

Katarzyna Żakieta
UNIwersytet Łódzki

Kierunki rozwoju współczesnego filmu grozy

Horror jako gatunek

Chociaż początki horroru filmowego sięgają niemalże zarania kinematografii, to na gruncie badawczym nie istnieje jego spójna definicja. Podobnie jak w przypadku innych gatunków, mamy tu do czynienia z „polisemicznością systemów porządkujących”¹, co można tłumaczyć jako trudność w precyzyjnym nakreśleniu linii granicznych. Horror bowiem często wykazuje podobieństwo z takimi odmianami jak science-fiction czy thriller, dlatego też niekiedy trudno zaklasyfikować go do konkretnej, zamkniętej kategorii. Co więcej, horror jako zjawisko interdyscyplinarne nie jest zarezerwowany wyłącznie dla realizacji filmowych. Jego elementy możemy dostrzec na gruncie wielu tekstów kultury, wykorzystujących odmienne techniki realizacyjne. W związku z tym próby ujęcia teoretycznego nie ograniczają się do opisu czynników konstytutywnych dla poszczególnych sztuk, lecz starają się uchwycić horror bardziej ogólnie, poszukując wspólnej płaszczyzny dla literatury, malarstwa czy filmu.

Roger Caillois włącza horror w obręb fantastyki, wskazując na specyficzne rozdarcie, które dokonuje się za sprawą „porządku nadprzyrodzonego, zakłócającego spójność wszechświata”². Twierdzi, że „fantastyka [...] jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznosnym wręcz wdarciem się w [...] świat rzeczywisty”³, w przeciwieństwie do baśni, w której magia nie stanowi zaskoczenia dla bohaterów oraz nie dezintegruje zasad obowiązujących wewnątrz świata przedstawionego. W koncepcji Caillois istotne jest,

¹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 33.

² R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tenże, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 33.

³ Tamże, s. 32.

że fantastyka grozy pojawia się tam, gdzie najmniej można się tego spodziewać; tylko w styczności ze zdroworozsądkowym oglądem może wywołać strach, będący efektem dysonansu poznawczego. W podobny sposób widzi horror, a właściwie art-grozę⁴, Noël Carroll. Wykorzystując koncepcję nieczystości Mary Douglas, zwrócił on uwagę na charakterystyczną postać potwora, który nie musi być bytem fantastycznym, lecz anomalią rozdzierającą porządek kategorialny. „Nieczyste” potwory jako byty transgresywne najczęściej pochodzą z mrocznych, nieznanych przestrzeni, o których odbiorca nie wie lub wie bardzo mało, są amorficzne, „kategorialnie pośrednie lub sprzeczne, a także niekompletne i pozbawione formy”⁵. Carroll zauważa jednak, że horror nie tylko bazuje na określonym typie postaci (potwór) czy miejsca (tajemnicze, niedookreślone lokacje), lecz jego najważniejszym wyznacznikiem jest afektywna reakcja odbiorcy: „Gatunek horroru, występujący w różnych rodzajach sztuki i w różnych tworzywach, bierze swą nazwę od emocji, którą wywołuje lub powinien wywoływać, to ona stanowi podstawowy wyróżnik horroru”⁶.

Anita Has-Tokarz w swej książce *Horror w literaturze współczesnej i filmie* proponuje ujęcie tematu, w którym stara się odnieść do wszystkich wyżej wymienionych aspektów, a także uwzględnia stanowiska takich autorytetów, jak S. King, A. Gemra, R. Handke, I. Kolasińska, A. Kołodyński czy M. Wydmuch, czego efektem jest poniższa definicja:

Horror jest formułą artystyczną uwarunkowaną zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się poprzez zastosowanie – na poziomie tekstu – określonych motywów, stylistyczno-językowych środków narracyjnych, efektów dramaturgicznych (suspens, stopniowanie napięcia fabularnego) oraz kompozycyjnych (ambiwalentna struktura świata przedstawionego), podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy⁷.

Hybrydy gatunkowe

Klasyczne horrory straszyły nas wampirami, wilkołakami, duchami, które w romantycznym sztafażu wywoływały grozę i często były adaptacjami gotyckich powieści. Następnie nieobce widzowi

⁴ Nazwa używana przez N. Carrolla w publikacji *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.

⁵ Tamże, s. 61.

⁶ Tamże, s. 35.

⁷ A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 50.

stały się monstra, przerażające swoją innością, a dalej do tematów gatunku dołączyły pograniczne reprezentacje horroru osobowości, horroru spirytualnego czy dotyczącego zemsty natury. Od końca lat 70. zaczęto testować granice wytrzymałości widza poprzez zaprezentowanie takich krwawych podgatunków, jak *gore*, *splatter* czy *slasher*. Obecnie trudno oprzeć się wrażeniu, że horror podąża w nieco odmiennym kierunku, niż moglibyśmy przypuszczać. Otóż, nadrzędna emocja, której powinien być podporządkowany ów gatunek, traci na znaczeniu przede wszystkim poprzez konwencjonalizację, prowadzącą do oswojenia i neutralizacji chwytów niegdyś warunkujących grozę. Po zapoznaniu się z historią horroru oczekiwanie od filmów grozy innowacyjnych metod wywoływania lęku jest niemalże niemożliwe, dlatego też częstą tendencją w dzisiejszym kinie jest sięganie do chwytów parodystycznych, które może nie wywołują efektu przerażenia, ale wielbicielowi gatunku umożliwiają kontakt ze znanymi schematami w formie intelektualnej zabawy.

Horrorhybrydalne to filmy, w których

dochodzi nie do fuzji odmiennych konwencji gatunkowych, lecz do ich zmieszania. Efekt skrzyżowania dotyczy gatunków odległych, które nie były dotąd integrowane bądź łączono je rzadko. Chodzi tu nie o proste harmonijne zespolenie, lecz taki rodzaj fuzji, która wywołuje u odbiorcy odczucie kuriozalnej nieprzystawalności połączonych elementów⁸,

więc do hybryd nie moglibyśmy zaliczyć obrazów, które niejako obligatoryjnie wchodzą w relacje międzygatunkowe, jak np. *Resident Evil* (reż. P. W. S. Anderson, 2002), czyli specyficzny konglomerat horroru, science fiction i filmu akcji. Miesza on gatunki, ale nie jest to działanie o charakterze subwersywnym. Natomiast formy hybrydalne składają się z na tyle heterogenicznych elementów, że istnieją one obok siebie bardziej na zasadzie kolażu niż harmonii, a więc burzą porządek i zaskakują tym odbiorcę. A. Has-Tokarz mówi, że popularność hybryd wiąże się z postnowoczesnymi tendencjami w sztuce⁹. Na gruncie kina objawiałoby się to w szczególnym zwrocie w stronę nurtu postmodernistycznego, który znosi podział na kulturę niską i wysoką oraz preferuje powtarzalność i przetwarzalność wątków obecnych już w kulturze, co sprzyja eklektyczności gatunków, ich hybrydyzacji, trawestacji, intertekstualności. Uwidacznia się to także w horrorze, przede wszystkim w szerokiej reprezentacji horrorów komediowych, gdzie obok synkretyzmu

⁸ Tamże, s. 121.

⁹ Tamże, s. 110.

gatunkowego dużą rolę odgrywają zabiegi oparte na pastiszu i parodii. Parodiowanie znanych schematów nie jest zabiegiem nowym, świadczy o tym chociażby seria o Abbocie i Costello z lat 50., *Nieustraszeni pogromcy wampirów* Romana Polańskiego z 1967 r. czy ciesząca się dużą popularnością twórczość Mela Brooksa. Trzeba jednak zaznaczyć, że od lat 90. owe tendencje zdecydowanie się nasiliły. Parodia świadczy o pewnego rodzaju dekonwencjonalizacji, a więc obecne w kulturze sposoby przedstawienia stają się na tyle popularne, że ich moc oddziaływania traci na znaczeniu. Parodia pojawia się zawsze tam, gdzie mamy do czynienia z kryzysem gatunku. Jego wzorce ulegają skostnieniu i są powszechnie rozpoznawane, w przeciwnym razie nie byłoby możliwe dekodowanie takiego przekazu. Odbiorca, stykający się z parodią, aby poprawnie ją zrozumieć, musi odpowiednio odczytać intertekstualne linki do określonego kanonu tekstów, w innym razie nie rozpozna źródła parodii i finalnie nie będzie mógł czerpać przyjemności z obcowania z tekstem. Kolejną ważną cechą horrorów komediowych, bezpośrednio związaną z ich intertekstualnym wymiarem, jest samozwrotność, a więc odwoływanie się do mechanizmów konstruowania filmowej grozy¹⁰.

Współczesnym przykładem owych praktyk może być seria *Straszny film* (cz. 1 i 2 – reż. K. Wayans; cz. 3 i 4 – reż. D. Zucker; cz. 5 – reż. M. D. Lee; 2000, 2001, 2003, 2006, 2013). Głównym celem tej produkcji jest dostarczanie zabawy poprzez komiczne przekształcenie postaci czy motywów, które łatwo dają się skojarzyć z konkretnymi filmami, na tyle popularnymi, że swobodnie zostają zidentyfikowane przez widza. Oczywiście można polemizować, czy *Straszne filmy* posiadają jakąkolwiek wartość artystyczną, ale z pewnością wyróżniają się dominacją pierwiastka ludycznego, będącego prostą konsekwencją zabiegów parodiujących. Ciekawym przykładem są też superprodukcje pokroju *Zombieland* (reż. R. Fleischer, 2009) czy *Wiecznie żywy* (reż. J. Levine, 2013), reinterpretujące powszechnie przyjęte kanony dotyczące *zombie movies*. Obydwie komedie wykorzystują wyeksploatowany motyw apokalipsy zombie. Bazują na wiedzy odbiorcy, który zamiast morderczej walki o przetrwanie otrzymuje albo przerysowane metody eksterminacji przybierające charakter konkursu, albo w *Wiecznie żywym* może obserwować wydarzenia z perspektywy bohatera, który stał się myślącym i ewoluującym zombie z uczuciami, z czego często wynika

¹⁰ Charakterystyka horroru hybrydalnego zawarta w tym akapicie całkowicie opiera się na rozważaniach A. Has-Tokarz.

komizm sytuacyjny. Co ciekawe, w *Zombieland* dochodzi do samozwrotnej motywacji przy wykorzystaniu w filmie prawdziwej tożsamości Billa Murraya, a hybrydyczny charakter obu produkcji wyraża się w jednoczesnym wykorzystaniu horroru, komedii, a nawet romansu pomiędzy zombie a żywą protagonistką. Analogiczne zabiegi stosowane są także w filmach takich jak *Wysyp żywych trupów* (reż. E. Wright, 2004) czy *Deadheads* (reż. B. Pierce, D. T. Pierce, 2011). Interesujący jest również *Atak na dzielnicę* (reż. J. Cornisch, 2011), gdzie obcy obierają sobie na cel ataku przeciętne blokowisko i ich nieporadnych mieszkańców. W filmie obserwujemy odwołania do kultowych produkcji w stylu *Obcego – ósmego pasażera Nostromo* (reż. R. Scott, 1979), a dodatkowym kontekstem staje się formuła science-fiction. Znowu nieudolność bohaterów w *Porąbanych* (reż. E. Craig, 2010) budzi śmiech w kontekście zasad *slashera*. Wypadałoby jeszcze wspomnieć, że tendencje parodystyczne nie są zarezerwowane wyłącznie dla kręgu anglojęzycznego. Ciekawą egzemplifikacją zjawiska jest norweski *Zombie SS* (reż. T. Wirkola, 2009), gdzie w śnieżnym podbiegunowym krajobrazie naziści zombie dokonują krwawej zemsty po latach. Przerysowana estetyka *gore* uwidacznia absurd *camp slashera*, a także demitologizuje filmowe przedstawienia północnej Skandynawii jako idyllicznej krainy ciszy i spokoju.

Komediowy wydźwięk w hybrydach posiada także działanie tożsame ze stylistyczną hiperbolą, tak często spotykaną w estetyce kempowej. Za mistrza stylizacji i sztuczności można uznać Sama Raimiego, który swoją trylogią o *Martwym złu* (1981, 1987, 1992) wyznaczył nowe standardy w filmie grozy. Połączenie slapsticku z horrorem spowodowało, że kempowa hybryda zyskała status kultowy. Raimi jest także autorem nowszego filmu *Wrota do piekieł* (2004), który ewidentnie nawiązuje do praktyk z *Martwego zła*, podtrzymuje kempowy wydźwięk, nadal wywierający ogromny wpływ na wiele produkcji z pogranicza grozy i komedii – np. brytyjskie produkcje, takie jak: *Zarżnięci żywcem* (reż. P. A. Williams, 2008), *Doghhouse* (reż. J. West, 2011), *Lesbian Vampire Killers* (reż. P. Claydon, 2009). Celowe przejawskrawienia, uwydatnienie sztuczności formy filmowej czy ujawnienie paradoksów konstrukcyjnych nie ma nic wspólnego z zawieszaniem niewiary, skupia uwagę odbiorcy na dominującej formie, a więc można dojść do wniosku, że elementy kampu są z łatwością dostrzegalne w większości horrorów komediowych.

Horrorhybrydalne wykorzystują cały arsenał środków znanych z kina grozy, ale ignorują czynnik, który do tej pory wskazywany

był w gatunku jako konstytutywny. Rezygnują z wywoływania strachu na rzecz zabawy konwencją. Nie chodzi w nich o zanurzenie w wykreowany świat fikcji i emocjonalne zaangażowanie widza, lecz o skupienie się na formie, przejmującej kontrolę nad treścią. Rodzi to jednak pytanie, czy skoro film nie straszy, to nadal jest horrorem? Powyższe zjawisko udowadnia, że charakterystyka horroru wymagałaby przededefiniowania, które zaznaczyłoby istnienie schyłkowej formy gatunku, wykluczającej ewokowanie grozy jako warunek *sine qua non*.

Horror nostalgiczny i kinematografie narodowe

Formy hybrydyczne nie są jedynymi, które występują na współczesnej mapie horroru. Otóż, na przeciwstawnym biegunie znajdują się filmy, które nawiązują do reprezentacji grozy z czasów, kiedy kino faktycznie miało straszyć widza. Horror nostalgiczny nie stanowi nurtu innowacyjnego, bowiem bazuje na spojrzeniu w przeszłość. Kino nostalgiczne, w rozumieniu Frederica Jamesona, opiera się na powrocie do znanych motywów, próbuje przywołać atmosferę i nastrój tego, co minione, ale jest to wynik niemożliwości współczesnego społeczeństwa do estetycznego wyrażania teraźniejszości¹¹. W wypadku horroru również widać wpływ tego zjawiska, ponieważ widz zmęczony przerysowaniem i przesadą chociażby *gore movie*, poszukuje stabilności, którą może odnaleźć w tradycji, czyli w klasycznej narracji¹². Możliwe, że właśnie to, co sugeruje Jameson, przyczyniło się do ogromnego wzrostu popularności horrorów spoza Hollywood. Kinematografia hiszpańska, brytyjska czy japońska w poszukiwaniu tematów zaczęły sięgać do tradycji, wierzeń, jak również do nieco zapomnianej literatury grozy. Pozwoliło to na renesans odmian narodowych, z których każda posiada indywidualne cechy, ściśle sprzężone z kulturowym potencjałem regionu. Ich odczytywanie wiąże się z jednej strony z nostalgicznym zwrotem do niegdyś zasłyszanych opowieści (dla widzów zaznajomionych z daną tradycją), z drugiej zaś – z mechanizmem odczuwania jednoczesnego *tremendum et fascinosum* (grozy i fascynacji) przy odkrywaniu nieznanых kontekstów chociażby w obliczu filmu azjatyckiego.

Horror hiszpańskie, a właściwie filmy kręgu iberoamerykańskiego (jeden z czołowych twórców nurtu, Guillermo del Toro, po-

¹¹ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.

¹² A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 130–131.

chodzi z kulturowo spokrewnionego Meksyku), wyróżniają się folklorystycznymi inspiracjami, spirytualizmem oraz częstym nawiązaniem do realizmu magicznego, w szczególności w filmach takich jak *Kręgosłup diabła* (2001) czy *Labirynt fauna* (2006), oba w reż. G. del Toro. Została w nich przyjęta perspektywa wrażliwego dziecka, które w wierzeniach uchodzi za byt nieukształtowany jeszcze przez kulturę, bliższy naturze, a więc jest w stanie poczuć i zobaczyć „więcej”. Pozwala to na bardziej wiarygodne wprowadzenie cudownych wydarzeń funkcjonujących na tych samych prawach, co rzeczywistość świata przedstawionego. Realizm magiczny lubuje się w tego typu zabiegach, wprowadza fantastyczność proveniencji ludowej i dzięki obecności magii wyjaśnia nierzadko skomplikowaną sytuację społeczno-polityczną¹³. W *Kręgosłupie diabła* w centrum uwagi mamy sierociniec, a groza pochodząca z kontaktów z duchami jest równie niepokojąca, co konsekwencje wojny domowej (akcja osadzona w 1939 r.), ciągle wybrzmiewającej w postaci ogromnego niewypału spoczywającego na dziedzińcu. Znowuż *Labirynt fauna*, poprzez cudowność, pozwala młodej bohaterce oswoić traumatyczne doświadczenie II wojny światowej i rządów generała Franco. Jednym z pierwszych filmów, który zapoczątkował modę na hiszpańskie straszenie byli *Inni* (reż. A. Amenabar, 2001). Jest to obraz, który łączy w sobie poetykę horroru i thrillera oraz stosuje typowe dla tego nurtu elementy: gotycki sztafaż, aluzyjne efekty specjalne, zaskoczenie poprzez dźwięki, oniryczną atmosferę wywołaną głębią ostrości oraz specyficznym oświetleniem¹⁴. Wspomnieć należy również *Sierociniec* (reż. J. A. Bayona, 2007), *No-Do. Wezwanych* (reż. E. Quiroga, 2009), *Wyspę zaginionych* (reż. G. Ibáñez, 2009) oraz *Nie bój się ciemności* (reż. T. Nixey według pomysłu G. del Toro, 2010). Ten ostatni udowadnia, że hiszpański horror stał się na tyle popularny, iż w USA zaczyna się realizować filmy oparte jedynie na scenariuszach autorów z iberoamerykańskiego kręgu kulturowego (podobna praktyka w przypadku *[REC]* i *remake'a* o tytule *Kwarantanna*).

W Wielkiej Brytanii, oprócz bogatej reprezentacji hybryd, można odnotować zwrot w kierunku upiornego klimatu znanego z tradycji literackiej nawiązującej do powieści gotyckiej spod znaku Anne Radcliffe czy Horacego Walpole'a. Obrazowanie w tego typu filmach opiera się na gotycko-romantycznym sztafażu, akcja rozgrywa się

¹³ T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo, śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s. 243.

¹⁴ A. Has-Tokarz, *dz. cyt.*, s. 135.

w miejscach takich jak stare domy, zamki, mgliste krajobrazy – lasy, pola, odludzia, a motywy fabularne oscylują wokół tematyki rodzinnych tajemnic, klątw, szaleństwa i duchów. Nierzadko pojawiają się romantyczne psychizacje krajobrazu, w których emocje bohaterów odnajdują odzwierciedlenie w wizualizacjach przyrody – wichry, burze, zamglenia. *Wilkołak* (reż. N. Murphy, 2010), *Szept* (reż. J. Johnson, 2011) czy *Kobieta w czerni* (reż. J. Watkins, 2011) pokazują, że gotycki klimat znowu staje się modny.

Azjatyckie horrory to nie tylko filmy z Japonii, ale także z Korei, Hongkongu czy Tajlandii, a kluczowy wpływ na treści w nich zawarte ma kontekst geograficzno-kulturowy. Duże znaczenie ogrywają dwie religie, które silnie oddziałują na społeczeństwo azjatyckie – szintoizm i buddyzm, obydwie mocno związane ze spirytualnym wymiarem egzystencji. „Według religii *shintō* wszyscy ludzie są obdarzeni duchem lub duszą zwaną *reikon*”¹⁵, zaś dusze zmarłych powracają do ziemskiego świata jako *yūrei*. Silne emocje towarzyszące śmierci lub brak godnego pogrzebu może spowodować, że duch pozostaje wśród żywych, by dokończyć niezałatwione sprawy. Kiedy duch pragnie jedynie zemsty, staje się groźnym *onryō*. Natomiast z wierzeń buddyjskich pochodzą wyobrażenia o wędrownicy dusz, karmie, reinkarnacji. Ważnym elementem, który wpłynął na japońską kulturę, były niesamowite opowieści o duchach zwane *Kaidan* (jap. *kai* ‘niesamowity’, *dan* ‘rozmowa, recytujący opowiadanie’), rozgrywające się w epoce Edo (1603–1868) podczas rządu szogunatu Tokugawy. Wiele tych opowieści wystawianych było w mocno skonwencjonalizowanym i tradycjonalistycznym teatrze kabuki, skąd współczesny horror czerpie wiele inspiracji ikonograficznych. Dwa najpopularniejsze dziś nurty japońskiego horroru to filmy ukazujące technofobie połączone z lękiem spirytualnym, m.in. japońskie *The Ring: Krąg* (reż. H. Nakata, 1998), *Nieodebrane połączenie* (reż. T. Miike, 2003), koreański *Telefon* (reż. Byeong-ki Ahn, 2002) i tajlandzki *Shutter: Widmo* (reż. B. Pisanthanakun, P. Wongpoom, 2004) oraz współczesne *ghost story* – opowieści o duchach przeniesione w dzisiejsze realia, ale silnie osadzone w wierzeniach szintoistycznych: japońskie *Dark Water* (reż. H. Nakata, 2002), *Kłątwa Ju-on* i jej druga część (reż. T. Shimizu, 2002, 2003) czy hongkońskie *Oko* (reż. O. P. Chun, D. Pang, 2002)¹⁶.

¹⁵ K. Gonerski, *Strach ma skośne oczy. Azjatyckie kino grozy*, Skarżysko-Kamienna 2010, s. 17.

¹⁶ Informacje dotyczące japońskiej odmiany horroru w większości pochodzą z publikacji K. Gonerski, *dz. cyt.*, s. 11–45.

Horror paradokumentalny

Najbardziej innowacyjnym kierunkiem rozwoju filmowej grozy jest nurt określany mianem *horror vérité* lub *mockumentary horror*. Wykorzystuje on stylizację na dokument, ażeby zatrzeć granicę między fikcją a rzeczywistością. Za jego prekursora uznaje się kontrowersyjny obraz Ruggero Deodato *Cannibal Holocaust* (1980), który zestawia ze sobą profesjonalny obraz i nagrania wystylizowane na zagadkowy *found footage*, jednakże dominującą estetyką jest tu nachalna dosłowność *gore*. Dzisiejsze horrory paradokumentalne bardziej niż na eskalacji cielesności polegają na eliptycznej zagadkowości, warunkowanej przez oszczędną formułę, z której twórcy paradoksalnie czynią zaletę. *Blair Witch Project* (reż. D. Myrick, E. Sanchez, 1999) pokazał, że film, który kosztował zaledwie 60 tys. dolarów, może odnieść gigantyczny sukces. Przy jego promocji zastosowano wszystkie możliwe chwytły (fałszywy *making off*, spreparowana historia i dowody na stronie internetowej, ogłoszenia o zaginięciu bohaterów o tych samych nazwiskach, co aktorzy), ażeby jeszcze bardziej uprawdopodobnić historię zaginionych w lesie studentów, pragnących nakręcić dokument o legendarnej wiedźmie z lasu. To, co widzimy na ekranie rzekomo ma być efektem zmontowania materiału filmowego pozostałego po zaginionych protagonistach. Taki przekaz nawiązuje z widzom relację, w której strach może być znowu odczuwalny, bowiem porządek faktualny niebezpiecznie miesza się z fikcyjnym, tak jak w satanistycznych reprezentacjach: *Ostatni egzorcyzm* (reż. D. Stamm, 2010) czy *Demon* (reż. W. B. Bell, M. Paterman, 2012), gdzie paradokumentacja uwiarygodnia autentyzm egzorcyzmu. Doświadczenie obcowania z takim tekstem staje się bardziej niepokojące, ponieważ zaburza możliwość bezpiecznego rozgraniczenia, które do tej pory było domeną horroru. Filmy takie jak *Paranormal activity* czy *[REC]* oraz ich kontynuacje pokazują, że techniczne ograniczenia przemieniają się w estetyczną eksplorację nieznanых obszarów filmowych. Najczęstszą metodą realizacyjną jest „kamera z ręki”, najważniejsze momenty dzieją się w całkowitej ciemności albo w przestrzeni pozakadrowej, a miejscem akcji są rzeczywiste scenerie przeważnie z naturalnym oświetleniem. Nierzadko występuje wspomniany już *found footage*. Powyższe elementy składają się na niezwykle taną metodę wytwarzania materiału filmowego, dlatego też egzemplifikacje tej odmiany pochodzą z wielu kinematografii, nawet takich jak Indie, Urugwaj czy Norwegia¹⁷. Trudno stwierdzić, jak długo

¹⁷ Indie: ? – *Pytajnik* (reż. A. Patel, 2012), Urugwaj: *La casa muda* (reż. G. Hernandez, 2010), Norwegia: *Lowca trolli* (reż. A. Øvredal, 2010).

widzowie będą się oswajać z mechanizmami horroru paradokumentalnego, ale obecnie jest to jedna z nielicznych form horroru, która budzi zaskakująco silne emocje.

Podsumowanie

W niniejszym opracowaniu starałam się zaprezentować mapę współczesnego horroru. Oczywiście nie sposób wymienić tu wszystkich zjawisk, dlatego też omówienie ograniczyłam do subiektywnie istotnych tendencji. Wyróżniając takie zjawiska, jak horror hybrydalny, nostalgiczny i paradokumentalny, chciałabym zaznaczyć, że gatunek filmowej grozy ma charakter dynamiczny, nawet jeśli opiera się na powrocie do pewnych ustalonych typów obrazowania. Każda rekontekstualizacja nosi znamiona kreatywności i przyczynia się do aktywnego przeformułowywania, a w to zawsze wpisany jest potencjał innowacyjności. Niesłabnąca popularność horrorów poświadcza, że pośród widzowni nadal istnieje na nie zapotrzebowanie, niezależnie od tego, czy będą one jedynie prowadziły dialog z konwencją, czy też zwrócą się w stronę emocjonalnego aspektu grozy.

BIBLIOGRAFIA

- Caillois R., *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tenże, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967.
- Carroll N., *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Gonerski K., *Strach ma skośne oczy. Azjatyckie kino grozy*, Skarżysko-Kamienna 2010.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Pindel T., *Zjawy, szaleństwo, śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004.

FILMOGRAFIA

- Atak na dzielnicę*, reż. J. Cornisch, 2011.
- Blair Witch Project*, reż. D. Myrick, E. Sanchez, 1999.
- Cannibal Holocaust*, reż. R. Deodato, 1980.
- Dark Water*, reż. H. Nakata, 2002.
- Deadheads*, reż. B. Pierce, D. T. Pierce, 2011.
- Demony*, reż. W. B. Bell, M. Paterman, 2012.
- Doghouse*, reż. J. West, 2011.
- Inni*, reż. A. Amenabar, 2001.
- Kłątwa Ju-on*, cz. 1, 2, reż. T. Shimizu, 2002, 2003.

- Kobieta w czerni*, reż. J. Watkins, 2011.
Kręgosłup diabła, reż. G. del Toro, 2001.
Labirynt fauna, reż. G. del Toro, 2006.
Lesbian Vampire Killers, reż. P. Claydon, 2009.
Martwe zło, cz. 1, 2, 3, reż. S. Raimi, 1981, 1987, 1992.
Nie bój się ciemności, reż. T. Nixey, 2010.
Nieodebrane połączenie, reż. T. Miike, 2003.
Nieustraszeni pogromcy wampirów, reż. R. Polański, 1967.
No-Do. Wezwani, reż. E. Quirog, 2009.
Obcy – ósmy pasażer Nostromo, reż. R. Scott, 1979.
Oko, reż. O. P. Chun, D. Pang, 2002.
Ostatni egzorcyzm, reż. D. Stamm, 2010.
Paranormal activity, reż. O. Peli, 2007.
Porqbaní, reż. E. Craig, 2010.
[REC], reż. J. Balaguero, P. Plaza, 2007.
Resident Evil, reż. P. W. S. Anderson, 2002.
Shutter: Widmo, reż. B. Pisanthanakun, P. Wongpoom, 2004.
Sierociniec, reż. J. A. Bayona, 2007.
Straszny film, cz. 1, 2, reż. K. Wayans, 2000, 2001.
Straszny film, cz. 3, 4, reż. D. Zucker, 2003, 2006.
Straszny film, cz. 5, reż. M. D. Lee, 2013.
Szepty, reż. J. Johnson, 2011.
Telefon, reż. Byeong-ki Ahn, 2002.
The Ring: Krąg, reż. H. Nakata, 1998.
Wiecznie żywy, reż. J. Levine, 2013.
Wilkołak, reż. N. Murphy, 2010.
Wrota do piekieł, reż. S. Raimi, 2004.
Wyspa zaginionych, reż. G. Ibáñez, 2009.
Wysyp żywych trupów, reż. E. Wright, 2004.
Zarżnięci żywcem, reż. P. A. Williams, 2008.
Zombie SS, reż. T. Wirkola, 2009.
Zombieland, reż. R. Fleischer, 2009.

ABSTRACT

The paper is focused on a map of a modern horror. It presents main tendencies of a horror movies consisting hybrid horrors, which are parodying genre conventions and nostalgic horrors – using literary and folklore references. It has a major impact on a popularization Ibero-American and Asian films, as well as gothic renaissance in Great Britain. Horror *vérité* issues are described in this article as innovative way, having roots in paradocumental aesthetics.

Key words: hybrid horror, nostalgic horror, horror *vérité*, mockumentary horror, modern horror.