

Katarzyna Żakieta

(Uniwersytet Łódzki)

Horror paradokumentalny – próba charakterystyki gatunku

Horror paradokumentalny (inaczej: horror vérité czy mockumentary horror) stanowi dosyć świeże zjawisko na gruncie filmowej grozy. Choć za jego prekursora uznaje się *Cannibal Holocaust* Ruggero Deodato z 1980 roku, to w rzeczywistości ów gatunek rozwinął się w pełni dopiero w XXI wieku, na fali oszołamiającego sukcesu *Blair Witch Project* (1999 reż. D. Myrcik, E. Sanchez).

Problematyczna terminologia

Rozpoczynając prace analityczne nad horrorami posługującymi się estetyką kojarzoną z filmem dokumentalnym, można napotkać istotną przeszkodę w postaci braku ujednoczonego nazewnictwa, zarówno na gruncie anglojęzycznych opracowań, jak i w obszarze rodzimego filmoznawstwa. Istnieje tu szeroki wachlarz terminów genologicznych, ale żaden z nich nie jest w stanie oddać w pełni istoty omawianego zjawiska. Określenie mockumentary horror błędnie sugeruje parodystyczną, czy wręcz krytyczną naturę prezentowanego materiału, zaś found footage horror zawęży zbiór do filmów posługujących się konkretną metodą montażową, a także każe zapomnieć o ich fikcyjnym statusie, z kolei horror vérité wywołuje silne skojarzenie z konkretnym ruchem zajmującym poczesne miejsce w historii filmu. Nie da się zaprzeczyć, że wybrane aspekty powyższych zjawisk istotnie odnajdują uzasadnienie na gruncie filmowej grozy, jednakże wypadłoby, aby nazwa nurtu była nieco bardziej pojemna w celu naświetlenia rozleglejszej problematyki. W związku z tym skłaniałbym się do stosowania polsko brzmiącego terminu horror paradokumentalny lub dokumentalizowany, bowiem wskazują one na pokrewieństwo z konwencją dokumentalną, przy jednoczesnym zawieszeniu ambiwalencji – powodowanej niejasnością kategoryzacji między porządkiem faktualnym a fikcyjnym.

Inspiracje estetyczne

Podstawowym wyznacznikiem horrorów paradokumentalnych jest stylizacja na dokument, dzięki której prezentowany obraz nabiera znamion autentyzmu. Widz oglądający tego typu przekaz obcuje z tekstem kultury naśladowującym estetykę powszechnie kojarzoną z reprezentacją rzeczywistości, zachowującą przy tym wysoki stopień wiarygodności. Film dokumentalny w swej formule oferuje znacznie większy potencjał referencyjny niż film fabularny, którego podstawą jest sztucznie stworzona fabuła z fikcjonalnymi bohaterami. Mirosław Przyłipiak podaje dosyć złożoną definicję, ale warto ją tu przytoczyć, żeby ominąć pułapkę wieloznaczności, a w dalszej części wywodu móc swobodnie odwoływać się do konkretnego modelu dokumentalizmu:

Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą, albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może zdominować funkcji przedmiotowej¹.

Oczywiście można się sprzeczać, jak bardzo dokumentalista może ingerować w prezentowany obraz i historię, oraz czy faktycznie subiektywizm nie zakłóca jej autentyzmu, ale z pewnością film dokumentalny w swej wzorcowej formule, jako „audiowizualny przekaz niefikcyjny”², czyni obiektem swojego zainteresowania realnie istniejące postaci czy też prawdziwe wydarzenia.

Mówiąc o pokrewieństwie horrorów paradokumentalnych z poetyką filmu dokumentalnego, należy raz jeszcze przywołać zjawiska, które miały znaczący wpływ na konstruowanie pojawiających się w badaniach nazw. Chociażby horror *vérité* zawdzięcza ją specyficznej kontaminacji z istotnym dla dokumentalistyki zjawiskiem *cinéma vérité* – ruchem zainicjowanym na przełomie lat 50. i 60. we Francji, na który znaczący wpływ miały poglądy Dżigi Wiertowa oraz przejęty później przez Francuzów termin „kino-prawda”. Wiertow uznawał prymat filmu dokumentalnego nad fabularnym, a samo oko kamery posiadało według niego większe możliwości niż ułomne oko ludzkie. Wierzył, że metoda dokumentalna jest w stanie zarejestrować prawdę o rzeczywistości, ale tylko przy odrzuceniu takich elementów jak: inscenizacja, scenariusz czy profesjonalna gra aktorska. Nie da się jednak zaprzeczyć, że choć Wiertow utrwał pewien bliski mu wycinek ówczesnej rzeczywistości, to wymowa jego filmów nie była niewinna ideologicznie, a wręcz manifestowała poglądy głoszone przez marksistów. Nie przeszkodziło to Jeanowi Rouchowi oraz Edgarowi Morinowi przyjąć duchowego patronatu radzieckiego

reżysera. Wymienieni twórcy – ojcowie cinéma vérité – wyszli z tego samego założenia, co Wiertow. Tylko idea czystego zapisu, bez ingerencji reżyserskiej, mogła zapewnić wiarygodność. Obiektem mieli być zwykli ludzie, codzienne sytuacje, naturalne miejsca akcji. Filmy nie posiadały precyzyjnych scenariuszy, jedynie zarysy, które najpierw inicjowały jakieś działanie, ale rejestracji podlegały wyłącznie spontaniczne reakcje. Kamera miała być katalizatorem działań, chodziło jednak o utrwalanie momentów, kręcenie „na bieżąco”, uchwycenie potoku życia, czego najlepszym przykładem jest sztandarowe dzieło nurtu – *Kronika jednego lata* (1960, reż. J. Rouch, E. Morin)³. Równoległe do francuskiego ruchu w Stanach Zjednoczonych oraz Kanadzie zrodziła się podobna idea pod postacią kina bezpośredniego – direct cinema⁴.

Kolejnym kontekstem dla horroru paradokumentalnego jest pokrewieństwo z mock-dokumentami, czego dowodem jest chociażby stosowana w badaniach zamienna nazwa – mockumentary horror. Mając na uwadze definicję zaprezentowaną przez Beatę Kosińską-Krippner („(...) mock-dokument jest tekstem fikcyjnym, który by zmienić rangę, brzmie i wygląda jak dokumentalny i który (...) zarówno efektywnie obala specjalny status dokumentu, jak i sugeruje nową relację między publicznością i gatunkiem, wystawiając na próbę umiejętności widzów związane z rozróżnianiem prawdy i fikcji.”⁵), oraz angielskie znaczenie pierwszego członu nazwy („*mock*” znaczy: wykpiwać, wysmiewać, przedrzeźniać, oszukiwać, drwić; to także imitacja, pozorny, upozorowany, naśladowujący, sztuczny, udawany, [zrobiony] dla zabawy, żartu, na niby⁶), można spostrzec, że głównym celem mock-dokumentu jest naśladowanie formy dokumentalnej przy jednoczesnym zachowaniu statusu fikcyjnego, co wskazywałoby na wysoką refleksywność dzięki zastosowaniu chwytów parodystycznych⁷. Spośród cech charakteryzujących mock-dokument wypadałoby wymienić tzw. „gadające głowy” relacjonujące rozmaite wydarzenia, wykorzystanie materiałów archiwalnych, wypowiedzi ekspertów – profesjonalistów w danej dziedzinie, włączenie w tok narracji relacji świadków, które uwiarygodniają przekaz, a także zaznaczenie stylu vérité, objawiające się chociażby w zastosowaniu kamery z ręki, naturalnego oświetlenia i plenerów. Ważna jest także kwestia aktorstwa, które jest profesjonalne, ale ma sprawiać wrażenie nagrywania „naturszczyka”. Od realnego dokumentu mockumentary⁸ wyróżniają sygnały ze strony twórców, które nakierowują widza na fikcyjność, a najwyraźniej objawia się to w napisach końcowych, ostatecznie ujawniających fikcyjny status filmu⁹. Ważną pracą precyzującą istotę mock-dokumentu jest publikacja Jane Roscoe i Craiga Highta, która ujmuje zagadnienie trzystopniowo. Wyróżniają oni poziomy: parodii, krytyki oraz dekonstrukcji¹⁰, jakkolwiek horror dokumentalizowany nie do końca mieści się w obrębie tego podziału, do czego jeszcze powrócę.

Uwzględniając pokrewieństwo omawianego zagadnienia zarówno z mockumentary, jak i z cinéma vérité, trzeba zaznaczyć, że bliżej im do kształtu formalnego niż wymowy ideologicznej taksonomicznie podobnych zjawisk. Horror paradokumentalny nie chce ani chwycić rzeczywistości w najrzetelniejszej

i najprawdziwszej formie, ani nie podporządkowują swojego quasi-rzeczywistego statusu parodiowaniu, gorzkiej satyrze, czy też efektowi komicznemu, chyba że mówimy o bardzo dojrzałych reprezentacjach, które wykazują wiele wspólnych cech z kinem progresywnym, ale stanowią one odosobnione i nieliczne przypadki. Nadrzędną cechą horroru jest przecież wywołanie reakcji emocjonalnej przy wykorzystaniu konstytutywnych dla gatunku cech:

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 odbiorcy¹¹.

Dzięki stylizacji dokumentalnej horror paradokumentalny stara się powrócić do podstawowej funkcji filmu grozy, czyli do strachu. Ostatnie dekady pokazały, że horror coraz bardziej oddalał się od tej prymarnej emocji. Powstające filmy swoją dominantą uczyniły bazowanie na szoku, czy też eksplorowanie terenów do tej pory ignorowanych, objętych społecznym tabu. Nurty takie jak: gore, splatter, splasher czy nadrzędne exploitation, wiodły prym na gruncie filmowej grozy, niejako poszerzając zakres znaczeniowy gatunku, który przestał być kojarzony z obligatoryjnym czynnikiem nadnaturalnym, na rzecz prezentowania zjawisk wywołujących u odbiorcy pewnego rodzaju dysonans poznawczy. We wspomnianych odmianach w większości mamy do czynienia ze spektaklem śmierci oraz z ekspozycją cielesności przede wszystkim w stadium rozpadu. W przeciwieństwie do monstrów z klasycznych realizacji, źródłem zła jest tu człowiek, którego zepsuta natura prowadzi do zachowań psychopatycznych. Nachalna wizualizacja tortur czy samego momentu śmierci, pokazywanie „wprost” wnętrza czy hektolitrów krwi odbiera suspens, natomiast dostarcza odbiorcy obrazów drastycznych, które nie tyle wywołują strach oparty na potęgowaniu napięcia, co przerażają swoją dosłownością. W tym kontekście horror paradokumentalny możemy umieszczać w zupełnie odmiennej sferze, bowiem zdecydowanie bardziej opiera się na tym, co niewyartykułowane, co znajduje się w przestrzeni pozakadrowej. Potęgowanie grozy sytuacyjnej polega na niedopowiedzeniu i powolnym wyczekiwaniu, wynikającym z niepewności.

Cannibal Holocaust

W związku z powyższym, *Cannibal Holocaust* – film uznawany za prekursora horroru w stylu vérité, jest przykładem granicznym, który uwydatnia „polisemiczność systemów porządkujących”¹². Problem genologiczny wynika tu z kwestii dominandy względem wyróżników danej odmiany. Nie da się zaprzeczyć, że wykorzystuje on fragmenty mock-dokumentalne, jednakże stanowi reprezentację zarówno kina gore, jak i powszechnych w tamtym czasie we Włoszech cannibal movies¹³. Jednym z głównych wątków jest zaprezentowanie praktyk kanibalistycznych dwóch plemion z Ameryki Południowej, a także okrutnych, niezwykle krwawych

rytuałów, których obiektem nie są tylko ludzie, ale również zwierzęta – rzeczywiście uśmiercane na planie filmu¹⁴. Taka wizja nie do końca jest spójna z dzisiejszym rozumieniem horrorów paradokumentalnych, które w większości posługują się elipsą oraz gradacją napięcia.

Cannibal Holocaust posiada trójdzielną kompozycję, którą pozwala wyróżnić zastosowanie różnego rodzaju taśmy filmowej. Film rozpoczyna się od podróży profesora antropologii do zapomnianych rewirów Amazonii (zdjęcia kręcone były w Leticii), gdzie przy szkieletach swoich poprzedników odnajduje on szpule z materiałem filmowym. Następnie mamy do czynienia z symultanicznymi sekwencjami, które naprzemiennie prezentują zarejestrowany przez pierwszą ekspedycję szokujący materiał (tutaj została użyta taśma 16 mm, w przeciwieństwie do wersji 32 mm zastosowanej w pozostałych partiach filmu¹⁵) oraz współczesne sceny, przedstawiające proces montażu znalezionej taśmy na potrzeby stworzenia programu telewizyjnego. Co ciekawe, estetyka quasi-dokumentu posiada tu niezwykle sensowną, w dużym stopniu samozwrotną motywację. Otóż poznajemy historię czworga amerykańskich antropologów. W tym samym czasie, co osoby odpowiedzialne za found footage, niejako przyjmujemy ich point of view, horyzont narracji zostaje ograniczony perspektywą montażystów. Zaburzając granicę między fikcyjnością modelu fabularnego, obowiązującego na gruncie horroru, a wiarygodnym realizmem zapisu dokumentalnego, reżyser naraził się na liczne protesty ze strony osób, które nie potrafiły rozróżnić fikcji od rzeczywistości. Paradokumentalne fragmenty zostały potraktowane przez niektórych odbiorców na równi ze snuff movie¹⁶, czyli „nagraniem morderstwa popełnionego na potrzeby produkcji filmowej i dystrybuowanego w celach komercyjnych. Żadnych efektów specjalnych, żadnych sztuczek, po prostu najbardziej obrzydliwy koncept, jaki można sobie wyobrazić”¹⁷, a co za tym idzie Deodato został pociągnięty do odpowiedzialności karnej. Bardzo realistyczne sceny kastracji, rytualnych morderstw, zbiorowego gwałtu oraz fakt, że odtwórcy głównych ról zniknęli i nie odpowiadali na próby nawiązania kontaktu ze strony mediów, spowodowały, iż reżyser musiał stawić się przed włoskim sądem¹⁸. „Powód był prozaiczny – młodzi artyści, podpisując kontrakt, zobowiązali się do »zniknięcia« po zakończeniu zdjęć. Deodato, aby ukrócić wszelkie spekulacje i nie zostać skazanym za zabójstwo, pojawił się w sądzie z czwórką swoich aktorów, udowadniając, że są cali i zdrowi”¹⁹. Dziś możemy się zastanawiać, co było głównym celem reżysera, czy faktycznie dążył do zatarcia granicy między filmem a rzeczywistością? Podkreślanie dokumentalnego wymiaru filmu (casus zmowy milczenia), przysporzyło twórcy niemało problemów, ale również zaakcentowało aurę tajemnicy i skandalu wokół produkcji, co mogło posłużyć jako chwyt marketingowy. Intencją reżysera z pewnością nie było zapoczątkowanie nurtu horroru paradokumentalnego, ale nie można ignorować jego wkładu w tę estetykę.

W aspekcie formalnym *Cannibal Holocaust* wyróżnia się użyciem taśmy 16 mm, samozwrotną motywacją, ujawnianiem medium filmowego, stosowaniem kamery „z ręki” jako głównej metody twórczej uwiarygodniającej kręcenie „na gorąco”, bez inscenizacji, oraz dodaniem do „amatorskiego” materiału zakłóceń, spowodowanych

nieprofesjonalnymi przerwami w rejestracji. Wymienione zabiegi są charakterystyczne właśnie dla stylu vérité, ale na gruncie recepcji istotny staje się motyw zacierania granicy między fikcją a rzeczywistością. W wypadku mock-dokumentów otrzymujemy od realizatorów czytelne sygnały, które pozwalają przypuszczać, że oglądany materiał jest jedynie wytworem wyobraźni twórców. Na gruncie horroru paradokumentalnego te wskazówki ograniczone są do minimum, a właściwie uobecniają się w postaci logo wytwórni lub napisów końcowych, ale nawet to nie jest regułą – w *Blair Witch Project* bohaterowie nazywają się tak samo jak aktorzy. Można przypuszczać, że celem tego typu filmów jest balansowanie na granicy, a nie parodiowanie i finalne ujawnienie strategii opartej na modelu kina dokumentalnego.

Oscylowanie między fikcją a rzeczywistością służy większemu zaangażowaniu, czego efektem jest spotęgowanie zagrożenia sfingowanym realizmem. Widz doświadcza mocniejszych emocji, bowiem staje się odbiorcą różnego typu formalnych przesłanek, które uprawomocniają oglądaną historię. Częściowo zostaje zburzona ściana dzieląca odbiorcę od filmu, zapewniająca bezpieczeństwo poprzez cudzość fantazyjności, sugerująca zarazem, że to „tylko” film. W pewnym aspekcie, neguje to ideę katharsis, warunkowaną przez empatyczne doznanie skrajnych emocji, przede wszystkim strachu, w „sztucznych”, „sterylnych” warunkach filmu fabularnego. Noël Carroll, tłumacząc paradoks horroru, pisze, że „ludzie reagują emocjonalnie (na przykład przestraszonym) na coś, w czego istnienie nie wierzą”²⁰ dzięki „chwilowemu, dobrowolnemu zawieszeniu niewiary”²¹. W wypadku horroru paradokumentalnego zawieszenie niewiary staje się czynnikiem dominującym, bowiem stylizacja dokumentalna sprawia, że widz łatwiej porzuca ogarniające go wątpliwości. Realizm zastosowanych środków zapewnia odmienną relację z oglądanym obrazem, która polega na ciągłym balansowaniu pomiędzy prawdą a prawdopodobieństwem. Co ciekawe, powyższa właściwość jest wyraźnie eksponowana w kwestiach związanych z promocją danego tytułu. Doskonałym przykładem takiej praktyki była kampania reklamowa towarzysząca wejściu do kin filmu *Blair Witch Project*.

Blair Witch Project

Jego strategia marketingowa opierała się przede wszystkim na „blefie”, którego główną podporą była strona internetowa. Pół roku przed premierą, reżyserzy – Sánchez i Myrick – udostępnili w sieci niezwykłą historię miasteczka Burkittsville i trójki zaginionych studentów. Każdy internauta miał dostęp do treści, które w postaci harmonogramu wyjaśniały następujące po sobie zdarzenia. Korzenie historii sięgały XVIII wieku, kiedy niejaka Elly Kedward została oskarżona o zwabianie do swojego domu dzieci. Kedward, uznana za czarownicę, mieszkańcy wyprowadzili zimą do pobliskiego lasu i przywiązali do drzewa, ale jej ciała nigdy nie odnaleziono. Rok później, w Blair (ówczesna nazwa miasteczka) zaczęły ginąć dzieci, a także bez śladu zniknęli oprawcy Kedward. W następnym stuleciu wielokrotnie miały miejsce podobne zdarzenia, a las został uznany za nawiedzony. W latach 40. XX

wieku rozegrał się przerażający mord siedmiorga dzieci, którego dopuścił się Rustin Parr mieszkający w pobliskiej głuszcy. Parr przyznał się do zarzucanych mu czynów, skazano go na śmierć przez powieszenie. Twierdził, że do zbrodni namówił go duch starej kobiety. Czytamy także, że w 1994 roku troje studentów postanowiło nakręcić dokument o legendzie wiedźmy z Blair, jednak po wyprawie do lasu ślad po nich zaginął, a policja odnalazła jedynie pozostawiony na drodze samochód. Wskutek nieudolnych działań policji, matka uczestniczki wyprawy filmowej rozpoczęła śledztwo na własną rękę, a niedługo potem studenci antropologii odnaleźli przy 100-letnim domu materiał filmowy, na którym udokumentowane były ostatnie dni Heather, Josha i Michaela. Niestety nagrania zostały uznane za sfałszowane, a śledztwo ponownie umorzone. W związku z tym matka Heather zgłosiła się do Haxan Films w celu odtworzenia tajemniczej historii z istniejących fragmentów filmowych. Na stronie internetowej możemy też znaleźć ogłoszenie o zaginięciu trojga filmowców, które było rozwieszane na festiwalu w Sundance, gdzie film miał swą premierę, i na kampusie Uniwersytetu, skąd przyjechali studenci. Dostępne są również zdjęcia dowodów w sprawie – m. in. pudełko na film, kasetę video, fotograficzna dokumentacja poszukiwań i części śledztwa oraz fragmenty filmowe poświadczające obecność w mediach – wiadomości telewizyjne czy wywiad z profesorem antropologii na temat odnalezionych filmów.

Wszystkie wymienione wyżej „fakty” są sprawną manipulacją. Informacje zamieszczone z Internetu stanowią legendę miejską, opowiadającą jednak o prawdziwym mieście, które do tej pory boryka się z najazdami fanów, natomiast materiał dowodowy to czysta mistyfikacja. Wprawny kinoman zauważy, że nazwa wytwórni Haxan jest nawiązaniem do filmu z 1922 roku o tym samym tytule, autorstwa Benjamina Christensena. Owo zapożyczenie nie jest bez znaczenia, bowiem haxan po szwedzku oznacza czarownicę, ale poza tym incydentem istnieje zdecydowanie więcej przesłanek wskazujących na autentyczność, aniżeli reżyserskich wskazówek nakierowujących na fikcyjność.

Craig Hight, kilka lat po wydaniu wspomianej już typologii mockumentaries, postanowił nieco zrewidować swoje założenia teoretyczne. Otóż zauważył on, że mock-dokumenty, do których zalicza także *Blair Witch Project*, nie muszą ograniczać się do parodiowania, a ich recepcja wśród odbiorców może realizować się na różnym poziomie ich świadomości względem tekstu²². Otóż przytacza on spostrzeżenia Margrit Schreier, która zbadała widownię *Blair Witch Project* i wyznaczyła trzy rodzaje odbiorców tego paradokumentalnego przekazu:

1. Widzowie, którzy doskonale zdają sobie sprawę z fikcyjności filmu, oglądają go jako horror i oceniają w zgodzie z regułami wyznaczonymi przez gatunek.
2. Widzowie, którzy wiedzą, że jest to fikcja, ale doceniają jego status hybrydyczny, który pozwala oscylować między rzeczywistością a fikcją.
3. Widzowie, którzy w końcu dowiadują się, że jest on fikcją, ale nadal mają wątpliwości co do jego statusu ontologicznego.²³

O ile pierwsza grupa faktycznie pozostaje w obrębie klasycznej recepcji, to druga i trzecia, które są ze sobą w pewien sposób połączone, wskazują, że film stanowi centralny punkt wyjścia do praktyki odbiorczej, przekształcającej się w rodzaj interaktywnej oraz intermedialnej gry dzięki wywołaniu aktywności widza²⁴. Odbiorca zaczyna poruszać się w uniwersum metatekstów dostępnych na różnych platformach medialnych (Hight określa ten rodzaj filmu jako cross-platform mocumentary²⁵) i to on podejmuje decyzję, czy chce zawiesić niewiarę i zdecydować się na bardziej ożywczy sposób odczytania. Fałszywy making-off czy dokumentacja ze śledztwa zamieszczona na stronie internetowej nie są koniecznym kontekstem do prawidłowego zdekodowania przekazu, ale umożliwiają większe zaangażowanie, a nawet wejście w rolę, dzięki której możliwa będzie immersja. Wypadałoby jednak zaznaczyć, że immersja odbywałaby się w trakcie seansu samego filmu, a wszelkie materiały istniejące na poziomie innego medium stanowiłyby wcześniejsze rozszerzenie horyzontu wiedzy. Sama zabawa z zagadkowymi niekiedy metatekstami nie sprzyja wytworzeniu sytuacji odbiorczej opartej na definitywnym zagłębieniu w lekturę, wręcz przeciwnie uruchamia mechanizm intelektualnej gry, wyrwywający odbiorcę z uniwersum tekstu. Jednakże informacje czerpane z okołowidlowych materiałów w kontakcie z samym momentem oglądania filmu stwarzają podatny grunt do intencjonalnego zanurzenia w świat filmu, ale w tym wypadku, używając metafory Marie-Laurie Ryan – „tekst jako świat”²⁶ zyskuje dodatkowy wymiar. Staje się wyraźniej realny dzięki użytej formie paradokumentalnej, a co za tym idzie jeszcze bardziej zastanawiający, niepokojący, a finalnie przerażający, bowiem zaczyna naruszać oferowaną do tej pory na gruncie horroru bezpieczną granicę między fikcją a rzeczywistością.

Kolejną ważną kwestią jest fakt, że powyższa praktyka nie tylko wpływa na immersyjny oraz interaktywny potencjał filmu, ale także stanowi dobitny przykład innowacyjnej strategii reklamowej. Za sprawą przede wszystkim internetowego fałszerstwa stworzono coś na kształt opowiadania transmedialnego, które zachwiało fikcyjnym statusem produkcji, a dzięki temu wywołało oczekiwany efekt marketingowy. Przy minimalnym nakładzie finansowym na produkcję filmu (niepełna 60 tys. dolarów) i w gruncie rzeczy za pomocą darmowego kanału promocji, uzyskano dochód przekraczający 300 mln²⁷. Dzięki sukcesowi *Blair Witch Project* zaczęły pojawiać się kolejne, estetycznie pokrewne produkcje wykorzystujące podobne zachwiania na linii realne – zmyślone i korzystające z zasady less is more, która w zestawieniu z intensywnym rozwojem efektów specjalnych, paradoksalnie stała się zaletą dosyć oszczędnych i surowych filmów grozy²⁸.

Wracając do samego filmu, na uwagę zasługuje chociażby zaangażowanie aktorów, którzy na potrzebę produkcji użyczyli swoich prawdziwych imion i nazwisk, co więcej nie mieli do dyspozycji rozpisanych ról. Reżyserzy przedstawili im zarys fabuły oraz... dokładnie tę samą legendę o wiedźmie, z którą mogli zapoznać się internauci. Operatorami kamer byli protagoniści, a więc amatorski rys filmu uzyskany został przede wszystkim przy ich pomocy²⁹. Na wzór cinéma vérité, główną metodę twórczą stanowiła improwizacja, co dodatkowo burzyło granicę między

reakcjami naturalnymi a wykreowanymi. Słynna jest już anegdota dotycząca zachowań reżyserów, którzy nocą trzęśli namiotami aktorów i w stosownej odległości od obozowiska przemykali między krzakami, co doprowadzało aktorów do realnego przerażenia. Efektem 8-dniowych działań niewielkiej ekipy było ponad 100 godzin nagrań pochodzących zaledwie z dwóch kamer³⁰. Zgodnie z tym, co znajdowało się na oficjalnej stronie *Blair Witch Project*, filmowcy z Haxan Films faktycznie dokonali mozolnej pracy metodą found footage, ponieważ montaż zajął Myrickowi i Sanchezowi ponad rok³¹. Reżyserzy postarali się, aby ich obraz także w samej formie był jak najbardziej wystylizowany na film amatorski. Na początku pojawia się plansza informacyjna wyjaśniająca zarys fabuły – stały motyw horroru paradokumentalnego. Akcję właściwą rozpoczynają przygotowania do produkcji dokumentu, następnie Heather jako dziennikarka – narratorka wprowadza nas w historię Blair, dzisiaj Burkittsville, a dalej przedstawione są wywiady z mieszkańcami, które w większości potwierdzają istnienie legendy. Kiedy studenci udają się do lasu, narrację powoli zawłaszcza rejestracja, coraz bardziej dramatycznych, prób odnalezienia drogi powrotnej. Kamera drży, pokazuje niezorganizowane obrazy, występują częste szwenki. W scenach nocnych, w warstwie wizualnej najwięcej jest niedoświetlonych kadrów, wyłącznie z naturalnym, punktowym oświetleniem pochodzącym z latarki. Ciemność połączona z diegetycznymi szmerami, niezidentyfikowanymi dźwiękami, przypominającym bohaterom głosy dzieci, a później krzyki zaginionego Josha, w połączeniu z histerią protagonistów, potęguje strach widza. Gdy Heather zwraca się bezpośrednio do kamery, przeprasząc rodziców swoich współtowarzyszy za zaistniałą sytuację, widzimy jej emocjonalne rozchwianie i zaczynamy się z nią utożsamiać, jest to bardzo rzadka reakcja w obrębie recepcji horroru filmowego³², natomiast tutaj warunkuje ją dokumentalna forma wyznania. Najbardziej przerażające momenty filmu rozgrywają się w przestrzeni pozakadrowej. Taka elipsa buduje suspens, jak również prowokuje do tworzenia indywidualnych interpretacji przy pomocy nieskrępowanej wyobraźni podsuwającej nam coraz to groźniejsze scenariusze. Gradacja napięcia osiąga punkt kulminacyjny w końcowej scenie rozgrywającej się w opuszczonym domu Rustina Parra. Bohaterowie biegają chaotycznie z kamerą, a akcja urywa się nagle na przerażającym obrazie odwróconego twarzą do ściany Michaela, co przywołuje na myśl motyw zabójstwa siedmiorga dzieci w latach 40. Zakończenie pozostawia widza w aurze niedopowiedzenia, w podobnym rozedrganiu, jak prezentowany obraz.

Seria *Paranormal Activity*

Blair Witch Project stanowił katalizator dla kolejnych filmów tego nurtu. Na uwagę zasługuje seria *Paranormal Activity*, która nieco różni się od swojego poprzednika, ponieważ w dużej mierze bazuje na zróżnicowanych ujęciach. Wszystkie części serii oparte są na motywie opętania i nawiedzania przez demona, którego nigdy nie widzimy w niezależnej postaci. Sam tytuł cyklu eksponuje zjawiska nadprzyrodzone (*paranormal activity*) – są one rejestrowane w domu, w którym rozgrywa się akcja. Bohaterowie, chcąc uchwycić na taśmie lub w postaci cyfrowe-

go zapisu jakikolwiek ślad nadnaturalnych działań, po pierwszych podejrzanych objawach nie rozstają się z urządzeniem nagrywającym lub rozstawiają sprzęt w różnych częściach domu, a następnie odtwarzają i analizują zarejestrowany obraz. W związku z tym, obserwujemy zarówno przekaz z kamery z ręki, jak i ujęcia ze statywu, a w *Paranormal Activity 2* – nagrania z monitoringu budynku. W *Paranormal Activity 3*, widzimy także horyzontalne pół-panoramy ukazujące powoli pokój. Cechą charakterystyczną serii jest precyzyjne zaznaczenie dat, akcentowanie czasu w szczególności przy specyficznym przewijaniu na podglądzie. Przestrzeń przeważnie ograniczona jest do jednego miejsca – domu ofiar, sporadycznie występują inne przestrzenie jak: ogród, podjazd lub inny dom (kogoś z rodziny, sąsiadki). Tak jak w *Blair Witch Project*, obecne są plansze z objaśnieniami, dodatkowo sugerującymi autentyczność i zastosowanie metody found footage, na przykład w pierwszej odsłonie cyklu z 2007 roku: „Twórcy filmu chcieliby podziękować rodzinom Micah S. i Katie F. oraz departamentowi policji w Rancho Penasquitos za udostępnienie tego materiału”.

Czego boimy się w *Paranormal Activity*? Suspens jest tu oparty na swoistej retardacji. Obserwujemy kilkakrotnie powtarzane ujęcia tego samego miejsca, które wprowadzają widza w letarg. Dopiero za którymś razem, gdy jesteśmy niemalże oswojeni z danym obrazem, zaskakuje nas szczegół – poruszone drzwi, zsuwana kołdra, przestawiony przedmiot. Podobnie działa powolna panorama w trzeciej części serii, która z jednej strony uspokaja, a z drugiej – dopiero po pięciokrotnie powtórzonym ruchu ujawnia znikającą postać pod prześcieradłem. O ile w większości horrorów cisza oraz spowolnienie akcji sugeruje, że za chwilę coś się wydarzy, w horrorze paradokumentalnym nigdy nie jesteśmy pewni tego momentu. Na przykład w *Paranormal Activity 2*, w środku dnia, w pełnym świetle z wielkim hukiem otwierają się wszystkie szafki w kuchni, osaczając główną bohaterkę. Widz wprowadzany jest w błąd, ponieważ skupia uwagę na niewłaściwym rekwizycie. Słynna „strzelba Czechowa” wcale nie musi wypalić. Kilkakrotne „ogrywanie” szczegółu znajdującego się na pierwszym planie w dalszym toku akcji może skończyć się gwałtownym przemieszczeniem przedmiotu o mniej istotnym położeniu. Natomiast przewijanie na podglądzie ujawnia długotrwałe praktyki bohaterów, o których nie pamiętają następnego dnia. Warstwa audialna jest o tyle ważna, że w nowszych odsłonach *Paranormal...*, dźwięki wewnątrz diegezy są nieco podrasowane poprzez dodanie efektu pogłębionego basu, co ma ewidentny wpływ na wysoce somatyczny odbiór bodźca, który dodatkowo drażni widza na poziomie odczuć bezpośrednich, fizycznych.

Pozostałe reprezentacje gatunku

Horror dokumentalizowane często związane są z tematyką opętania. Można tu wymienić takie tytuły jak: *Ostatni egzorcyzm* (2010, reż. D. Stamm) czy *Demony* (2012, reż. W.B. Bell), w których horror satanistyczny wykorzystuje formę dokumentalną, aby udowodnić realizm egzorcyzmu. Ciekawym przykładem byłby także

Czwarty stopień (2009, reż. O. Osunsanmi), jeden z najdroższych, ze względu na zaangażowanie Milli Jovovich, filmów nurtu, dotyczący tematyki kontaktów z obcą cywilizacją. Split screen w *Czwartym stopniu* zestawia dwa porządki: fikcyjalny (z rozpoznawalnymi aktorami) i paradokumentalny. Kwestię autentyzmu komplikuje także początkowa wypowiedź Jovovich twierdzącej, iż wszystko, co widzowie obejrzą, jest prawdą, oraz postać reżysera przeprowadzającego wywiad z dr Tyler – rzekomo realną postacią, która oczywiście okazuje się podstawioną aktorką.

Horror paradokumentalny jest już na tyle rozwiniętym zjawiskiem, że jak każdy zaawansowany gatunek na drabinie ewolucji, doczekał się realizacji o znamionach parodii, w postaci filmów takich jak norweski *Łowca trolli* (2010, reż. A. Øvredal) czy hiszpański *[REC] 3: Geneza* (2012, reż. P. Plaza). W *Łowcy trolli* widać ogromny dystans do fabuły, tyczącej się rządowego spisku mającego na celu zatajenie istnienia tytułowych stworów w północnych lasach Norwegii. Nie bez znaczenia jest tu asocjacja z rozpoznawalnymi skandynawskimi kryminałami, które jako towar eksportowy zostają poniekąd potraktowane z przymrużeniem oka. Kolejnym filmem o znamionach parodii jest trzecia odsłona hiszpańskiej serii *[REC]*. W *[REC] 3: Genezie* (2012) przejaskrawieniu ulegają ramy gatunku (ocierając się nawet o kino progresywne) dzięki chociażby spotęgowanej samozwrotności. Nie dość, że widzimy na ekranie operatora kamery, to dodatkowo opowiada on o Wiertowie, „kino-prawdzie” i najnowszych metodach nagrywania filmu steadicamem, co wyjaśnia wyższą jakość oglądanego obrazu w stosunku do pierwszej czy drugiej części *[REC]*. Co ciekawe, po ponad 20 minutach filmu, kiedy zombie psują przyjęcie weselne i pojawiają się licznie na ekranie, kamerzysta zostaje posądzony o zachowanie etycznie niewłaściwe i z tego powodu kamera ulega zniszczeniu z rąk pana młodego. Następnie pojawia się (z ogromnym opóźnieniem!) plansza tytułowa, a dalsza narracja przebiega już w typowo fikcyjnym rytmie realizacji. Komediowy wymiar tego obrazu stanowi odpowiedź na produkowane na gruncie filmowej grozy liczne sequele czy prequele, które poprzez osławiające powtórzenie tematu w pewnym momencie tracą swoją moc przerażania. Oczywiście ich status może nobilitować odbiór kultowy, ale w większości wypadków stają się wyłącznie kopiami schematu. Film Plazy jest dobrym przykładem satyry na tego typu praktyki, stawia także pytanie, czy wykorzystanie kampowej estetyki pozwala nadal na nazwanie obrazu horrorem. Wpisałoby się to w typologię mock-dokumentu zaproponowaną przez Roscoe i Highta, a konkretnie dałoby się usytuować wewnątrz pierwszego i drugiego stopnia (parodia i krytyka), jaki charakteryzują badacze. Dwa omówione powyżej przykłady nie są jednak reprezentatywne, wręcz przeciwnie – stanowią jak na razie ciekawy wyjątek, który podąża w nieco odmiennym kierunku niż mockumentary.

Trzeba też zaznaczyć, że horror paradokumentalny to gatunek jak najbardziej globalny i posiada swoje reprezentacje w kinematografiach wielu państw, czego dowodem jest poniższa lista wybranych filmów:

USA: *Blair Witch Project* (1999, reż. D. Myrick, E. Sanchez); seria *Paranormal Activity* (odpowiednio 2007, 2010, 2011, 2012; reż. O. Peli [cz. 1],

T. Williams [cz. 2], H. Joost, A Schulman [cz. 3 i 4]; *W pogoni za złem* (2007, reż. S. Tretta); *The Poughkeepsie Tapes* (2007, reż. J.E. Dowdle); Projekt: *Monster* (2008, reż. M. Reeves); *Czwarty stopień* (2009, reż. O. Osunsanmi, koprodukcja z Wielką Brytanią); *Paranormal Entity* (2009, reż. S. Van Dyke); *Evil Things* (2009, reż. D. Perez); *Ostatni egzorcyzm* (2010, reż. D. Stamm); *Megan Is Missing* (2011, reż. M. Goi); *Evidence* (2012, reż. H. Askins); *V/H/S* (2012, reż. D. Bruckner, G. McQuaid); *Tape 407* (2012, reż. D. Fabrigar); *Demony* (2012, reż. W.B. Bell).

Hiszpania: *[Rec]*, *[Rec] 2* (2007, 2009, reż. J. Balaguero); *Atrocious* (2010, reż. F. Luna, koprodukcja z Meksykiem); *Apartament 143: emergo* (2011, reż. C. Torrens); *[Rec] 3: Geneza* (2012, reż. P. Plaza).

Kanada: seria *Grave Encounters* (2011-2012, reż. The Vicious Brothers).

Japonia: *Noroi* (2005, reż. K. Shiraishi); *POV: A Cursed Film* (2012, reż. N. Tsuruta).

Australia: *Lake mungo* (2008, reż. J. Anderson); *The Tunnel* (2011, reż. C. Ledesma).

Indie: *?: A Question Mark* (2012, reż. A. Patel).

Singapur: *Haunted Changi* (2010, reż. T. Kern).

Urugwaj: *La casa muda* (2010, reż. G. Hernández).

Norwegia: *Lowca trolli* (2010, Norwegia, reż. André Øvredal)³³.

Nie bez znaczenia jest fakt, że produkcje dokumentalizowane nie wymagają dużych nakładów finansowych, co stwarza podatny grunt do korzystania z tego typu rozwiązań w obszarze filmowej grozy. Dodatkowo, horror uchodzi za gatunek, który jest w stanie dużo wybaczyć, a więc niedociągnięcia techniczne, spowodowane między innymi użyciem „amatorskiej” kamery, nie drażnią widza tak, jak mogłyby to uczynić w kontakcie z tradycyjnym filmem fabularnym, wręcz przeciwnie – z ułomności taniego środka rejestracyjnego twórcy potrafią uczynić zaletę.

Wnioski

Podsumowując powyższe rozważania, chciałabym zaproponować krótką charakterystykę omawianej odmiany filmowej grozy. Horror paradokumentalny estetycznie nawiązuje do nurtu cinéma vérité, ponieważ posługuje się rozwiązaniami podobnymi do formy dokumentalnej. Najczęściej stosowaną metodą

rejestracji jest tzw. kamera z ręki, która pozwala uzyskać amatorski wydźwięk, warunkujący realizm przekazu, natomiast montaż w wielu wypadkach naśladuje technikę found footage. Plenery nie są studyjne, oświetlenie ma naturalne źródło, a zdecydowana większość osób występujących na ekranie nie sprawia wrażenia profesjonalnych aktorów, lecz wydają się oni być prawdziwymi uczestnikami zdarzeń. Kluczowe sekwencje rozgrywają się w przestrzeni pozakadrowej lub w zupełnej ciemności, a wykorzystanie ubogich środków przegradza się w zaletę³⁴. Filmy te często obnażają istnienie medium i posiadają samozwrotną motywację. Jednocześnie zbliżają się do mock-dokumentów, bowiem są jedynie stylizowane na autentyczne i wykorzystują podobne chwytły – na przykład uprawomocnianie poprzez wywiady z autorytetami, powoływanie się na rzeczywiste instytucje, czy też naśladowanie form audiowizualnych znanych z telewizyjnych programów informacyjnych³⁵. W przeciwieństwie do mockumentaries niekoniecznie ujawniają swój fikcyjny status w postaci napisów końcowych i nie muszą być subwersywne w stosunku do prezentowanego tematu oraz formuły filmu dokumentalnego³⁶. Potrafią bazować na specyficznej relacji z odbiorcą, pozwalającej na osiągnięcie stanu immersji, który w tym wypadku może wzmacniać uczucie grozy poprzez balansowanie na granicy między realizmem a fikcją. Ten aspekt często też pomaga w promocji filmu, ale przede wszystkim zapewnia większe zaangażowanie widza, który w kontakcie z horrorem znów może odczuwać wyjątkowo silne emocje.

Przypisy

- ¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 40.
- ² Ibidem, s. 9.
- ³ K. Giełżyńska, *Kwestia prawdy w filmie – cinéma vérité*, <http://niedoczytania.pl/kwestia-prawdy-w-filmie-cinema-verite/> [18.06.2013].
- ⁴ M. Przyłipiak, op. cit., s. 115-148.
- ⁵ B. Kosińska-Krippner, *Mock-dokumentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54/55, s. 195.
- ⁶ Ibidem, s. 194.
- ⁷ Ibidem, s. 194-195.
- ⁸ W anglojęzycznym dyskursie występują tożsame nazwy *mock-dokumentary* i *mockumentary*, dlatego stosuje je wymiennie.
- ⁹ Cała charakterystyka mock-dokumentu pochodzi z publikacji B. Kosińskiej-Krippner. Ibidem, s. 195-196.
- ¹⁰ J. Roscoe, C. Hight, *Faking it. Mock-dokumentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, New York, 2001, s. 100-180.
- ¹¹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 50.
- ¹² Ibidem, s. 33. „Polisemiczność systemów porządkujących” świadczy o tym, że linie demarkacyjne horroru są trudne do wyznaczenia, bowiem wykazuje on pokrewieństwo z wieloma innymi gatunkami, m. in. z science fiction, fantasy czy z thrillerem.
- ¹³ G. Klos, „Cannibal Holocaust”: *Film zakazany w 53 krajach*, http://film.wp.pl/id,124424,title,Cannibal-Holocaust-Film-zakazany-w-53-krajach,felieton.html?ticaid=110cab&_tlicrsn=3, (18.06.2013).
- ¹⁴ Ibidem.

- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ciężko stwierdzić, czy filmy *snuff* faktycznie istnieją. Utrwalenie ostatnich chwil życia w celach komercyjnych nie tylko budzi wątpliwości natury moralnej, ale przy wykorzystaniu odpowiednich technik jest trudne do oceny w perspektywie realizmu, a właściwie prawdziwości. Większość filmów z zapisem morderstw – chociażby japońska seria *Królik doświadczalny* [w oryginale: *Guinea Pig* – przyp. red.], jest wytworem paradokulturalnym, a więc stanowi przykład wyłącznie stylizacji na *snuff movie*. Wynika z tego, że ów podgatunek horroru jest zbiorem pustym, chyba że mówimy o filmach stylizowanych. Wówczas możemy je wskazać jako zjawisko w pewnych aspektach prekursorskie i pokrewne horrorom paradokulturalnym. Por. CAT, *Rzeczywistość i fikcja w kinie snuff i horror vérité*, <http://catinthewell.pl/2370/rzeczywistosc-i-fikcja-w-kinie-snuff-i-horror-verite/>, [19.06.2013]. [Autorka przytaczanego bloga posługuje się pseudonimem CAT, celowo nie ujawniając swojej prawdziwej tożsamości, co zastrzega w treści bloga – przyp. red.]
- ¹⁷ P. Dudziński, *Brakujące ogniwo: (anty)historia snuff movies*, <http://www.filmkulturaspolnoczenstwo.pl/publicystyka/brakujace-ogniwo-antyhistoria-snuff-movies/>, [18.06.2013].
- ¹⁸ G. Kłos, op. cit.
- ¹⁹ Ibidem.
- ²⁰ N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 270.
- ²¹ Ibidem, s. 114.
- ²² C. Hight, *Mockumentary. A Call to Play*, [w:] *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practises*, red. T. Austin, W. de Jong, Nowy Jork 2008, s. 205.
- ²³ M. Schreier, „Please Help Me; all I Want to Know is: is it Real or not?” *How Recipients View the Reality Status of The Blair Witch Project*, „Poetics Today”, 25(2), s. 33, cyt. za: C. Hight, *Mockumentary. A Call...*, op. cit., s. 213. [Tłumaczenie własne].
- ²⁴ C. Hight, op. cit., s. 214-215.
- ²⁵ Ibidem, s. 214.
- ²⁶ Por. K. Prajzner, *Agent w teście. Immersja i interaktywność we współczesnej teorii narracji*, [w:] *Nowa audiowizualność. Nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, Kraków 2008, s. 241-254.
- ²⁷ P. Kletowski, *Wiedźma, która wystraszyła Amerykę*, „Kino” 2000, nr 04, s. 51.
- ²⁸ P. Aloï, *Beyond the Blair Witch: A New Horror Aesthetic*, [w:] *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*, red. G. King, Bristol 2005, s. 187-190.
- ²⁹ Zob. P. Kletowski, op. cit.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ibidem.
- ³² J. Roscoe, *The Blair Witch Project. Mock-documentary Goes Mainstream*, „Jump Cut: A Review of Contemporary Media” 2000, nr 43.
- ³³ *Horror verite: który najlepszy? (ankieta)*, <http://thedarkzoneproject.wordpress.com/2013/03/23/horror-verite-ktory-najlepszy-ankieta/>, (14.10.2013). Opisy fabuły niektórych wymienionych filmów dostępne są pod powyższym adresem internetowym.
- ³⁴ P. Aloï, op. cit., s. 189-190.
- ³⁵ C. Hight, op. cit., s. 205.
- ³⁶ Chociaż C. Hight zauważył, że subwersywność *mockumentaries* może być w niektórych wypadkach wypierana przez zabawę z danym tekstem, kodem czy konwencją. W takim rozumieniu horrory paradokulturalne zdecydowanie zbliżyłyby się do mock-dokumentów.

Para-documentary horror – attempt to define a genre.

This article aims to define the characteristics of horror vérité. The author raises issues related to the phenomenon of genealogical contexts – such as cinema vérité or mockumentary that have significantly influenced the formal shape of the species discussed. The controversial film *Cannibal Holocaust* (1979) dir. Ruggero Deodato, which is considered a pioneering image relative to the horror vérité is discussed in this article. It is one of the first examples in which blurring the boundary between fiction and reality by an extremely reliable styled on the documentaries. The use of 16 mm tape or simulated found footage became an extremely effective method to stimulate the viewer bored with conventional, petrified determinants of the horror genre. This paved the way for other films, and the turning point was amazing blockbuster *The Blair Witch Project* (1999) dir. D. Myrick, E. Sanchez. The story of the witch of Blair was executed in an almost ascetic manner according to the principle “less is more”. This film has cemented the characteristics of the documental horror set of tricks: shaky camera, natural lighting, unprofessional acting, reflexivity and specific marketing strategies that activate the viewer using a variety of metatexts (casus Sundance and web site). Series such as *Paranormal Activity* or *[REC]* show that through balancing on the edge of fictional and factual order, the recipient accustomed to exaggerated gore, is able to refer again to the basic determinant of horror – fear. Paradocumentalism’s immersion can be achieved with varying degrees of intensity and it is up to the viewer to decide whether he will step up to the plate.