu – zabiera jej klucze i prawo jazdy. Z kolei bohaterka *Niewidzialnego człowieka* (Elisabeth Moss) tak zwierza się z chorobliwej żądzy kontroli przejawianej przez męża: *Miał kontrolę nad wszystkim, także nade mną. Kontrolował, jak wyglądałam i jak się ubierałam, oraz co jadłam. Później zaczęło się nadzorowanie mojego wychodzenia z domu i tego, co mówiłam. W końcu – tego, co myślałam. A gdy nie podobało mu się to, co zakładał, że myślę, bił mnie. Chciał mieć dziecko, a ja wiedziałam, że gdybyśmy je mieli, już nigdy nie byłabym w stanie od niego odejść, więc bez jego wiedzy używałam antykoncepcji.*

W portretowaniu kontrolujących przemocowych mężczyzn kino współczesne szczęśliwie nie wpada w pułapkę klasizmu ani nie utożsamia przemoc domowej z sytuacją osób ekonomicznie nieuprzywilejowanych. W *Nigdy więcej*, *Niewidzialnym człowieku*, *Wielkich kłamstewkach*, *Jessice Jones*, *Dziewczyźnie z pociągu* oraz *It Ends with Us* agresorami są biali, dobrze sytuowani, wykształceni i atrakcyjni mężczyźni, których zewnętrzni obserwatorzy bynajmniej nie podejrzewaliby o fizyczne nadużycia. Nierzadko nadzór oraz przemocowa dominacja są pozycjonowane jako przedłużenie ich pozycji społecznej i biznesowej, transfer władzy ze sfery publicznej do prywatnej, w której różnica poglądów lub mikrosprzeciw ze strony partnerki traktuje się jako akty rebelii wobec męskiego jednowładztwa. Gdy mechanizmy napominania i werbalnego karcenia przestają działać, narzędziem podtrzymana dominacji stają się policzki, pchnięcia, szarpnięcia, ciosy lub gwałt.

Klasyczny tryb narracji ma zatem tendencję do ujmowania kontinuum traumy w ramy postępu fabularnego, niejako stopniując bądź nawarstwiając symptomy przemoc domowej – od niby-niewinnych czerwonych flag, przez emocjonalne nękanie, po nadużycia cielesne; lub: od przemoc psychicznej, ekonomicznej, cyberprzemocy, aż do tej fizycznej czy seksualnej. W tym procesie zdezorientowane lub załamane zachowaniem partnera bohaterki bywają ofiarami gaslightingu.

### ***Miałś zły dzień, więc doszło do sprzeczki***

– przekonuje żonę przemocowy mąż w *Nigdy więcej*. *Gaslighting* to strategia manipulacji psychologicznej, w której osoba sprawująca kontrolę podaje w wątpliwość wspomnienia lub oceny osoby podporządkowanej, wmawia poczucie winy albo wytwarza fałszywe wspomnienia. *Gaslighting* może prowadzić do zaburzenia poczucia rzeczywistości, zaniżenia samooceny, zachwiania autonomii lub wręcz dezintegracji tożsamości. Ten rodzaj przemoc psychologicznej ukaże film *Dziewczyzna z pociągu*, którego bohaterka początkowo jest portretowana jako niestabilna psychicznie osoba w chorobie alkoholowej i stalkerka skłonna do niekontrolowanej agresji. Jej jedynym zajęciem są podróże pociągiem, z okna którego kobieta obserwuje posiadłość i nową rodzinę byłego partnera. Początkowo jej zachowanie jest przedstawiane w narracji filmowej jako obsesja potęgowana spożyciem alkoholu, z biegiem fabuły okazuje się jednak, że była to nieuświa-

domiona chęć ochrony domowników byłego męża przed przemocą, której sama doświadczyła. *Dziewczyna z pociągu* posługuje się chwytami narracyjnymi, które kino współczesne wykorzystuje bardzo często w opowiadaniu o gaslightingu – odopowiedzeniem (*denarration*)<sup>15</sup> oraz niewiarygodnością narracyjną<sup>16</sup> – warto zatem przeanalizować je z perspektywy zorientowanej feministycznie narratologii<sup>17</sup>.

Niewiarygodność narracyjna w przewrotny sposób ustawia bohaterki jako obsesyjne, prowokujące kłótnie, winne agresji, znerwicowane lub paranoiczne; najogólniej mówiąc: nierozsądne, zwłaszcza w porównaniu do mężczyzny i będącego dysponentem racjonalności modelowego widza. Ta fałszywie „obiektywna” perspektywa z czasem ulega jednak osłabieniu, by ostatecznie przyznać rację psychologicznie ubezwłasnowolnionej przez (byłego) partnera i narrację filmową bohaterce. Chwytem demystyfikującym mężczyznę, rzekomego „porządnego człowieka”, jako przemocowca i manipulatora jest odopowiedzenie kluczowych sekwencji – powtórzenie ich w sposób wskazujący na jego winę. W *It Ends with Us* sytuacja, w której rozedrgana bohaterka spada ze schodów, okazuje się spowodowana przez jej ukochanego. Z kolei w *Dziewczynie z pociągu* incydent, który kobieta miała sprowokować na przyjęciu pod wpływem alkoholu, był tak naprawdę fałszywym wspomnieniem wmówionym jej przez męża. Powyższe zabiegi mogą przypominać strategię narracyjną znane z niektórych *mind-game films*, z tym że w przypadku filmów o przemoc domowej stosowane są *à rebours* – w przeciwieństwie do informacyjnego zwrotu w *Szóstym zmyśle* (*The Sixth Sense*, reż. M. Night Shyamalan, 1999) czy *Pięknym umyśle* (*A Beautiful Mind*, reż. Ron Howard, 2001) to rzeczywistość początkowo przedstawiana jako obiektywna okazuje się ułudna, a przecucia i intuicje bohaterek finalnie okazują się prawdą. Na tym jednak kończą się narracyjne eksperymenty. Współczesne kino popularne poruszające temat przemoc domowej najczęściej ucieka się do narracyjnej wszechwiedzy, traktując obiektywizm jako epistemologiczny oręż do obrony ofiar i przetrwania. Zdarza się nawet, że Hollywood podsuwa sposoby walki z przemocą psychiczną – jak w *Jessice Jones*, gdzie bohaterka bezpośrednio konfrontuje się z manipulatorem, precyzyjnie i świadomie obnażając jego kłamstwa<sup>18</sup>.

Ta narracyjna transparenca, jednoznaczne dążenie do obiektywizmu i eksplicytnego zaprezentowania prawdziwych wydarzeń, może być rzecz jasna etykietowana jako nie dość atrakcyjna poznawczo lub artystycznie, jednakże wydaje się optymalnym punktem wyjścia w obliczu rozproszenia problemu przemoc domowej na różne produkcje filmowe i serialowe głównego nurtu. Kinowy dydaktyzm posługuje się wszakże realizmem – w tym przypadku potrzebnym nie tylko do rozpoznania złożoności przemoc domowej i splotów jej różnych rodzajów (psychologiczna, ekonomiczna, fizyczna), lecz także w celu uniknięcia stygmatyzacji lub wtórnej wiktyimizacji ofiar.

Oprócz rozstrzygającej mocy narracji klasycznej i „procesualnego” ukazania terroryzmu intymnego na fabularnej osi czasu jeszcze jeden element łączy współczesne produkcje poświęcone przemoc domowej: sceptycyzm w odniesieniu do skuteczności organów ścigania. W wielu przytoczonych wcześniej filmach (*Nigdy więcej*, *Niewidzialny człowiek*, *Dziewczyna z pociągu*) reprezentanci i reprezentantki służb porządkowych nie chcą ingerować w sprawy domu, wykręcając się niewystarczalnością dowodów (nieśmiertelne „słowo przeciwko słowu”), lub





*Żaginiona dziewczyna*, reż. David Fincher (2014)

wyraźnie stają po stronie mężczyzny. Kino zdaje się mówić, że – w przeciwieństwie do policji – wierzy kobietom, jednocześnie przedstawiając gorzki morał: przeciwdziałanie przemocy domowej jest sprywatyzowane. Ucieczka ze spirali traumy leży po stronie sprawczej i zaradnej bohaterki lub wspierającego ją najbliższego otoczenia – rodziny i przyjaciół, także męskich. Ten aspekt kieruje nas w stronę innego kluczowego zagadnienia: miejsca mężczyzn w systemie przemocy domowej.

## Między symetryzmem a lękiem o reputację

Cytowane wcześniej artykuły Iwony Zielińskiej-Poćwiardowskiej i Patrycji Sosnowskiej-Buxton *Przemoc domowa w Polsce: zaproszenie do podjęcia socjologicznej analizy zjawiska* oraz Justyny Grzymały *Czy przemoc domowa ma płęć?* rekapituluje dwa zachodnie paradygmaty badawcze – symetryzm oraz feminizm. Symetryzm zakłada, że przemoc domowa jest motywowana raczej czynnikami indywidualnymi, a kwestie genderowe nie są kluczowym powodem jej występowania. Argument w tej sprawie stanowią ankiety i wywiady, zgodnie z którymi mężczyźni i kobiety doświadczają przemocy domowej w nieróżniącym się diametralnie stopniu. Dla przykładu, zgodnie z badaniami *National Intimate Partner and Sexual Violence Survey*, w Stanach Zjednoczonych przemocy seksualnej, fizycznej lub prześladowania ze strony osoby partnerskiej doświadczyło 26 proc. mężczyzn i 41 proc. kobiet, a różnice przytaczane we wcześniejszych badaniach empirycznych z krajów anglosaskich są jeszcze mniejsze<sup>19</sup>. *Symetryści i symetrystki postrzegają władzę w odmienny sposób, nie traktując jej jako męski atrybut. Ich zdaniem przemoc stosowana jest przez osobę bardziej dominującą i kontrolującą – zarówno przez kobietę, jak i przez mężczyznę*<sup>20</sup> – zauważa Grzymała. Stanowisko to jest sprzeczne z podejściem feministycznym, które traktuje patriarchy jako model kultury dominacji, stwarzający podatny grunt pod występowanie przemocy domowej wobec kobiet. Analiza problemu nie obejmuje zatem jedynie czynników indywidualnych (psychologia jednostek, dynamika relacji w parze) lub środowiskowych (bezrobocie, alkoholizm, strukturalny stres), lecz także systemowe – *uwaga przedstawicieli i przedstawicielek myśli feministycznej nie skupia się na tym, z jakiego powodu konkretny mężczyzna stosuje przemoc wobec swojej żony/partnerki. W zamian za to starają się zrozumieć, dlaczego w ogóle mężczyźni używają przemocy w stosunku do kobiet oraz jaka jest jej funkcja*<sup>21</sup>.

Choć bezpośrednie przyłożenie kategorii socjologicznych do analizy dyskursu filmowego może się wydawać ryzykowne badawczo, w omówionych powyżej symetryzmie i feminizmie widzę potencjał operacyjny, mający szczególne zastosowanie do rozważań nad tym, czy Hollywood proponuje bardziej systemowo zorientowaną krytykę przemocy domowej. Można zatem przyjąć, że w krytyce zjawiska mamy do czynienia z pewnym spektrum, którego krańce wyznacza traktowanie nadużyć jako kwestii indywidualnych i/lub niezależnych od płci (symetryzm) oraz rozumienie przemocy domowej jako zjawiska inherentnie przynależnego patriarchy jako formie organizacji życia społecznego dążącej do podtrzymania męskiej dominacji (feminizm). Tak ustawioną skalę można wyko-

rzystać nie tylko do umiejscowienia na niej poszczególnych filmów, lecz także do zastanowienia się, jakie jest stanowisko współczesnego mainstreamu hollywoodzkiego – rozumianego jako instytucjonalny wytwórca społecznego dyskursu.

Wprawdzie w wymienionych filmach wina leży jednoznacznie po stronie mężczyzny, ale trudno dopatrywać się w nich szerszej krytyki patriarchy jako systemu, którego podstawą jest przemoc. Agresorzy są przedstawiani raczej jako wyjątki, osoby złe do szpiku kości i skrajnie manipulatorskie. Antagoniści *Niewidzialnego człowieka* czy *Nigdy więcej* przypominają bohaterów horroru (gatunku, którego konwencję często wykorzystuje się w portretowaniu przemocy domowej) – są tak dalece odrealnieni w swojej deprawacji i tak skoncentrowani na dążeniu do unicestwienia bohaterki, że wydają się nierzeczywistymi monstrami, a nie mężczyznami z krwi i kości widywanymi na co dzień. Takie pozycjonowanie sprawców redukuje problem przemocy domowej do indywidualnego zwyrodnienia agresora, a nie traktuje ich jako elementu patriarchy, którego fundamentem jest podtrzymywanie nierówności między płciami. Tym bardziej, że potworni przemocowcy są równoważeni dobrymi męskimi wzorcami szlachetnych przyjaciół i pomocników bohaterek, których ogląda i cierpliwie zostają czasem nagrodzone relacją intymną (*Nigdy więcej*, *It Ends with Us*). Męscy sojusznicy, występujący powszechnie w analizowanych filmach (*Nigdy więcej*, *Sprzątaczką*, *It Ends with Us*, *Niewidzialny człowiek*), nie tylko zaświadcza: #NotAllMen<sup>22</sup>, lecz także podtrzymują patriarchalną narrację o konieczności pomocy kobiecie w potrzebie. A zatem to nie system jest zły – problem jest indywidualny i sprowadza się do nikczemności jednostek.

Mężczyźni bywają przedstawiani przez współczesną popkulturę głównego nurtu nie tylko jako sprawcy, lecz także ofiary przemocy domowej. Można ich w tym kontekście postrzegać dwojako – jako strauumatyzowanych przez osoby partnerskie lub jako ofiary fałszywych pomówień. Ci pierwsi są w kinie nieproporcjonalnie mniej obecni niż kobiety-przetrwanki, co skłania do przyjrzenia się samemu zagadnieniu na gruncie badań społecznych. Jeśli chodzi o kompleksowe filmowe i serialowe portrety mężczyzn jako ofiar przemocy ze strony partnerek, jednym z nielicznych wyjątków jest niedawny hit Netfliksa – *Reniferek* (*Baby Reindeer*, Netflix, 2024). Jest to serial autobiograficzny Richarda Gadda. Jego bohater pada ofiarą stalkingu ze strony nieznajomej kobiety, z którą nawiązuje relacje koleżeńską, a później seksualną. Martha ucieka się do nękania i przemocy emocjonalnej, a Darren, nie przestając żywić do niej sympatii, ma ogromne trudności z odcięciem się od prześladowczyni. *Reniferek* to serialowe *novum* w portretowaniu terroryzmu intymnego wobec mężczyzn. To narracja, która odżegnuje się od przymusu przedstawiania bohatera jako aktywnego i sprawczego, a portretując splot psychologicznych współzależności prześladowczyni i ofiary, stara się nie wpadać w koleiny obwiniania pokrzywdzonych. Z tego względu serial spotkał się z bardzo pozytywną recepcją nie tylko wśród krytyków, lecz także widzów, empatyzującej ze strauumatyzowanym protagonistą. Pytanie, czy reakcje byłyby takie same, gdyby odwrócić role płciowe, pozostaje otwarte.

W kontekście przemocy domowej czy seksualnej o mężczyznach mówi się częściej jako o potencjalnych ofiarach fałszywych pomówień. Choć według amerykańskiego National Sexual Violence Resource Center fałszywe oskarżenia

mężczyzn o gwałt stanowią od 2 do 10 proc. wszystkich założonych sądowo lub zgłoszonych organom ścigania spraw<sup>23</sup>, publiczne świadectwa kobiet dotyczące przemocy seksualnej lub domowej nadal bywają przez opinię publiczną dyskredytowane lub uciszane argumentem „domniemania niewinności”. Patriarchalna paranoja na punkcie cynicznych kobiet fabrykujących oskarżenia wobec „porządnych mężczyzn” została interesująco skanalizowana w filmie *Zaginiona dziewczyna*, w którym główna bohaterka w wyrachowany sposób pozoruje własne zaginięcie, obwiniając o nie męża, do którego później wraca. Na poziomie eksplicytnym można rzecz jasna traktować film Davida Finchera w kategorii krytyki „złych kobiet”, przestrogi przed ich manipulatorskimi zapędami i symetrycznej wiwiskacji wzajemnej brutalnej kontroli, by ponownie powołać się na typologię Johnsona. Warto jednak spojrzeć na ten film inaczej, być może w sposób subwersywny – jako na wyraz kolektywnego lęku przed radykalnie sprawczą kobietą, jej nieracjonalnym gniewem, gwałtownym oporem i wykorzystaniem pozornej słabości w jedyny sposób, na jaki zezwala patriarchalny system: poprzez uczynienie z siebie bezbronnej ofiary idealnej.

## Horror, ucieleśnienie, empatia

Diane L. Shoos, autorka książki *Domestic Violence in Hollywood Film: Gaslighting* analizującej filmy poruszające temat przemocy domowej powstałe w ogromnej większości w ubiegłym wieku, twierdzi. *Pomimo faktu, że narracje te zdają się sympatyzować ze swoimi bohaterami i podważać mity na temat przemocy domowej, większość z nich oferuje zbyt wygodne pozycje, z których możemy „zobaczyć” to, co już i tak zakładamy na temat mężczyzn jako sprawców przemocy, kobiet jako ofiar, a także rasowych i klasowych polityk przemocy*<sup>24</sup>. Choć trudno polemizować z ogólnym wydźwiękiem tej tezy, warto przyjrzeć się owej rzekomo bezpiecznej sytuacji odbiorczej i zastanowić się, jakie formalno-ideologiczne czynniki ją determinują.

Kino opowiadające o przemocy domowej z pewnością jest kinem empatyzującym z doświadczającymi jej kobietami. Ekranowe reprezentacje przemocy są skorelowane w tym celu z konkretnymi strategiami identyfikacji, które mogą przełożyć się na ucieleśnianie traumy przez widzów i widzki, z których spora część jest przecież ofiarami i przetrwankami. Biorąc pod uwagę powszechność i codzienność przemocy domowej, a także jej słabą widzialność medialną, seans filmu poruszającego temat tej traumy może okazać się wyzwaniem nie tyle poznawczym, ile afektywno-cieleśnym. Dla kina szczególne wyzwanie stanowi odpowiednie usytuowanie przekazu w spektrum między tworzeniem bezpiecznej przestrzeni dla widzów i widzek a filmowym budowaniem doświadczeniowej wiarygodności. Oglądanie filmu o przemocy domowej może być typem przeżycia, w którym widz jest szczególnie *aktywny w swojej cielesnej obecności, co więcej potrafiący „spotkać” się z własnym ciałem odczuwając je*<sup>25</sup>. Taki seans filmowy niesie ryzyko powrotu wypartego, odbłyśków Realnego czy reaktywacji traumy (co nie musi być rzecz jasna procesem całkowicie negatywnym).

Nie jest wbrew intuicji, że w celu przedstawienia przemocy domowej kino ucieka się do imaginarium gatunków cielesnych, w szczególności horroru i melodramatu. Jak przewrotnie pisze Linda Williams o filmie grozy: *od dawna*

panuje w tym gatunku zasada, że kobiety są najlepszymi ofiarami<sup>26</sup>. Z dziedziny nadnaturalnej potworności horror przesuwają się tu do grozy życia codziennego, nie przestaje jednak ani budzić lęku, ani eksplorować pewnego rodzaju cielesnego ekscesu. Bohaterki *Nigdy więcej*, *Niewidzialnego człowieka*, *Wielkich kłamstewek* czy *Dziewczyny z pociągu* są prześladowane przez byłych partnerów w sposób zgoła podobny do polowań monstrów w kinie grozy – zagrożenie bywa niewidoczne, początkowo sprawia wrażenie urojonego, nieustannie jest jednak podskórnie i wisceralnie odczuwane, wszechobecne, choć trudne do zlokalizowania. Napady złości i agresji bohatera *Wielkich kłamstewek* (Alexander Skarsgård) są spontaniczne i nieprzewidywalne, choć jego żona (Nicole Kidman), a wraz z nią widzowie serialu, w pewnym sensie się ich spodziewają – niczym, nie przymierzając, horrorowych jump scare'ów. Wymienione filmy tworzą przy tym niemal paranoidalną atmosferę osaczenia, intensyfikują bezradność kobiet, skazując je na egzystencjalny stupor, i podkreślają beznadziejność sytuacji, z której wyjście – jeśli istnieje – jest jedyne i radykalne. Przekształceniu ulega też ciało kobiece: będące w nieustannym napięciu, rozedrgane i pozostające w stanie czuwania, reagujące na najcichszy nawet szmer potencjalnego intruza. W scenach fizycznych nadużyć – mężczyzn policzkujących, bijących lub kąpiących żony – popularne kino o przemocy domowej z reguły nie przekracza jednak granicy właściwej horrorom sadystycznej fetyszyzacji brutalnych aktów, nie pozostawia więc miejsca na odbiorczą ambiwalencję. Choć opisane filmy pozostają wierne stylowi zerowemu i są dalekie od eksperymentowania z identyfikacją czy tworzeniem alternatywnego *sensorium*, mają wyraźny potencjał afektywny, a ich odbiór nie powinien być zredukowany do śledzenia wydarzeń ekranowych. Podobnie ze wspomnianym wcześniej gaslightingiem, który sprzężony z niewiarygodnością narracyjną, oferuje nowe pole identyfikacji – zupełnie jakby same widzki również były manipulowane i wraz z bohaterkami dokonywały ostatecznego odkrycia prawdy, która jest po ich stronie.

### ***Dlaczego nie odeszła?***

Osiągana za pomocą różnych zabiegów narracyjnych i audiowizualnych kinowa empatia jest w produkcjach o przemocy domowej istotna z jeszcze jednego powodu – służy konfrontacji widzów z zagrożeniem (pokusą?) stygmatyzacji i wtórnej wiktyimizacji związanych z pochoptą oceną moralną głównej postaci. W przeciwieństwie do protagonistek *Nigdy więcej* i *Niewidzialnego człowieka* nie wszystkie bohaterki decydują się na gwałtowny opór i orkiestrację planu zemsty. Te, które postępują inaczej, są wystawione na dociekania innych bohaterów lub widzów: *dlaczego nie odeszła?* Serial *Sprzątaczką* – jak dotąd bodaj najbardziej wielowymiarowa i kompleksowa serialowa narracja o przemocy domowej – zaczyna się co prawda od ucieczki Alex (Margaret Qualley) i jej córki Maddy od agresywnego partnera, Seana, jednak jest to decyzja, po której następują powroty i kolejne odejścia. Choć bohaterka odczuwa ulgę, szybko zderza się z rzeczywistością – jej cały majątek to kilkanaście dolarów, nie ma też alternatywnego miejsca zamieszkania. Gdy Alex trafia do organizacji zajmującej się kobietami w kryzysie bezdomności i przemocy, otrzymuje zastępcze lokum, jednak jego utrzymanie jest

ściśle uzależnione od podjęcia przez nią pracy, wykonywanie pracy zależy zaś od tego, czy kobieta znajdzie opiekę dla córeczki, opieka z kolei wymaga nakładów finansowych, których gwarantem jest... praca. Błędne koło się zamyka, a wybić się na niezależność to skomplikowany wysiłek wymagający igrzysk survivalowych umiejętności. Bohaterce nie można przy tym odmówić inteligencji (przejawia ponadprzeciętny talent pisarski), determinacji, ciężkiej pracy, świadomości własnego położenia, a nawet uroku osobistego – wystarczy jednak najmniejsza nieprzychylna okoliczność, by jej plan legł w gruzach i zaprowadził ją do najmniej bezpieczniejszego, choć znanego miejsca: z powrotem pod dach przemocowego partnera. Serial ukazuje też skomplikowane relacje psychologiczne między parą – mimo świadomości krzywdy i strachu przed partnerem kobieta nadal żywi do niego autentyczne uczucia, potęgowane tęsknotą Maddy za tatą. W serialu obserwujemy wątek, w którym przyjaciel Alex (przystojny, wykształcony, dobrze sytuowany – przeciwieństwo Seana) stara się jej pomóc, początkowo bezinteresownie, później w nadziei na nieplatoniczną relację. Gdy dowiaduje się, że kobieta spędziła noc z byłym partnerem, nie potrafi tego zrozumieć, ma jej wręcz za złe, że dokonała irracjonalnego wyboru. Empatyzowanie z bohaterkami doświadczającymi przemocy domowej będzie w takich przypadkach największym wyzwaniem tak dla narracji filmowej, jak i etycznej postawy widowni.

Podobne zachowania – powroty do partnera, wybaczenie lub przemilczenie jego kolejnych karygodnych zachowań, przejawianie uczuć wobec agresora – obserwujemy także u bohaterek *Wielkich kłamstewek* oraz *It Ends with Us*. Mimo coraz częstszego podejmowania przez przemysł audiowizualny tematu przemocy domowej trzeba przyznać, że jej ofiara lub przetrwanica nie jest bohaterką szczególnie „atrakcyjną” z perspektywy konwencji narracyjnych kina popularnego. Bierna, zastraszona, ubezwłasnowolniona, często podejmująca niezrozumiałe decyzje lub zdana na kaprysy losu – taka protagonistka nie jest oczywistym „motorem napędowym” akcji, nie po drodze jej także z ideologicznym wymogiem sprawczości narracyjnej. Wyzwaniem dla kolejnych produkcji jest zatem bardziej zniuansowane i uwrażliwione podejście do konstrukcji bohaterek; wymagające więcej badań, pogłębionej analizy, wyważonej pracy nad scenariuszem, konsultacji ze specjalistami. Wszystko to wydaje się zdecydowanie trudniejsze niż konwencja postfeministycznego kina zemsty lub fantazmat „ofiary idealnej” – pięknej i nienagannej moralnie.

## Fantazje o sprawczości i rzeczywiste problemy

Ryzykując wpadnięcie w pułapkę upraszczającego ewolucjonizmu, warto zwrócić uwagę na pewną zmieniającą się tendencję w portretowaniu ofiar i przetrwanek. Wielokrotnie przywoływany tutaj film *Nigdy więcej* wpisuje się w nurt kobiecego *revenge movie* snującego *postfeministyczną fantazję o kobiecej sprawczości*<sup>27</sup>, w atrakcyjny sposób przedstawiając stopniowe upodmiotowienie samotnej matki poprzez gwałtowny opór, możliwe dzięki jej zaradności, przedsiębiorczości i ogromnej determinacji. To poniekąd film survivalowy, w którym protagonistka nie tylko precyzyjnie obmyśla zemstę, lecz także ćwiczy boks



*Źutro będzic nasze*, reż. Paola Cortellesi (2023)



*Dziewczyna z pociągu*, reż. Tate Taylor (2016)



i samoobronę, by w finale osobiście i brutalnie skonfrontować się z oprawcą. Shoos wyraźnie krytykuje to ramowe podejście, zauważając, że w jego centrum znajduje się wzbudzająca współczucie postać (białej) kobiety, która z nadmiernie czujnej ofiary/przetrwanki stała się heroiną/mścicielką, a pozbawiona zasobów lub złudzeń co do ich skuteczności, nieuchronnie stawia czoło i często zabija oprawcę, który jest przedstawiany jako wynaturzony potwór poza granicami normalności. Wydarzenie to jest przedstawiane jako akt indywidualnego empowermentu poprzez przemoc fizyczną, która w większości przypadków nie pociąga za sobą żadnych prawnych ani osobistych konsekwencji i nie narusza systemowego zinstytucjonalizowanego seksizmu utrwalającego przemoc domową ze strony partnera<sup>28</sup>.

Film można rzecz jasna etykietować jako (post)feministyczny, tym bardziej że – jak pisałam wcześniej – wyraźnie staje po stronie ofiary. Takie przedstawienie bohaterki jest jednak cokolwiek problematyczne. Gdy Slim podejmuje decyzję o odejściu od męża, mówi: *nie jestem kobietą, którą mąż może bić*. Zawiązanie akcji oraz następująca po niej zgoda nierealistyczna nadaktywność i samodzielność bohaterki mogą stwarzać mylne wrażenie, że kobiety doświadczające przemocy dzielą się na te, które na to przyzwalają, oraz te, które nie boją się walczyć o siebie i dzieci. Po pierwsze grozi to wtórną wiktymizacją. Kobieta staje się w tym kontekście niejako podwójną ofiarą przemocy: po raz pierwszy ze strony agresora, po raz drugi ze strony otoczenia lub społeczeństwa stygmatyzujących jej bierność. Choć umieszczanie przemocy domowej w ramie narracyjnej kina zemsty niesie niezwykle istotny element empowermentu, zarazem nie tylko nakłada na kobiety nierealistyczną presję aktywności i samodzielności (poniekąd nie uwzględniając potrzeby instytucjonalnego wsparcia), lecz także prowadzi do mylnej konkluzji, że zemsta może zastąpić przepracowanie traumy.

Sama zaś trauma przemocy domowej bywa w kinie i telewizji traktowana jako katalizator siły bohaterek, co niesie ryzyko utożsamienia jej z budulcem charakterologicznym, w myśl zasady „co cię nie zabije, to cię wzmocni”. Powszechnie krytykowano za takie podejście *Grę o tron* (*Game of Thrones*, HBO, 2011-2019). Sansa Stark, młoda kobieta, która wielokrotnie doświadczyła przemocy ze strony mężczyzn, w tym gwałtu małżeńskiego, w pewnym momencie wyznaje, że przeżycia te uczyniły z niej silną i zdecydowaną władczynię. W popularnym wpisie na portalu X (dawniej Twitter) aktorka Jessica Chastain nazwała ten wytrych fabularny *momentem Feniksa*<sup>29</sup>, wzywając twórców filmowych do znalezienia bardziej kreatywnych i mniej problematycznych sposobów na psychologiczny rozwój bohaterek. Uproszczone konstrukcje protagonistów doświadczających przemocy domowej to tylko jedna z wielu trudności i wyzwań stojących przed twórcami chcącymi odpowiedzialnie zobrazować ten problem.

Kolejną z nich jest fabularna pretekstowość, polegająca na wykorzystywaniu stosowania przemocy domowej w celu charakterologicznego dookreślenia bohatera negatywnego. Można to zaobserwować w filmie *Tenet* Christophera Nolana (2021), w którym przeciwnik głównego bohatera jest człowiekiem do cna złym – także w relacjach z żoną. Przemocowość antagonisty kontrastuje z feministycznym profilem protagonisty, co poniekąd „usprawiedliwia” uczucie rodzące się między skonfliktowanymi ze szwarcharacterem bohaterami i potencjalną małżeńską zdradę. Podobne rozwiązania występują także w melodrama-

tach kostiumowych – *Księżnej* (*The Duchess*, reż. Saul Dibb, 2008) czy *Kochanku królowej* (*En kongelig affære*, reż. Nikolaj Arcel, 2012). Takie zoperacjonalizowanie przemocy domowej redukuje jej złożoność, a samą traumę sprowadza do narracyjnego wytrychu. Staje się to jeszcze bardziej problematyczne, gdy spojrzymy na zachodnie produkcje osadzone w innym kontekście kulturowym. W *Szogunie* (*Shōgun*, Disney+, 2024), serialu ogniskowanym przez Brytyjczyka, który trafił do XVII-wiecznej Japonii, śledzimy kiełkujący romans między protagonistą a Japonką sprawującą ważną funkcję tłumaczki na dworze lokalnego władcy. W jednym z odcinków rozgrywa się scena, w której zazdrosny o względy szoguna i zbytnią autonomię kobiety przemocowy mąż doprowadza do dalece niekomfortowej sprzeczki. Podobnie jak we wcześniej opisanych przypadkach, przemocowe zachowanie męża zniechęca widzów do jego postaci i toruje drogę do kibicowania międzyrasowemu romansowi, dodatkowo (choć zapewne niecelowo) tworząc (neo)kolonialną i orientalizującą opozycję między japońskim mężem-brutalem a brytyjskim sojusznikiem-feministą.

Zgola innym problemem jest tendencja do romantyzacji zachowań przemocowych w ramach tak zwanego *dark romance* – nurtu we współczesnej literaturze popularnej i filmie, do którego można zaliczyć *Zmierzch* (*Twilight*, reż. Catherine Hardwicke, 2008) oraz *50 twarzy Greya* (*Fifty Shades of Grey*, reż. Sam Taylor-Johnson, 2015). W obu filmach relacja kobiety i mężczyzny jest kontrolowana przez potężniejszego (fizycznie i ekonomicznie) partnera, choć dzieje się to przy pełnej świadomości i za wiedzą bohaterki. Tego rodzaju przyzwolenie okazało się nader atrakcyjnym fantazmatem w ramach fikcji literackiej i filmowej. Ta konsensualna ekwilibrystyka może jednak skończyć się kontrowersją i odbiorczym absmakiem, czego dowodem jest najpopularniejszy jak dotąd film o przemocy domowej – *It Ends with Us*, który zajął piętnaste miejsce w globalnym *box office* 2024 r., przynosząc łączny dochód w wysokości przekraczającej 350 mln dolarów<sup>30</sup>.

## Spoleczna misja kina?

Film w reżyserii Justina Baldoniego (wcielającego się także w przemocowego męża) z jedną z najpopularniejszych amerykańskich aktorek-celebrytek, Blake Lively, w roli głównej jest oparty na autobiograficznej powieści Colleen Hoover pod tym samym tytułem. Książka okazała się światowym bestsellerem, wzbudziła jednak wiele wątpliwości etycznych, których także filmowa adaptacja nie była w stanie uniknąć, mimo wprowadzenia pewnych modyfikacji w materiale źródłowym (podniesienie wieku bohaterów, zmiana zakończenia). Główna kontrowersja wiązała się ze złamaniem zasady *decorum*: film opowiadający o przemocy domowej jest utrzymany w konwencji komedii romantycznej, z przynależną gatunkowi ikonografią w stylu *glamour*, a wszystkie jego elementy wydają się zbyt piękne – począwszy od designu wnętrza i wykoncypowanych stylizacji bohaterki, poprzez miejskie pejzaże skapane w miękkim świetle, po przemocowego amanta wyglądającego jak z zurnala. Produkcja weszła na ekrany kin w sierpniu (co mogło zwiastować raczej lżejszą tematykę), a jej kolejnym problematycznym elementem była kampania marketingowa. Zwiastun filmu pozycjonował go jako wakacyjny romans, a personalnie zaangażowana w promocję Blake Lively w tym

samym czasie sygnowała swoim nazwiskiem serię produktów do włosów, podczas press touru konsekwentnie stosując *method dressing* – popularny ostatnio w świecie promocji filmowej trend modowy, w ramach którego stylizacje aktorów przypominają kostiumy odgrywanych przez nich bohaterów. Powyższe decyzje artystyczno-promocyjne wzbudziły ogromny oddolny sprzeciw w mediach społecznościowych<sup>31</sup>, a rzesze czytelniczek i widzów zarzucały twórcom nie dość odpowiedzialne podejście do poważnego tematu przemocy domowej (wytykano między innymi brak obecności ostrzeżeń dotyczących zawartości /*content warnings*/ w zwiastunie), przy jednoczesnej próbie pozyskania kapitału symbolicznego związanego z poruszeniem tematu ważnego społecznie<sup>32</sup>.

Nie wikłając się w krytycznofilmowe debaty na temat artystycznej jakości filmu, warto przyjrzeć się dwóm wyzwaniom dla przemysłu filmowego, które kontrowersje wokół wspomnianego tytułu skupiały jak w soczewce. Pierwszą z nich jest zasada odpowiedniości tematu i stylu, którą *It Ends with Us* złamał, opowiadając o poważnym temacie przemocy domowej za pomocą lekkiej formuły komedii romantycznej. Z jednej strony zarzuty te mogły zostać spowodowane nieudaną wizją artystyczną konkretnego filmu, z drugiej jednak wydają się wynikać z impasu między poszukiwaniami formalnymi a prymatem jednoznacznego realizmu. Stając w obronie powyższej strategii stylistycznej, można bowiem przywołać normalizujący potencjał kina – skoro przemoc domowa jest zjawiskiem powszechnym, konwencja wakacyjnego melodramatu, czyli gatunku popularnego szczególnie wśród kobiet, nie musi być z definicji czymś nieodpowiednim; wszakże przemoc w związkach może pojawić się po jakimś czasie w relacji początkowo romantycznej i nietoksycznej, a uczucia i emocje mogą utrzymywać się mimo występowania przemocy. Temat jest jednak tak delikatny, że jego opracowanie wymaga ogromnej wrażliwości i wiedzy. Drugim zjawiskiem, które uwiidoczniała ożywiona recepcja oraz spora frekwencja na *It Ends with Us*, są ewidentne oczekiwania widowni wobec kina, także tego popularnego, by temat przemocy domowej poruszać i robić to w sposób odpowiedzialny. Widzki, które doświadczyły przemocy domowej, postulowały w mediach społecznościowych mówienie o terroryzmie intymnym w sposób merytoryczny i odpowiedzialny, wymagając od twórców tyleż zwiększonej wrażliwości, co kompetencji psychospołecznych w poruszaniu tego niełatwego, choć powszechnego tematu<sup>33</sup>. Sprawa ta pokazuje, że kino portretujące przemoc domową powinno być może przeorientować konstrukcję modelowego widza/ widzki, mając na uwadze, że przetrwanki lub ofiary przemocy domowej będą wystawione na ryzyko wtórnej wiktyimizacji, retraumatyzacji lub silnie afektywnego odbioru, co powinno być łagodzone przemyślaną strategią nadawczą. Ta powinność kina wydaje się szczególnie istotna w czasach backlashu po #MeToo (za jego symptom uchodził społeczny odbiór procesu Depp vs. Heard) oraz niewystarczającej społecznej świadomości problemu, zważywszy na nadal powszechną wtórną wiktyimizację i stygmatyzację osób doświadczających przemocy domowej. Wyzwaniem dla kina popularnego będzie zatem przemyślenie konstrukcji bohaterki i wyjście poza opozycję ofiary i przetrwanki.

Kolejnym obszarem artystycznej eksploracji jest forma filmowa, za pomocą której opowiada się o przemocy domowej. Czy istnieje alternatywa dla moralizującego realizmu? Pewnych inspiracji mogą dostarczyć strategie metaforyzujące

lub metonimizujące obecne na gruncie kina artystycznego, jak w *Jutro będzie nasze*, gdzie sceny przemocy fizycznej zostały zastąpione wizjami tańca, lub w *Żonie policjanta (Die Frau des Polizisten, reż. Philip Gröning, 2013)*, gdzie *powolna anatomia przemocy rodzinnej, powtarzalność gwałtu i sadyzmu, docierają do nas bocznymi ścieżkami (...) przez pojawiające się niespodziewanie dla widza siniaki, zadrapania i strupy*<sup>34</sup>. Misją kina będzie zatem znalezienie drogi między niewidzialnością problemu a jego wizualną fetyszyzacją. Jest to o tyle istotne, że przemysł audiowizualny posiada niekwestionowaną moc zwiększania świadomości, ale także normalizacji i popularyzacji, co może istotnie wpłynąć na zmianę społecznego odbioru przemocy domowej i osób jej doświadczających.

Czy jednak możemy wymagać od instytucji kina odpowiedzialności społecznej lub wręcz takiego zaangażowania? Diane Shoos twierdzi, że w portretowaniu przemocy domowej kino hollywoodzkie charakteryzuje swoista postświadomość (*post-awareness*) – z jednej strony moralnie gani sprawców i deklaruje współczucie ofiarom, z drugiej nie traktuje przemocy domowej jako problemu strukturalnego czy systemowego<sup>35</sup>. Tymczasem *przeciwdziałanie przemocy domowej wobec kobiet nie może opierać się na działalności tylko jednej instytucji. Dopiero wspólna praca funkcjonariuszy publicznych (policji, ochrony zdrowia, pomocy społecznej, także instytucji pozarządowych) może przynieść pożądane efekty, gdyż każdy z nich ma nieco inne, wynikające z zawodowych kompetencji zadania w zakresie diagnozy, pomagania i wsparcia*<sup>36</sup>. Postulat „prawdziwej” świadomości kina jako narzędzia krytyki systemowej jest zatem tyleż zasadny, co niezwykle trudny do realizacji artystycznej. W jaki sposób kino miałoby proponować program zorientowanej na rozwiązania krytyki w obliczu kryzysu rzeczywistego systemu prewencji i pomocy, który sam w sobie jest porowaty, trudny do usieciowienia oraz rozproszony na wiele organizacji i organów (policja, opieka zdrowotna, psychiatria, domy pomocy, sądy itd.)?

Jedną z najciekawszych prób podjęcia tego wyzwania jest *Sprzątaczką*, która porusza temat radzenia sobie z przemocą domową także od strony społecznej i systemowej. Tak jak wiele kobiet doświadczających tej traumy, Alex raz po raz znajduje się w kryzysie bezdomności, gdyż zwyczajnie nie ma dokąd pójść – gościnność przyjaciół i rodziny ma swoje granice, a miejsce w domu pomocy jest tymczasowe oraz zależne od wielu czynników. Powszechnym stanem wśród kobiet doświadczających przemocy domowej jest także depresja, która według badań występuje u niemal połowy ofiar i przetrwanek<sup>37</sup>. W scenie tyleż metaforycznej, co sugestywnej, bohaterka zostaje dosłownie wciągnięta w ciemną otchłań czarnej skórzanej kanapy i przez długie dni nie potrafi stamtąd wyjść. Co interesujące, serial portretuje też osoby, które udzielają pomocy ofiarom przemocy domowej. Jedną z drugoplanowych bohaterek *Sprzątaczką* jest Denise, kierowniczka schroniska dla kobiet doświadczających przemocy. Kobieta codziennie boryka się z trudnościami finansowymi, pracuje na granicy wypalenia zawodowego, a cykl powrotów jej podopiecznych do eks-partnerów i ponownych wizyt w progach schroniska zdaje się odbierać jako osobistą porażkę. Serial jednoznacznie postuluje potrzebę większego subsydiowania instytucji pomocowych, a w podkreśleniu znaczenia wspólnotowości i grup wsparcia dla przepracowania traumy zdecydowanie odżegnuje się od traktowania problemu przemocy domowej jako kwestii prywatnej. W ostatniej scenie *Sprzątaczką* protagonistka wyznaje na terapii grupo-



*Sprzątaczka*, Netflix (2021)

wej: *najszczęśliwszy dzień mojego życia jeszcze się nie wydarzył. Ale wkrótce nadejdzie.* Jej wizji przyszłego szczęścia i nowej drogi życiowej wysłuchują zebrane na terapii kobiety, których twarze widzimy w zbliżeniach – ich wspierająca obecność jest odczuwalna i dodaje wszystkim otuchy.

Fakt, że Hollywood porusza temat przemocy domowej w sposób selektywny i niesystemowy, jest krytycznofilmowym truizmem i nie powinien być analitycznym wnioskiem, lecz punktem wyjścia. Jeśli bowiem jako krytycy i badaczki spodziewamy się faktycznego zaangażowania i sprawstwa kina, zasadnym byłoby zastanowienie się, jak możemy przyczynić się do niego z naszych własnych pozycji w kulturze filmowej – inaczej postulaty „systemowej krytyki” będą jedynie dyskursywnym oddelegowaniem odpowiedzialności do produkcyjnego centrum kina jako instytucji. Niewykluczone więc, że głównym celem przemysłu filmowego – niczym bohaterki *Niewidzialnego człowieka* – będzie sprawienie, by akty przemocy domowej przestały być domeną niewidzialności i stały się uwidocznione. Pytaniem otwartym pozostaje, w jakim stopniu zostaną zaadresowane kwestie pozaekranowe, związane z wychodzącymi na jaw historiami o przemocy i oskarżeniami wobec gwiazd filmowych oraz branżowych prominentów. A także – na ile kino pozostanie zaangażowane w kampanie informacyjne wspierające osoby doświadczające przemocy, umieszczając (w duchu transparentności) ostrzeżenia dotyczące zawartości czy tablice z numerami alarmowymi oraz kompetentnie i z wrażliwością poświęcając uwagę zagadnieniu podczas promocji filmu. Każde zgłoszenie przypadku przemocy domowej, jej rozpoznanie lub pomoc osobom jej doświadczającym zainspirowane seansem filmu lub serialu będzie dowodem, że było warto.

W celu zgłoszenia przemocy domowej w Polsce należy kontaktować się z policją (112 lub 997) lub Niebieską Linia pod numerem 800 120 002.

<sup>1</sup> *Femicides in 2023: Global Estimates of Intimate Partner/Family Member Femicides*, UN Women, <https://www.unwomen.org/en/digital-library/publications/2024/11/femicides-in-2023-global-estimates-of-intimate-partner-family-member-femicides> (dostęp: 15.12.2024).

<sup>2</sup> Wydaje się, że dane z Polski wpisują się w powyższe dysproporcje. Jak referuje Justyna Grzymała, z *policyjnych statystyk wynika, że w 2022 r. przemocy domowej doświadczyło ponad 71 tys. osób, z czego ok. 73% stanowiły kobiety, a ok. 12% mężczyźni. Natomiast Czarna Księga Ofiar Przemocy Domowej – projekt, którego celem było zbadanie śmiertelnych przypadków przemocy w rodzinie – ujawnia różne proporcje płci osób pokrzywdzonych zabójstwem w zależności od okoliczności. W 2021 r. kobiety stanowiły 25% wszystkich zamordowanych osób. Jednak gdy weźmiemy pod uwagę morderstwa na tle nieporozumień rodzinnych, proporcja kobiet wzrasta do 40%.*

Cyt. za J. Grzymała, *Czy przemoc domowa ma płęć?*, „Przegląd Socjologiczny” 2024, t. 73, nr 1, s. 174.

<sup>3</sup> A. Kelly, *Home Is the Most Dangerous Place for Women, Says Global Femicide Report*, „The Guardian”, 25.11.2024, <https://www.theguardian.com/global-development/2024/nov/25/home-is-the-most-dangerous-place-for-women-to-be-global-un-femicide-report> (dostęp: 15.12.2024). Z cytowanego tekstu zapożyczyłam tytuł niniejszego artykułu.

<sup>4</sup> *About Intimate Partner Violence*, U.S. Centers for Disease Control and Prevention, [https://www.cdc.gov/intimate-partner-violence/about/?CDC\\_AAref\\_Val=https://www.cdc.gov/violenceprevention/intimatepartnerviolence/fastfact.html](https://www.cdc.gov/intimate-partner-violence/about/?CDC_AAref_Val=https://www.cdc.gov/violenceprevention/intimatepartnerviolence/fastfact.html) (dostęp: 15.12.2024).

<sup>5</sup> I. Zielińska-Poćwiardowska, P. Sosnowska-Buxton, *Przemoc domowa w Polsce: zaproszenie do podjęcia socjologicznej analizy zjawiska*, „Studia Socjologiczne” 2023, nr 2, s. 134.

- <sup>6</sup> J. Grzymała, dz. cyt., s. 174.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 173-174.
- <sup>8</sup> M. P. Johnson, *Patriarchal Terrorism and Common Couple Violence: Two Forms of Violence against Women*, „Journal of Marriage and Family” 1995, t. 57, nr 2, s. 284. Podczas wieloletniej praktyki badawczej Michael P. Johnson modyfikował lub uzupełniał swoją typologię, którą w tekście przedstawiam za rekapitulacją Justyny Grzymały (dz. cyt.).
- <sup>9</sup> J. Grzymała, dz. cyt., s. 186-187.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 187.
- <sup>11</sup> Tamże.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 174.
- <sup>13</sup> I. Zielińska-Poćwiardowska, P. Sosnowska-Buxton, dz. cyt., s. 146.
- <sup>14</sup> Czerwone flagi (ang. *red flags*) to zachowania osób w relacji romantycznej stanowiące rodzaj sygnałów alarmowych mogących zwiastować brak szacunku, nieuczciwe postępowanie lub chęć kontroli.
- <sup>15</sup> B. Richardson, *Denarration*, w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. M.-L. Ryan, D. Herman, M. Jahn, Routledge, London – New York 2005 oraz B. Richardson, *Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others*, „Narrative” 2001, t. 2, nr 9, s. 168-175.
- <sup>16</sup> Zob. J. Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 60-74.
- <sup>17</sup> Zob. B. Szczekała, *Feministyczna narratologia filmowa. Sporo pytań i kilka odpowiedzi*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 78-99.
- <sup>18</sup> The Take, *Gaslighting, Explained | What Does It Mean?*, <https://www.youtube.com/watch?v=eN4la0xOBdM> (dostęp: 15.12.2024).
- <sup>19</sup> J. Grzymała, dz. cyt., s. 178.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 179.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> Hasztag #NotAllMen pojawia się często w feministycznych memach internetowych i jest skrótem od frazy „nie wszyscy mężczyźni tacy są” (ang. *not all men are like that*). Stanowi parodię argumentów, które często występują w dyskusjach dotyczących problemów feministycznych, takich jak przemoc seksualna, różnice w wynagrodzeniach kobiet i mężczyzn czy inne formy nierówności. Użycie tego hasztagu wskazuje na sposób, w jaki internetowi dyskutanci próbują odwrócić uwagę od systemowych problemów lub doświadczeń kobiet, skupiając się zamiast tego na obronie mężczyzn jako grupy.
- <sup>23</sup> *False Allegations of Sexual Assault: An Analysis of Ten Years of Reported Cases*, National Sexual Violence Resource Center, <https://www.nsvrc.org/resource/false-allegations-sexual-assault-analysis-ten-years-reported-cases> (dostęp: 15.12.2024).
- <sup>24</sup> D. L. Shoos, *Domestic Violence in Hollywood Film: Gaslighting*, Palgrave Macmillan, Cham 2017, s. 4-5.
- <sup>25</sup> M. Stańczyk, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023, s. 107.
- <sup>26</sup> L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, „Film Quarterly” 1991, nr 4, s. 5.
- <sup>27</sup> D. L. Shoos, dz. cyt., s. 131.
- <sup>28</sup> D. L. Shoos, *Watching with Feminist Vigilance: Media Genres of Male Partner Violence against Women*, w: *Feminist Vigilance*, red. P. Sotirin, V. L. Bergvall, D. L. Shoos, Palgrave Macmillan, Cham 2021, s. 103.
- <sup>29</sup> J. Chastain, X, [https://x.com/jes\\_chastain/status/959997879569059841](https://x.com/jes_chastain/status/959997879569059841) (dostęp: 15.12.2024).
- <sup>30</sup> „It Ends with Us” (2024), Box Office Mojo, [https://www.boxofficemojo.com/title/tt10655524/?ref=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt10655524/?ref=bo_se_r_1) (dostęp: 15.12.2024).
- <sup>31</sup> Oddolne kontrowersje wobec filmu i jego kampanii reklamowej rekapituluja twórczynie kanału The Take. „It Ends with Us” *Controversy: The Real Problem with the Movie and Press Tour, Explained*, <https://www.youtube.com/watch?v=-pq2k11-NW8Q> (dostęp: 15.12.2024).
- <sup>32</sup> Kontrowersje związane z kontekstem produkcyjnym filmu nie milkną wiele miesięcy po jego premierze. W czasie powstawania tego tekstu Blake Lively oskarżyła Justina Baldoniego o molestowanie seksualne na planie, ten zaś wniósł przeciw niej pozew o zniesławienie. Na internetowych łamach BBC sprawę streszcza Yasmin Rufo. Y. Rufo, *Blake Lively and Justin Baldoni: What You Need to Know*, „BBC News”, 4.02.2025, <https://www.bbc.com/news/articles/cewxj0qw2p9o> (dostęp: 27.01.2025).
- <sup>33</sup> Zob. F. Mao, *Blake Lively's PR Woes and How We Talk about Victims*, „BBC News”, 25.08.2024, <https://www.bbc.com/news/articles/c2dggxyxneko> (dostęp: 27.01.2025).
- <sup>34</sup> R. Syska, *Niespieszna agonia. Neomodernizm i przemoc*, „Ekran” 2020, nr 1, s. 19.
- <sup>35</sup> D. L. Shoos, *Domestic Violence...* dz. cyt., s. 6-8.
- <sup>36</sup> C. Łepecka-Klusek, A. K. Pawłowska-Muc, G. Stadnicka, A. B. Pilewska-Kozak, *Przemoc domowa wobec kobiet*, „Medycyna Ogólna i Nauki o Zdrowiu” 2015, t. 21, nr 4, s. 411.
- <sup>37</sup> S. L. Pineles, S. Mineka, R. E. Zinbarg, *Feedback-Seeking and Depression in Survivors of Domestic Violence*, „Depression and Anxiety” 2008, t. 25, nr 12, s. E167.

**Barbara Szczekała**

Dr nauk o sztuce, filmoznawczyni. Autorka książki *Mind-game films. Gry z narracją i widzom* (2018) wyróżnionej nagrodą Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami w kategorii „najlepszy debiut”. Zastępczyni redaktora naczelnego czasopiisma „Ekrany”. Interesuje się zjawiskami kina współczesnego, narracją filmową i doświadczeniem odbiorczym.

## Bibliografia

- Grzymała, J.** (2024). Czy przemoc domowa ma płęć?. *Przegląd Socjologiczny*, 73 (1), ss. 171-197. <https://doi.org/10.26485/PS/2024/73.1/7>
- Johnson, M. P.** (1995). Patriarchal Terrorism and Common Couple Violence: Two Forms of Violence against Women. *Journal of Marriage and Family*, 57 (2), ss. 283-294.
- Kelly, A.** (2024, 25 listopada). Home Is the Most Dangerous Place for Women, Says Global Femicide Report. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/global-development/2024/nov/25/home-is-the-most-dangerous-place-for-women-to-be-global-un-femicide-report>
- Lepecka-Klusek, C., Pawłowska-Muc, A. K., Stadnicka, G., Pilewska-Kozak, A. B.** (2015). Przemoc domowa wobec kobiet. *Medycyna Ogólna i Nauki o Zdrowiu*, 21 (4), ss. 408-413. <https://doi.org/10.5604/20834543.1186915>
- Shoos, D. L.** (2017). *Domestic Violence in Hollywood Film: Gaslighting*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Shoos, D. L.** (2021). Watching with Feminist Vigilance: Media Genres of Male Partner Violence against Women. W: P. Sotirin, V. L. Bergvall, D. L. Shoos (red.), *Feminist Vigilance* (ss. 101-121). Cham: Palgrave Macmillan.
- Stañczyk, M.** (2023). *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*. Kraków: Universitas.
- Syska, R.** (2020). Niespieszna agonía. Neomodernizm i przemoc. *Ekrany*, 53 (1), ss. 18-22.
- Williams, L.** (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), ss. 5-13.
- Zielińska-Poćwiardowska, I., Sosnowska-Buxton, P.** (2023). Przemoc domowa w Polsce: zaproszenie do podjęcia socjologicznej analizy zjawiska. *Studia Socjologiczne*, (2), ss. 131-154. <https://doi.org/10.24425/sts.2023.146172>

### Keywords:

contemporary  
cinema;  
domestic violence;  
violence against  
women;

### Abstract

Barbara Szczekała

**Home Is the Most Dangerous Place for Women: Contemporary Hollywood and Domestic Violence against Women**

The article is an analysis of the multidirectional relations between contemporary popular cinema and domestic vio-



intimate partner  
violence;  
feminism;  
trauma

lence against women. Starting from social research and sociological approaches (M. P. Johnson's typology of domestic violence, paradigms of symmetrism and feminism in domestic violence studies), the author carries out a critical discourse analysis of screen representations of domestic violence. Leveraging the feminist-oriented film narratology, she describes key plot and narrative devices, and identification strategies (moral objectivity, narrative unreliability, de-narration). The author also focuses on the films' ethics and reception, especially the affective potential of domestic violence representations and the controversies around *It Ends with Us*. Assuming that domestic violence in Hollywood cinema is privatized and deprived of critical and systemic analysis ('post-awareness' as proposed by D. L. Shoos), the article attempts to describe the ideological and productional context of this impasse, presenting the challenges of cinema as an institution of social responsibility.