Między zagubieniem a psychozą. *Blair Witch Project* (1999) jako filmowy obraz doświadczenia głębokiej depresji psychotycznej

MONIKA RAWSKA, ANGELIKA SZELĄGOWSKA-MIRONIUK

Uniwersytet SWPS w Warszawie
mjrawska@gmail.com
angelika.szelagowska@gmail.com

Wprowadzenie

Kino, zwłaszcza to popularne, stanowi jedno z mediów modelujących zachowania i postawy u licznej grupy odbiorców. Filmy, wywołując reakcje publiczności, są w stanie zmienić postrzeganie zjawisk społecznych i kulturowych – przy czym możliwe jest zarówno wartościowanie negatywne, jak i pozytywne. Jednym z problemów, który podejmuje współczesna kinematografia, jest powszechne występowanie chorób i zaburzeń psychicznych. Mimo faktu, że choroby i zaburzenia takie jak depresja, choroba afektywna i dwubiegunowa czy zaburzenia osobowości dotykają znacznej części populacji, w zachodnich społeczeństwach wciąż istnieje problem stygmatyzacji osób z diagnozą psychiatryczną, a choroby i ich leczenie stanowią temat tabu.

Produkcję *Blair Witch Project* (Myrick& Sanchez 1999) można w tym kontekście odczytać jako filmową opowieść o głębokiej depresji psychotycznej, która jednak nie jest oparta bezpośrednio na temacie tej choroby, lecz na symbolice oraz wykorzystanych środkach wyrazu. Narastający lęk oraz napięcie pojawiające się u bohaterów może być interpretowane jako objawy depresyjne i psychotyczne, nasilające się wraz z rozwojem wydarzeń. Z perspektywy psychodynamicznej

Blair Witch Project jest zatem próbą mówienia o chorobie psychicznej poprzez współodczuwanie napięcia z głównymi bohaterami.

Psychiatryczna definicja depresji oraz problem jej społecznej stygmatyzacji

Według Międzynarodowej Klasyfikacji Chorób ICD-10 do podstawowych klinicznych objawów pierwszego epizodu depresyjnego należą:

(1) obniżony nastrój pojawiający się rano i utrzymujący się przez większą część dnia, prawie codziennie, niezależnie od okoliczności; poczucie smutku i przygnębienia;
(2) utrata zainteresowania działaniami, które zazwyczaj sprawiają przyjemność, lub zanik odczuwania przyjemności – tak zwana anhedonia, czyli zobojętnienie emocjonalne;
(3) osłabienie energii lub szybsze męczenie się (Twarzedepresji.pl 2020).

Bardzo często u pacjentów z depresją występują również następujące objawy dodatkowe:

(1) zaburzenia snu (najbardziej typowe – wczesne budzenie się);
(2) myśli samobójcze;
(3) problemy z pamięcią i koncentracją uwagi;
(4) utrata wiary w siebie i/lub pozytywnej samooceny;
(5) poczucie winy (nadmierne i zwykle nieuzasadnione);
(6) spowolnienie psychoruchowe (rzadziej pobudzenie);
(7) zmiany łaknienia i masy ciała (częstsze zmniejszenie apetytu niż zwiększenie; Twarzedepresji.pl 2020).

Diagnozę depresji może postawić lekarz psychiatra (w wypadku osób niepełnoletnich – psychiatra dzieci i młodzieży), kiedy u badanego występują przynajmniej dwa podstawowe objawy oraz minimum dwa dodatkowe. Oznaki te muszą się utrzymywać co najmniej przez dwa tygodnie, zaś dana osoba wcześniej nie cierpiała na manię lub hipomanię[1].

[1] W przypadku wcześniejszego występowania epizodu manii lub hipomanii prawdopodobnie pacjent otrzymałby diagnozę choroby afektywnej dwubiegunowej (CHAD).

Dla terapii istotne jest również rozpoznanie, z jakim rodzajem depresji zmaga się pacjent. Depresja bowiem nie zawsze przebiega tak samo – w zależności od momentu życia, w jakim się pojawia, a także od tego, co było tak zwanym „czynnikiem spustowym" – może ona dawać nieco inne objawy oraz wymagać odmiennego podejścia ze strony psychiatry i psychoterapeuty. Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne w klasyfikacji DSM-IV wyróżnia zatem poniższe rodzaje zespołów depresyjnych:

(1) depresja melancholiczna, nazywana również depresją „typową", którą charakteryzują takie cechy jak: brak reaktywności nastroju, anhedonia, utrata masy ciała, poczucie winy, pobudzenie lub zahamowanie psychoruchowe, gorszy nastrój w godzinach porannych, przedwczesne poranne budzenie się;
(2) depresja atypowa, objawiająca się nadmierną sennością, zwiększonym łaknieniem, gorszym samopoczuciem wieczorem, wrażliwością na odrzucenie w stosunkach interpersonalnych;
(3) depresja krótkotrwała nawracająca, która trwa kilka dni i pojawia się średnio raz w miesiącu;
(4) depresja sezonowa zwykle występująca jako reakcja organizmu na brak światła; wiąże się z regularnym pojawianiem się i ustępowaniem epizodów depresyjnych zazwyczaj jesienią i zimą;
(5) depresja o przebiegu przewlekłym (dystymia), o której można mówić wówczas, gdy pełne kryteria diagnostyczne dla epizodu depresyjnego utrzymują się dwa lata lub dłużej;
(6) depresja będąca reakcją na żałobę, charakteryzująca się tym, że objawy depresyjne trwają dłużej niż dwa miesiące;
(7) depresja poporodowa, diagnozowana w przypadku kobiet, u których epizod depresyjny rozpoczyna się w czwartym tygodniu po porodzie;
(8) depresja w wieku starszym, oznaczająca znaczne upośledzenie procesów poznawczych – pseudootępienie depresyjne;
(9) depresja maskowana to zespół depresyjny, który przykrywają inne objawy chorobowe, na przykład zaburzenia lękowe, zespół obsesyjno-kompulsywny, jadłowstręt psychiczny czy okresowe nadużywanie alkoholu, narkotyków, leków;
(10) depresja psychotyczna wiążąca się z urojeniami i omamami (Twarzedepresji.pl 2020).

Depresja, niezależnie od tego, do którego typu zespołu depresyjnego zostanie zakwalifikowana, może przyjmować postać lekką, umiarkowaną lub ciężką, zwaną też depresją głęboką (Zagdańska & Kiejna 2016). W depresji lekkiej dominującymi objawami będą zmęczenie, gorszy apetyt oraz utrzymujący się brak zadowolenia z siebie i swoich dokonań. W depresji umiarkowanej odnotowuje się wyraźne obniżenie funkcjonowania społecznego (na przykład utrzymujące się wycofywanie z relacji towarzyskich, trudności w kontynuowaniu lub podjęciu pracy zawodowej) oraz zniechęcenie do życia, które często wyraża się poprzez myśli rezygnacyjne. Depresja głęboka natomiast wiąże się często z lękiem, niepokojem, myślami i tendencjami autodestrukcyjnymi oraz poważnymi zaburzeniami w zakresie funkcjonowania społecznego. Niekiedy w depresji głębokiej występują także objawy psychotyczne, takie jak urojenia winy, potrzeby odbycia kary, osłupienia oraz urojenia hipochondryczne.

Ostatnie lata przynoszą wprawdzie rozwój wiedzy z zakresu psychologii i psychoterapii, dzięki czemu depresja jest chorobą coraz lepiej rozumianą, a jej terapia staje się coraz bardziej skuteczna. Wciąż jednak osoby nią dotknięte narażone są na społeczną stygmatyzację, rozumianą jako postawę dezaprobaty społecznej, negatywnego odbioru określonej grupy ludzi ze względu na charakteryzujące tę grupę właściwości fizyczne lub psychiczne, styl życia, system wartości czy inne atrybuty (Jackowska 2009). Stygmatyzacja osób chorujących na depresję (a także posiadających inną diagnozę psychiatryczną) często prowadzi do wykluczenia i dyskryminacji osoby chorej, aż do wyłączenia z funkcjonowania w życiu społecznym. Zgodnie z opinią psychoterapeutów oraz psychiatrów, tego rodzaju postawy wobec osób chorych mogą stanowić pierwszą napotkaną barierę w podjęciu leczenia, a tym samym powrocie do zdrowia. Stygmatyzacja oddziałuje na osoby chorujące na depresję na kilka sposobów: po pierwsze, zniechęca je do zgłoszenia się do psychiatry. Pacjenci niejednokrotnie obawiają się, że wraz z otrzymaniem diagnozy, ich życie ulegnie zmianie z powodu etykietowania ich wyłącznie jako osób chorych. Po drugie, chorujący na depresję z lęku przed wykluczeniem często nie informują swoich bliskich o diagnozie w obawie przed brakiem zrozumienia i odrzuceniem – brak wsparcia społecznego i tabuizacja choroby mogą nasilać objawy depresyjne. W końcu stygmatyzowanie osób z depresją przyczynia się do zaniechania przez nie prób aktywizacji, która jest elementem skutecznej terapii depresji.

Jednym ze źródeł stygmatyzacji osób dotkniętych chorobą psychiczną są zachowania odróżniające ich od społeczności, w której żyją – i które są wynikiem

choroby. Paul Jay Fink i Allan Tassman przeprowadzili badania, z których wynikało, że istnieje kilka rodzajów objawów chorobowych, które wywołują najsilniejszą reakcję otoczenia. W grupie tej już na pierwszym miejscu znalazły się właśnie objawy depresyjne (38%), następnie napięcie (37%), podejrzliwość (35%), upijanie się (19%), halucynacje (19%), próby samobójcze (16%), skargi somatyczne (15%), wycofanie emocjonalne (14%). Inne badanie przeprowadzone przez ten duet wykazało natomiast, że ci studenci, których postrzegano jako depresyjnych, byli częściej unikani przez kolegów (w porównaniu z grupą kontrolną, niewykazującą objawów depresji; Fink & Tassman 1992). Działo się tak dlatego, że depresyjność tych osób negatywnie wpływała na samopoczucie innych – można zatem powiedzieć, że unikanie osób mających objawy depresyjne stanowiło próbę ochrony własnego komfortu psychicznego. Pacjenci psychiatryczni są także odbierani jako osoby mniej atrakcyjne fizycznie, co również negatywnie wpływa na ich relacje społeczne. Zgodnie z wynikami badań przeprowadzonych przez Ameriga Farinę i jego zespół, im lepiej był oceniany wygląd chorych po wypisie ze szpitala psychiatrycznego, tym łatwiej byli oni przyjmowani z powrotem do społeczności (Farina, Burns, Austad, Bugglin & Fischer 1986). Prawidłowość ta była widoczna bardziej wyraźnie w wypadku chorujących kobiet, co oznacza, że aspekt genderowy pełni ważną rolę w percepcji osób chorujących na depresję.

Osobom z depresją niełatwo jest się uwolnić od uprzedzeń i stereotypów, które zaczynają oddziaływać na nie już w chwili rozpoznania choroby. Pacjenci z tą diagnozą czują się odmienni, co sprawia, że oczekują przejawów dyskryminacji (piętno antycypowane), zaczynają podzielać nieprzychylne im opinie i zdają się rozumieć i podzielać zachowania społeczności, w której żyją (autostygmatyzacja). Niejednokrotnie osoby te czują się winne, że zachorowały, zmagają się z zaburzonym poczuciem własnej tożsamości, obniżonym poczuciem własnej wartości oraz zaniżoną satysfakcją z życia (Tyszkowska, Podogrodzka & Jarema 2013).

Z drugiej strony społeczeństwo podejmuje wysiłek zmierzający ku temu, aby stygmatyzację depresji i innych chorób oraz zaburzeń psychicznych ograniczyć. Przykładami takich działań mogą być kampanie „Twarze depresji" (Twarzedepresji.pl 2020), „Zobacz…znikam" (Zobaczznikam.pl 2020) czy „Mam terapeutę" (Zdrowaglowa.pl 2020), których celem jest przekazywanie wiedzy na temat depresji oraz edukowanie odbiorców, że osoby dotknięte chorobą nie powinny budzić lęku i niechęci. Ważną rolę w oswajaniu tematu depresji i innych chorób oraz zaburzeń psychicznych może pełnić także kultura – między

innymi popularne filmy fabularne. Z jednej strony kino może przyczyniać się do pogłębiania stygmatyzacji osób z diagnozą psychiatryczną – między innymi poprzez kreowanie bohaterów, którzy z racji swojej choroby budzą niepokój i lęk, z drugiej jednak strony – kino ma możliwość „oswajania" widzów z tematem cierpienia, jakie wiąże się z chorobami i zaburzeniami psychicznymi.

Obraz schizofrenii przedstawiany w filmach wydaje się bardzo negatywny. Dowodem na to mogą być badania przeprowadzone przez dr Patricię R. Owen z Uniwersytetu San Antonio w Teksasie, która analizowała czterdzieści jeden filmów anglojęzycznych z lat 1990-2010, w których pojawili się bohaterowie chorzy na schizofrenię. Wyniki tej analizy wskazują, że 83% bohaterów wykazywało agresywne zachowanie względem innych, 31% miało skłonności samobójcze (podczas gdy badania pokazują, że wskaźnik samobójstw wśród chorych wynosi między 10% a 16%), 69% miało skłonności do samookaleczeń, a 24% z nich popełniło w filmie samobójstwo (Owen 2012). Kiedy przyjrzymy się filmom o tematyce chorób psychicznych, które próbowały sportretować osobę dotkniętą tym problemem i które zostały obejrzane przez miliony widzów na całym świecie, dostrzeżemy, że objawy choroby często są wyolbrzymione oraz przedstawione dość wybiórczo. Przykładem cierpiącego na schizofrenię bohatera, którego siła objawów została wyolbrzymiona, może być John Nash, matematyczny geniusz, bohater filmu *Piękny umysł* (Howard 2001). Jest on ukazany jako postać niegodna zaufania, nieumiejąca wywiązywać się z obowiązków rodzinnych, nieradząca sobie (przez większą część czasu akcji) ze swoją chorobą. Nash pozostawia niemowlę w kąpieli bez nadzoru, z powodu skutków ubocznych przyjmowanych leków ma problemy seksualne, a jego jedynym przyjacielem jest nieistniejąca w rzeczywistości osoba. Na pierwszy plan wysuwają się zatem objawy wytwórcze schizofrenii oraz nieracjonalność postępowania dotkniętego nią bohatera. Faktem jest, że Nash posiada również pozytywne cechy: próbuje być zaangażowanym partnerem i posiada wybitne zdolności matematyczne, jest również bardzo wytrwały w swoich działaniach – jednak twórcy filmu wyraźnie wyeksponowali jego trudności w relacjach społecznych i „odmienność", która – o czym była mowa wcześniej – jest przyczyną stygmatyzacji osób z diagnozą psychiatryczną. Jednak nie tylko cierpienie z powodu schizofrenii bywa w kinie portretowane przez pryzmat stereotypów – negatywny wizerunek mają także zaburzenia osobowości, jak na przykład *borderline*. Bohaterka *Fatalnego zauroczenia* (Lyne 1987), grana przez Glenn Close, przejawia typowe zachowania dla osobowości z pogranicza, a jednocześnie jej wizerunek jest skonstruowany tak, jak typowej *femme fatale*. Jest ona kobietą zdolną niemal do wszystkiego,

by zdobyć mężczyznę, z którym miała romans (w jego założeniu przelotny). Nachodzi go w pracy, dokonuje samookaleczenia, zabija zwierzę domowe, a w końcu usiłuje również zabić żonę głównego bohatera. Zaburzenie osobowości jest zatem przedstawione głównie jako coś niebezpiecznego, nieokiełznanego, a osoba zmagająca się z nim – jako osoba nienadająca się na życiową partnerkę. Z punktu widzenia feministycznej krytyki filmowej, postać Glenn Close stanowi „narzędzie" parenetyczne dla mężczyzn, o czym pisze Marta Ples:

> Potem [*femme fatale* – M.R., A.Sz.-M.] co pewien czas znów wypływa […]. Dlaczego tak się dzieje? Dlatego, że pod koniec XIX w. kształtuje się ideał mężczyzny jako ojca rodziny i wydajnego pracownika. Co może zgubić takiego człowieka? Niekontrolowana zmysłowość. To, że on dostaje jakiegoś bziuła fallicznego i udaje się zamiast do fabryki, firmy lub do rodziny nie wiadomo, a właściwie wiadomo, gdzie. Trzeba go nauczyć kontrolowania własnej zmysłowości. Jak to zrobić? Najlepiej pokazując kobiety fatalne: Widzisz, to są kobiety, które doprowadzą cię do stanu, kiedy będziesz miał tylko „własne łzy do picia i własne serce do ogryzania". Ona uwiedzie cię, porzuci, zniszczy, zabije (Ples 2005: 4-5).

Relacja z osobą z zaburzoną osobowością staje się zatem antytezą spokojnego życia rodzinnego, zapewniającego bezpieczeństwo. Filmy prezentujące negatywny obraz osoby z diagnozą psychiatryczną – w których postaci takie ukazywane są jako niebezpieczne, niegodne zaufania – mogą zatem pogarszać i tak już trudną sytuację ludzi cierpiących z powodu chorób i zaburzeń psychicznych. Piotr Świtaj podkreśla, że:

> media odgrywają bardzo istotną rolę w kształtowaniu postaw społecznych i mogą przyczyniać się do społecznego napiętnowania chorych psychicznie poprzez powielanie i wzmacnianie obiegowych negatywnych stereotypów na ich temat (Świtaj 2005: 141).

Jednak portrety osób z diagnozą psychiatryczną nie zawsze muszą przyczyniać się do stygmatyzacji – zdarza się, że pełnią rolę edukacyjną, a także wskazują na dużą wartość podjęcia leczenia. Na uwagę zasługują tutaj dwie produkcje, które adresowane są do młodych osób, a więc mogą oddziaływać na postrzeganie chorób i zaburzeń psychicznych przez przyszłe pokolenia. Przykładem takiego obrazu jest serial *Spinning out* (Safehouse Pictures 2020), którego główna bohaterka, łyżwiarka Katerina Baker, ma diagnozę choroby afektywnej dwubiegunowej. Gdy przyjmuje leki i uczestniczy w terapii, młoda kobieta jest

pewną siebie, zrównoważoną osobą, której głównymi problemami są wybory miłosne i relacje rodzinne – nie różni się ona zatem zanadto od wielu innych bohaterek filmów adresowanych do *adolescentów* i młodych dorosłych. Utrata panowania nad objawami choroby pojawia się dopiero wtedy, gdy Katerina bez porozumienia z lekarzem odstawia leki, aby zwiększyć swoją efektywność podczas treningów – widz otrzymuje jednak czytelny komunikat, że Katerina nie tyle jest tożsama ze swoją chorobą, ile posiada chorobę – nie przestaje ona być zdolna do miłości, pracy oraz przyjaźni. Dla młodych osób, dla których serial został przygotowany, może to być dowód na to, że osoby z chorobami psychicznymi są obecne pośród nas – i że nie trzeba się ich obawiać. Także film *Aż do kości* (Noxon 2017) przedstawia chorobę psychiczną w sposób wyważony i rzetelny, a nie sensacyjny. Jego główna bohaterka, dwudziestoletnia Ellen, cierpi z powodu anoreksji i trafia do ośrodka dla osób z zaburzeniami odżywiania, w którym główny nacisk położony jest na budowanie relacji, wspólnotę oraz lepsze rozumienie siebie. Ellen nawiązuje bliskie relacje z innymi członkami grupy (cieszy się między innymi z ciąży koleżanki), wychodzi na randkę z kolegą, a także pracuje nad swoim stosunkiem do jedzenia. Anoreksja jest wprawdzie ukazana jako coś irracjonalnego, nad czym główna bohaterka nie ma kontroli – jednak nie jest ona niebezpieczna dla otoczenia, jedynie dla samego chorego. Nie stanowi również bariery w nawiązywaniu i utrzymywaniu relacji – Ellen nie musi być izolowana, zaś poza problemami z odżywianiem funkcjonuje tak, jak jej zdrowi rówieśnicy.

Kino może kształtować różne postawy wobec osób z zaburzeniami i chorobami psychicznymi, a także samego procesu leczenia. Niektóre produkcje mogą przyczyniać się do stygmatyzacji osób z diagnozą i ich cierpienia – inne natomiast, dzięki wiarygodnemu i wielowymiarowemu obrazowi osoby chorej, mogą pełnić rolę edukacyjną, a przez to przyczyniać się do wzrostu tolerancji i rozumienia ludzi dotkniętych tym problemem.

Mock-dokument, horror paradokumentalny i fenomen *Blair Witch Project*

W ramach wprowadzenia, choć genologiczne rozważania nie są celem autorek tego rozdziału, warto przytoczyć propozycję Jane Roscoe i Craiga Highta, autorów *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* (Roscoe & Hight 2001), pierwszej monografii zjawiska, wprowadzoną na polski grunt za sprawą Beaty Kosińskiej-Krippner i jej artykułu *Mock-documentary a dokumentalne*

fałszerstwa, opublikowanego w „Kwartalniku Filmowym" (Kosińska-Krippner 2006 a: 190-210). Para badaczy zawęziła „definicję mock-documentary wyłącznie do tekstów fikcjonalnych, które przywłaszczają sobie kody i konwencje dokumentalne (całkowicie lub częściowo) w celu zaprezentowania fikcyjnego tematu" (Kosińska-Krippner 2006 a: 195) i zaproponowała podział na trzy stopnie; nie wykluczają się one wzajemnie, a nierzadko przenikają oraz nie są wyczerpujące, a raczej otwarte. Dzieje się tak dlatego, gdyż w zależności od zdolności widzów do rozpoznawania, uznania i doceniania fikcjonalnej natury mock-dokumentalnych tekstów i typowo parodystycznej natury przywłaszczeń faktualnych kodów i konwencji pojedyncze teksty mogą u różnej publiczności uaktywniać różne stopnie refleksywności, a pojedynczy widzowie, oglądając mock-dokument, mogą nawiązywać do różnych interpretacji (Kosińska-Krippner 2006 a: 200).

A zatem, co interesujące, model ten sytuowałby się na przecięciu „intencji filmowców, natury i stopnia tekstowych przywłaszczeń dokumentalnych kodów i konwencji oraz stopnia refleksywności wzbudzonej u […] publiczności" (Kosińska-Krippner 2006 a: 200). Wyróżnione kluczowe metody funkcjonowania to (1) parodia, (2) krytyka i mistyfikacja (*hoax*)[2] oraz (3) dekonstrukcja. Badacze sytuują *Blair Witch Project* w grupie drugiej (Roscoe & Hight 2001: 191), gdzie „sam tekst, jak i wydarzenia pozatekstowe zachęcają publiczność do przyjmowania faktualnego modelu odczytywania tekstu, a kwestionowanie ontologicznego statusu tego tekstu jest pozostawione widzom pod rozwagę" (Kosińska-Krippner 2006 b: 204), intencją twórców stało się natomiast „użycie formy dokumentalnej do stworzenia parodii lub satyry na jakiś aspekt kultury popularnej" (Kosińska-Krippner 2006 a: 208). Stopień trzeci podsumowuje Kosińska-Krippner następująco: „Krytyka pewnych aspektów kultury popularnej; analiza, obalenie, dekonstrukcja dyskursu faktualnego i jego relacji z dokumentalnymi kodami i konwencjami" (Kosińska-Krippner 2006 a: 208), co zresztą w kontekście filmów grozy wydaje się nawet bardziej adekwatne. Polska badaczka proponuje spolszczenie terminu mock-documentary do mock-dokumentu właśnie i rozlicza się zarówno z propozycjami polskich krytyków, próbujących zaklasyfikować dane utwory, jak i z możliwymi tłumaczeniami. Zauważa przy tym, że najbliżej byłoby określenie „parodia filmu dokumentalnego lub dokument parodiowy, gdyż słowo parodia kojarzy się nie tylko z kpiną i udawaniem, ale też – z tak istotną w tym wypadku – refleksywnością i krytyką"

[2] Kosińska-Krippner nie uwzględnia jednak „mistyfikacji" w nazwie tego stopnia.

(Kosińska-Krippner 2006 a: 194). Podkreśla przy tym, że „fałszerstwo nie jest tu celem, a jedynie środkiem" (Kosińska-Krippner 2006 a: 194) służącym wywołaniu konkretnej reakcji odbiorczej.

Naśladujący różne techniki dokumentalne mock-dokument jest tekstem fikcjonalnym, który by zmienić rangę, wygląda i brzmi jak dokumentalny i który demonstrując, jak łatwo i z powodzeniem można podrobić formę dokumentalną, zarówno efektywnie obala specjalny status dokumentu, jak i sugeruje nową relację między publicznością i gatunkiem, wystawiając na próbę umiejętności widzów związane z rozróżnieniem prawdy i fikcji. Programy dokumentalne, których powstaniu towarzyszy chęć zafałszowania rzeczywistości, wprowadzenia widza w błąd, bądź, gdy sygnał wysłany przez twórcę nie jest dość czytelny, nie są mock-dokumentami (Kosińska-Krippner 2006 a: 195).

Jednocześnie badacze dopuszczają bardzo różny odbiór filmów (od mniej do bardziej krytycznego, od niezrozumienia konwencji aż do ujawnienia statusu utworu w napisach końcowych do bardzo świadomego i refleksyjnego). Jane Roscoe w artykule *The Blair Witch Project. Mock-documentary goes mainstream* zwraca uwagę, że film został na poły nieświadomie skonstruowany przez twórców jako mistyfikacja – to reakcja użytkowników internetu na niepewny status ontologiczny materiałów sprawiła, że twórcy podjęli grę z widzami i unikali jednoznacznego określenia, czy są one prawdziwe, czy fałszywe – dlatego odniósł tak spektakularny sukces. Badaczka pochyla się również nad tym, „jak adaptacja estetyki dokumentalnej kształtuje sposób, w jaki czytamy horror [*adoption of documentary aesthetics shapes the way we read the horror*]" (Roscoe 2000: par. 5). Dla Roscoe przynależność gatunkowa filmu jest jednak zdecydowanie najmniej ciekawym aspektem. Wskazuje ona na pewien paradoks: „estetyka dokumentalna wykorzystywana wraz z kodami i konwencjami horroru jednocześnie wzmacnia psychologiczny terror, jak i dystansuje od niego [*documentary aesthetics are utilized alongside the codes and conventions of horror so that the documentary aesthetic seems both to reinforce psychological terror yet also to distance us from it*]" (Roscoe 2000: par. 37), dzieje się tak dlatego, że „kamera chroni nas przed faktycznymi konsekwencjami zaangażowania w działania [*the camera protects us from the actual consequences of involvement in that action*]" (Roscoe 2000: par. 41). W dalszej części niniejszego rozdziału autorki mają zamiar podjąć się dyskusji z tym stwierdzeniem, zwracając uwagę na fakt, że w wypadku tego utworu kamera zostaje ciekawie sproblematyzowana.

Katarzyna Żakieta w artykule *Horror paradokumentalny – próba charakterystyki gatunku* przygląda się horrorom posługującym się konwencją dokumentu,

a zwłaszcza fingującym materiały *found footage*. Badaczka z dystansem odnosi się do kategorii *mockumentary horror* właśnie ze względu na skojarzenia z krytycznym i/lub parodystycznym wymiarem[3].Proponuje horror paradokumentalny lub dokumentalizowany[4] jako bardziej pojemną i wskazującą na „pokrewieństwo z konwencją dokumentalną, przy jednoczesnym zawieszeniu ambiwalencji – powodowaną niejasnością kategoryzacji między porządkiem faktualnym a fikcjonalnym" (Żakieta 2013: 46). Jej propozycja, choć może budzić pewne wątpliwości, jest naszym zdaniem użyteczna w kontekście analiz konkretnych przypadków realizacji mock-dokumentalnych będących horrorami, które znalazły swoje liczne reprezentacje. Nie widzimy przeszkód, by w ramach kategorii mock-dokument wyróżnić horror paradokumentalny jako jeden z wariantów. Wyznacznikiem gatunku – czy też, jak wolimy go postrzegać, podgatunku – jest oczywiście „stylizacja na dokument, dzięki której prezentowany obraz nabiera znamion autentyzmu" (Żakieta 2013: 47). Autorka puentuje:

> Horrory paradokumentalne nie chcą ani chwytać 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 (Żakieta 2013: 49).

Na obszarze gatunku protoplastą był film *Nadzy i rozszarpani* (*Cannibal Holocaust*, 1980) Ruggero Deodato, choć funkcję prekursorską przyznać należy *Blair Witch Project* – to właśnie ta produkcja zapoczątkowała pochód podobnych utworów w XXI wieku ze szczególnie obfitą pierwszą dekadą lat 2000. Jak zauważa badaczka, fenomen ten jest zjawiskiem globalnym „i posiada swoje reprezentacje w kinematografiach wielu państw" (Żakieta 2013: 56)[5]. W swoich genologicznych

[3] Żakieta odrzuca również takie terminy jak *horror vérité* (bezpośrednio odwołujący się do francuskiego *ciemna vérité* z jego ideą „czystego" zapisu) czy *found footage horror* (przejawiający się w konkretnych technikach montażowych oraz wypieraniu statusu fikcjonalnego).

[4] Autorka zwraca oczywiście uwagę na fakt, że proponowane określenia są uzasadnione i w horrorze paradokumentalnym można odnaleźć bezpośrednie elementy nurtów parafrazowanych w nazwach gatunkowych.

[5] Badaczka wymienia USA, Hiszpanię, Kanadę, Japonię, Australię, Indie, Singapur, Urugwaj, Norwegię) oraz, jako już dobrze rozwinięty (pod)gatunek, „doczekał się realizacji o znamionach parodii" (Żakieta 2013: 56)

rozważaniach filmoznawczyni wskazuje na fakt, że ten typ horroru, paradoksalnie, powraca do klasycznej formuły uwarunkowanej – jak definiuje ją Anita Has-Tokarz:

> zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się przez 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 odbiorcy (Has-Tokarz 2011: 50).

Skupienie na reakcji emocjonalnej podstawowej dla kina grozy, a więc strachu, kontrastuje z popularnymi realizacjami z nurtu *exploitation*, *gore*, *splatter* czy *slasher*, poszerzającymi wprawdzie „zakres znaczeniowy gatunku" (Żakieta 2013: 49), oddalającymi się jednak od „prymarnej emocji" (Żakieta 2013: 49), czyniąc swoją dominantą „bazowanie na szoku, czy też eksploatowanie terenów do tej pory ignorowanych, objętych społecznym tabu" (Żakieta 2013: 49), rezygnując z czynników nadnaturalnych (kluczowego dla gatunku monstrum) „na rzecz prezentowania zjawisk wywołujących u odbiorcy pewnego rodzaju dysonans poznawczy" (Żakieta 2013: 49) za sprawą „spektakli śmierci" (Żakieta 2013: 49), wizualizacji tortur, eksponowaniu rozpadu ciała, z akcentem kładzionym na prezentację zachowań psychopatycznych (z człowiekiem jako źródłem zła). Suspens i „strach oparty na potęgowaniu napięcia" ustępował w takich realizacjach drastyczności i dosłowności (Żakieta 2013: 49). Horror paradokumentalny „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" (Żakieta 2013: 49). W sukurs przychodzi estetyka dokumentalna, powodująca wrażenie zacierania się granicy między rzeczywistością a fikcją:

> 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 cudzysłów fantastyczności, sugerująca zarazem, że to „tylko" film. […] W przypadku 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 (Żakieta 2013: 51).

Środki wyrazowe uwiarygodniające przekaz to przede wszystkim fingowanie amatorskości (niedociągnięcia techniczne, kamera z ręki), montaż naśladujący technikę *found footage*, naturalne oświetlenie i plenery (kręcenie poza studiem), realistyczne aktorstwo (sprawiające wrażenie obcowania z faktycznymi uczestnikami zdarzeń, naturszczykami, a nie aktorami), ewokowanie przestrzeni pozakadrowej, częste obnażanie istnienia medium (Żakieta 2013: 57-58) oraz minimalizowanie sygnałów świadczących o obecności i kontroli twórcy. Wszystkie te elementy funkcjonują jako walor, potwierdzenie domniemanej autentyczności i nie przeszkadzają odbiorcy (jak mogłoby to mieć miejsce w wypadku tradycyjnego filmu fikcjonalnego), a dodatkowo powodują, iż jest to podgatunek relatywnie niedrogi w realizacji (Żakieta 2013: 57).

Maskowanie czy też ukrywanie swojej fikcjonalnej natury okazało się również składnikiem wyjątkowo użytecznym w tworzeniu kampanii reklamowych produkcji, generującym dodatkową ekspozycję medialną, sprzyjającą zainteresowaniu publiczności. Strategia była skuteczna już w przypadku Deodato oraz *Nagich i rozszarpanych* – zobowiązani umową odtwórcy głównych ról unikali kontaktów z mediami tak skutecznie, że reżyser, oskarżony (między innymi) o zabójstwa, stanął nawet przed włoskim sądem (Żakieta 2013: 50). Oczywiście – jak słusznie zauważa Grzegorz Fortuna Jr – pozorowanie autentycznych nagrań było w latach osiemdziesiątych zjawiskiem wcześniej niespotykanym i iście rewolucyjnym, zwłaszcza w wypadku kina *exploitation*, w którym realia „traktowano zwykle z ogromnym dystansem" (Fortuna Jr 2017: par. 2), ponieważ służyły jedynie jako „zasłona dymna", by pokazywać „na ekranie bezeceństwa" (Fortuna Jr 2017: par. 1). W pierwszej połowie utworu „antropolog Harold Monroe wyrusza do dżungli, by odnaleźć ekipę dokumentalistów, którzy zaginęli w tajemniczych okolicznościach" (Fortuna Jr 2017: par. 5), „druga część filmu składa się z materiałów nagranych przez zamordowanych dokumentalistów" (Fortuna Jr 2017: par. 5) – i te nagrania (zrealizowane na taśmie 16 mm, „w przeciwieństwie do wersji 32 mm zastosowanej w pozostałych partiach"; Żakieta 2013: 50), udające *found footage*, stanowią kluczowy (bulwersujący widownię) element.

W *Blair Witch Project* mamy do czynienia z analogicznym motywem – obraz został zmontowany z rzekomo odnalezionych nagrań „dokumentujących" ostatnie dni życia trójki studentów – Heather, Josha i Michaela (to również imiona aktorów wcielających się w role) – którzy postanowili nakręcić film o legendarnej wiedźmie z Blair. Zanim jednak realizacja trafiła do kin, zgromadziła rzeszę fanów za sprawą strony internetowej wyglądającej na autentyczną, założoną „przez ludzi

zainteresowanych tą sprawą" (Jenkins 2007: 103), rejestrującej „liczne wypadki pojawienia się wiedźmy na przestrzeni wieków, co nie znajduje bezpośredniego odzwierciedlenia w filmie, tworzy jednak tło jego akcji" (Jenkins 2007: 101). Można tam było „znaleźć ogłoszenie o zaginięciu trojga filmowców, które było rozwieszane na festiwalu w Sundance, gdzie film miał swoją premierę, i na kampusie Uniwersytetu, skąd przyjechali studenci" (Żakieta 2013: 52). Twórcy zaczęli „fabrykować przedmioty, rysunki, rzeźby, stare książki" (Jenkins 2007: 102-103) – materiały skanowali i umieszczali na stronie. Dodali również forum dyskusyjne zrzeszające „fanów zafascynowanych mitologią wiedźmy z Blair" (Jenkins 2007: 103). Następnie na kanale Sci-Fi Channel, wpisując się w tożsamość stacji oferującej programy o zjawiskach paranormalnych, został wyemitowany mock-dokument utrzymany w konwencji gadających głów („pseudodokument", jak nazywa go Henry Jenkins w książce *Kultura konwergencji*; Jenkins 2007: 101)[6]. W następstwie wydano serię komiksów, „jak twierdzono, opartych na historii innej osoby, która także zetknęła się z wiedźmą podczas spacerów w lasach Burkittsville. Nawet ścieżka dźwiękowa została zaprezentowana jako kaseta rzekomo znaleziona w samochodzie" (Jenkins 2007: 101-102). Jenkins uznaje *Blair Witch Project* za jeden z pierwszych przypadków skutecznego tworzenia opowiadania transmedialnego[7], będącego efektem konwergencji mediów i zauważa, że to za sprawą tej produkcji „idea […] po raz pierwszy pojawiła się w publicznych debatach […], gdy widzowie i krytycy starali się zrozumieć fenomenalny sukces filmu" (Jenkins 2007: 101) – również finansowy[8]. Badacz cytuje jednego z twórców, Eda Sancheza, podsumowującego doświadczenia z tworzenia tej prekursorskiej kampanii marketingowej następująco:

> To, czego nauczyliśmy się […], to fakt, że jeśli dasz ludziom wystarczająco dużo materiałów do poszukiwań, to zaczną szukać. Nie wszyscy, ale niektórzy na pewno.

6 Odwołuje się do niego jedna z rozmówczyń bohaterów filmu, kobieta z dzieckiem, mówiąc, że słyszała coś o wiedźmie od sąsiadów i oglądała dokument na Discovery.

7 Roscoe i Hight wskazują również inne przykłady fabrykowania informacji i uprawomocniania rzekomego realizmu przywoływanych przez nich mock-dokumentów (na przykład w wypadku *Zapomnianego srebra*; Roscoe & Hight 2001: 146-150; Kosińska-Krippner 2006 a: 205). Skala tego zjawiska nie była jednak aż tak duża, jak w wypadku *Blair…* W cytowanym już artykule Roscoe podkreśla przełomowość filmu, wskazując, że wprowadził on wcześniej dość niszowy mock-dokument do mainstreamu (2000).

8 Film powstał za około sześćdziesiąt tysięcy dolarów, zarobił przeszło trzysta milionów (Żakieta 2013: 53).

> Ci, którzy to zrobią i wykorzystają do tego cały świat, będą na zawsze twoimi fanami, dadzą ci energię, której nie można kupić przez reklamę […]. To ta sieć informacji, znajdująca się w zasięgu ręki, podtrzymuje zainteresowanie ludzi i sprawia, że ciągle chcą pracować. Jeśli ludzie muszą nad czymś pracować, poświęcają na to więcej czasu. I przypisują temu większą wartość emocjonalną (Jenkins 2007: 101-103).

Tak obrana i z sukcesem przeprowadzona strategia promocyjna korzystająca z (rzekomo) niejasnego statusu materiału to precedens we współczesnej kinematografii, zwłaszcza w przypadku horroru[9]. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie intensywnie rozwijająca się w tamtym czasie konwergencja, czyli wchodzenie starych i nowych mediów w interakcje ściśle powiązane z rosnącą popularnością i zasięgiem internetu, za którego pomocą „ludzie biorą media we własne ręce – prowadzą dialog z mediami masowymi, tworzą własne społeczności sieciowe, uczą się myśleć, pracować i przetwarzać kulturę na nowe sposoby" (Jenkins 2007: VII), aktywnie uczestniczą w tworzeniu nowych produktów, redefiniując technologie. O tym, jak skutecznie zrealizowano strategię fabrykowania rzeczywistości – również za pośrednictwem licznych paratekstów – świadczą badania widowni przeprowadzone przez Margrit Schreier, w których autorka analizuje setki wiadomości z forów internetowych, ujawniających problemy licznej grupy odbiorców z określeniem statusu filmu (Schreier 2004).

Jordan Lavender-Smith sytuuje utwór w szerszym kontekście kulturowym i medialnym, podkreślając, jak kluczowe jest znaczenie czasu jego powstania. Konwergencja mediów oczywiście zajmuje istotne miejsce w jego refleksji, wskazuje

9 Interesującym przypadkiem na gruncie mockumentu jest film Petera Jacksona *Zapomniane srebro* (*Forgotten silver*, 1995), w którym autor „odnajduje" zaginione taśmy nowozelandzkiego pioniera kinematografii, Colina McKenziego. Film niejako antycypuje i zarazem zręcznie wpisuje się zresztą w kierunek współczesnych badań filmoznawczych i nowej teorii filmu. W przypadku tego utworu, głównie za sprawą humoru, łatwiej zakwestionować prawdziwość materiałów domniemanie archiwalnych. Utwór jest również przykładem omawianym przez Roscoe i Highta (2001), zostaje przyporządkowany do wszystkich trzech proponowanych przez nich stopni, w swoim omówieniu przywołuje go również Kosińska-Krippner (2006 a). Jak podkreśla badaczka w artykule *Parodystyczna natura przywłaszczeń faktualnych kodów i konwencji w mock-dokumentach* poświęconym realizacjom mockdokumentalnym powstałym po wydaniu *Faking it*, dodając je do arsenału utworów opisanych przez duet badaczy, teoria mockdokumentu zakłada, że niezależnie od wykorzystanych chwytów rozbijających wrażenie obcowania z autentycznymi materiałami niefikcjonalnymi (najczęściej w sposób ewidentny i zabawny) zawsze znajdą się widzowie, którzy potraktują dany film poważnie (Kosińska-Krippner 2006 b: 54). Badaczka obszernie przywołuje wypowiedzi oburzonych widzów *Ciemnej strony księżyca* (*Opération lune*, 2002) oraz opisy filmu z programu ramówki TVP i przeglądu filmowego, gdzie został on określony mianem „sensacyjnego dokumentu".

on przy tym na zmiany w kształtowaniu narracji filmowych, wynikające z rozwoju techniki: z jednej strony przełom lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych to coraz większa popularność (forsowana zresztą przez producentów treści audiowizualnych) DVD jako medium oraz digitalizacji i cyfryzacji, co – z drugiej strony – wpłynęło istotnie na sposób komunikowania się oraz całościowego doświadczania rzeczywistości (a nie tylko wytworów kultury). *Blair Witch Project* jest dla niego przejawem narracji inwigilacyjnej (*surveillant narration*), gdzie obraz zapośredniczony przez narzędzie inwigilacji staje się warunkiem opowiadania (Lavender-Smith 2016: 25). Formuła ta jest szczególnie bliska widzom ze względu na przyzwyczajenie do „technik anonimowej obserwacji i zawłaszczania znaturalizowanych aż do niewidzialności [*technologies of anonymous surveillance and appropriation have been naturalized to the point of invisibility*]" (Lavender-Smith 2016: 25). W wypadku utworów posługujących się materiałami (pozującymi na) *found footage* podobnie niewidzialny jest „kolekcjoner" – figura opowiadania – ktoś, kto wszedł w posiadanie nagrań, przedstawiciel władzy (*agent of power*), z jakiejś przyczyny montujący film, by uzyskać „maksimum suspensu i przerażenia [*maximum suspense and terror*]" (Lavender-Smith 2016: 24). W ten sposób kino współczesne „wypiera sztuczne […] klasyczne struktury narracji wszechwiedzącej *włączając je w samą diegezę* w formie coraz bardziej diegetycznie prawdopodobnej inwigilacyjnej wszechwiedzy [*displace the highly 'artificial' […] classical structures of omniscient narration* into the diegesis itself *in the form of a now increasingly diegetically plausible surveillant omniscience*]" (Levin 2002: 590). Popularność *found footage* nieprzypadkowo przypada na moment, w którym „fotorealistyczne ruchome obrazy straciły swoją indeksalność za sprawą digitalizacji [*photorealistic moving imagery lost its indexical bearings via digitization*]" (badacz nazywa je nawet „negatywną estetyką indeksalności [*negative aesthetics of indexicality*]" (Lavender-Smith 2016: 28). Na przełomie mileniów mieliśmy bowiem do czynienia z „szerokim rozproszeniem kamer wideo przyspieszających pojawienie się nowych form kina subiektywnego, w którym kamera i operator są ucieleśnioną obecnością poruszającą się na ekranie – kinematografią życia codziennego [*widespread dispersal of video camera precipitated new forms of subjective cinema, cinema in which the camera and its operator are an embodied presence moving on screen—the cinematics of everyday life*]" (Lavender-Smith 2016: 18). Ponadto

> Filmy found footage konstytuują cały narracyjny styl mediatyzacji amatorów, subiektywne, pierwszoosobowe kino, prawie zawsze stawiające sobie realizm za cel. […] Gdy ludzie zaczynają „rutynowo produkować i konsumować obrazy samych siebie"(Hills

115-116), horror found footage oferuje możliwości pierwszoosobowej narracji w filmie fikcji: perspektywę stechnologizowanej, zobiektywizowanej subiektywności lub podzielonego, skinematografizowanego ja[10] (Lavender-Smith 2016: 18-21)[11].

W ten sposób „film found footage natychmiastowo deklaruje swoją subiektywność [*the found footage movie declares its subjectivity right away*]" (Lavender-Smith 2016: 21).Wspomniana już wcześniej Roscoe również odnosi się do kwestii wykorzystania w filmie kamery cyfrowej w celu tworzenia wrażenia spontaniczności i amatorskości. Budzi to również skojarzenia z *docu-soap* i *reality tv*, co widzowie często łączą z autentycznością i co wzmacnia „poczucie obserwacji świata takim, jakim on jest [*the feeling that we are seeing the world as it is*]" (Roscoe 2000: par. 24).

Wykorzystanie kamery cyfrowej w filmie jest kluczowe dla stworzenia u widzów poczucia, że oglądają oni historię rozwijającą się w sposób bezpośredni (*unmediated*). Estetyka obrazu z kamery wideo, rozedrgane ujęcia, ostrzenie i tracenie ostrości, nieumiejętność utrzymania przedmiotu/przedmiotów w kadrze i poręczność kamery są najczęściej kojarzone z intymnością i autentycznością (Roscoe 2000: par. 24).

Badaczka zauważa jednak, że te formy dokumentalne uznawane są za wypaczone (*bastardized*) i populistyczne względem klasycznych pełnometrażowych filmów dokumentalnych, co jej zdaniem, nie jest bez znaczenia: w ten sposób twórcy filmu zajmują krytyczne stanowisko względem nie tylko tej formy kultury popularnej, ale również skonstruowanej natury dokumentalnego materiału audiowizualnego (Roscoe 2000: par. 28).

Tessa Bahoosh w rozważaniach na temat znaczenia *Blair Witch Project* w kulturze audiowizualnej (horrorze zwłaszcza) wskazuje, że głównym źródłem

10 Jest to również część definicji nowej refleksywności (*new reflexivity*), kategorii, którą badacz rozwija w swojej pracy. Nowa refleksywność byłaby „formą realizmu dokładnie i nieuchronnie portretującą świat jako zapośredniczony przez dane i ekrany, w którym życie jako takie jest zawsze wyabstrahowane, zawsze transmitowane (*mediated*), zawsze już »meta«, lub w którym »teraz refleksywność odzwierciedla naszą przeżywaną rzeczywistość«" (Lavender-Smith 2016: 21).

11 Przekład własny za: „Found footage movies constitute an entire narrative style of mediating amateurs, of subjective, first-person cinema, and almost always with "realism" as the goal. […]. As people begin to "routinely produce and consume images of themselves" (Hills 115-116), found footage horror offers a vision for the possibilities of first-person narration in fictional film: the perspective of a technologized, objectified subjectivity, or the divided, cinematized self".

grozy jest towarzyszące bohaterom (oraz widzom) poczucie, że znana im rzeczywistość zaczyna się rozpadać. Stopniowo źródła samoobrony – tożsamość narodowa (ujawniająca się między innymi w słowach, że to Ameryka, tu nie można się zgubić) i tożsamość indywidualna (wyrażona najsilniej w klasycznej już scenie monologu Heather) – okazują się niewystarczające w obliczu niebezpieczeństwa. „Film prosi nas o porzucenie kulturowego ja, a następnie osobistego ja, by odmówić nam zakończenia, które dostarczyłoby jakiegoś egzystencjalnego znaczenia [*The film asks us to discard the cultural self, and then the personal self, and then refuses to provide an ending that would at least allow for some existential meaning*]" (Bahoosh 2018: par. 13). W tym miejscu warto ponownie przywołać refleksje Roscoe. Zwraca ona uwagę na jedną z kluczowych dychotomii w kinie dokumentalnym, a co za tym idzie również mock-dokumentalnym: napięcie między nauką a mitem. „Forma dokumentalna ma reprezentować naukę z jej zapewnieniami o umiejętności wyjaśniania socjo-historycznego świata [*Here the documentary form stands in to represent Science with its claims to be able to explain the socio-historical world*]" (Roscoe 2000: par. 29), kierowania się „racjonalnym naukowym impulsem [*the rational scientific impulse*]" (Roscoe 2000: par. 33). Dokument chce „chwytać, ujawniać, wyjaśniać [*to capture, reveal and explain*]" (Roscoe 2000: par. 33). Tu jednak zostaje zestawiony z tym, co „ponadnaturalne, paranormalne, irracjonalne [*supernatural, paranormal and irrational*]" (Roscoe 2000: par. 33) i „zawodzi na obu frontach [*fails on both counts*]" (Roscoe 2000: par. 34). Widz zostaje „z wiedzą, że nie może ufać formie dokumentu, że powie prawdę. Film prowadzi do kolizji racjonalnego i irracjonalnego, przedstawiając ograniczenia nauki i jej nieumiejętność demistyfikowania społecznego świata [*with the knowledge that we cannot trust documentary form to tell the truth. The film brings into collision the rational and the irrational, illustrating the limits of science and its inability to demystify the social world*]" (Roscoe 2000: par. 34).

David Roche analizuje związek między „szalonymi" narratorami diegetycznymi i faktyczną narracją, by nakreślić właściwości opowiadania docuhorroru (jak nazywa ten podgatunek) i ustalić w jakim stopniu analizowane przez niego filmy – *Blair Witch Project* i *Paranormal Activity* (Peli 2007) – można zakwalifikować do kategorii szalonej narracji (*mad narration*) (Roche 2014: 322). Jego zdaniem podstawowy brak wiarygodności polega na tym, że bohaterowie filmujący przerażające sytuacje „powinni mieć inne rzeczy na głowie niż nagrywanie wydarzeń [*should have other things on their minds than filming the events*]" (Roche 2014: 322). Zauważa:

> Filmowanie takich wydarzeń jest szalonym i niebezpiecznym przedsięwzięciem, które wydaje się w końcu doprowadzać bohaterów, przynajmniej częściowo, do szaleństwa. […] Docuhorror konsekwentnie podkreśla paradoks – nagrywanie rzeczywistości dla potomnych prowadzi diegetycznych filmowców do utraty kontaktu z bieżącą rzeczywistością (Roche 2014: 322)[12].

Szaleństwo w *Blair Witch Project* zostaje zresztą podane również wprost, w dialogach – bohaterowie określają sytuację jako dziwną, siebie wzajemnie oskarżają o manipulację, grę na emocjach i postradanie zmysłów czy w końcu przyznają, że zaczynają popadać w obłęd (Roche 2014: 324).

Roche zauważa, że oś fabularna – wraz z błądzeniem w lesie diegetyczna narratorka i jej towarzysze powoli tracą zmysły – odwołuje się do amerykańskiej odmiany gotyku[13] (jedna z widzek zauważyła nawet, że film zapożycza od Nathaniela Hawthorne'a, konkretnie zaś z powieści z 1835 roku *Young Goodman Brow*) z charakterystyczną „strukturą prześladowania [*the structure of persecution*]" (Roche 2014: 326), a „granica między poczytalnością i szaleństwem jest wyraźnie zaznaczona [*the border between sane and insane is clearly marked out*]" (Roche 2014: 323). Wylicza trzy stadia:

(1) „poczytalność i obłęd są wyraźnymi wartościami w cywilizowanym świecie [*sanity and madness are clear-cut values in the civilized world*]" (Roche 2014: 324);
(2) „szaleni i niecywilizowani ludzie grożą poczytalnej ekipie filmowej doprowadzeniem jej do szaleństwa [*mad uncivilized people threaten to drive the sane film crew mad*]" (Roche 2014: 324);
(3) „diegetyczna reżyserka jest w gruncie rzeczy szalona, kontynuując filmowanie w tak niebezpiecznych okolicznościach [*the diegetic director is essentially mad to continue filming under such dangerous circumstances*]" (Roche 2014: 324).

12 Przekład własny za: „Filmmaking such events is a mad and dangerous enterprise that seems to drive the characters at least partly insane in the end. […] The docuhorror consistently underlines the paradox that recording reality for posterity leads the diegetic filmmakers to lose touch with the present reality".

13 „Amerykański gotyk powstał w świecie optymizmu, w kraju pełnym wizji wolności i niekończącego się szczęścia. Krytyk literacki Leslie Fiedler kształtującą się na amerykańskiej ziemi twórczość gotycką określił jako: »nierealistyczną, sadystyczną i melodramatyczną literaturę ciemności i groteski w krainie światła i afirmacji«. […] W świecie amerykańskiego gotyku duchy przeszłości nigdy nie śpią i nieustannie prześladują teraźniejszość" (Witkowska 2013: 156).

Zachowanie ekipy filmowej jest z jednej strony obsesyjne – nie ustają oni w próbach dokumentacji wydarzeń – z drugiej natomiast sadystyczne, bowiem „ich kamery zamieniają podmiot w przedmiot pod obserwacją, osobę w mimowolnego aktora [*their cameras turn the subject into an object under scrutiny, the person into an unwilling actor*]" (Roche 2014: 326), „fetyszyzują i znęcają się symbolicznie [*fetishizes and symbolically persecutes*]" (Roche 2014: 327). W końcu jest również masochistyczne – w ich traktowaniu samych siebie. Dotyczy to zwłaszcza Heather i wynika już ze struktury filmu – podczas gdy Josh nagrywa materiał do filmu dokumentalnego (czarno-biała taśma, kamera 16 mm), Mike rejestruje dźwięk, dziewczyna kieruje w ich stronę swoją kamerą wideo (na zasadzie materiału *making of*). W kilku momentach to oni przejmują urządzenie, „najpierw żartobliwie, później by odpłacić jej pięknym za nadobne [*first playfully, then later to give Heather a taste of her own medicine*]" (Roche 2014: 326) za nieuszanowanie ich prywatności. Zdaniem badacza *docuhorrory* „na poziomie diegetycznym [*on the diegetic level*]" (Roche 2014: 327) dowodzą, że „film i technika wideo nie zamieniają rzeczywistości w film i nie pozwalają podmiotowi fizycznie uciec od zamieszkiwanej rzeczywistości poprzez stanie się »niewidzialnym obserwatorem« [*film and video technologies do not turn reality into film and do not allow the subject to physically escape the reality s/he inhabits by becoming the alleged »invisible observer«*]" (Roche 2014: 327). Wewnątrzfilmowy reżyser „jest ograniczony przez zajmowaną przez siebie pozycję w przestrzeni[14] [*is limited by his/her own position in space*]" (Roche 2014: 327). Emblematyczny monolog Heather Roche postrzega jako moment uświadomienia sobie przez bohaterkę niemożliwości zajęcia pozycji „niewidzialnego obserwatora [*invisible observer*]" (Roche 2014: 328), a co za tym idzie, jako masochistyczną zgodę na bycie przedmiotem sadystycznego spojrzenia (Roche 2014: 327-328).

„Nie całkiem rzeczywistość"

W tym miejscu zasadne wydaje się przywołanie refleksji Jacka Ostaszewskiego dotyczących narratorów niewiarygodnych w filmach fikcji, istotnie

14 I nie może patrzeć z innej perspektywy niż ta dana mu bezpośrednio oraz doświadcza rzeczywistości w sposób ciągły (cięcia to element postprodukcji, rozbijający scenę, w przypadku tego podgatunku ujawniający również, zwłaszcza w przypadku jumpcutów, doświadczenie subiektywności; Roche 2014: 331)

uzupełniających koncepcję szalonej narracji[15]. Kategoria ma rodowód literaturoznawczy, „termin wprowadził Wayne C. Booth" (Ostaszewski 2010: 60), gdy jednak odnieść ją do filmu

> okaże się, że z niewiarygodnością instancji narracyjnej spotykamy się w kinie o wiele częściej, niż można by się spodziewać. Szczególnie dobrze jest to widoczne w filmach z różnymi formami subiektywizacji, czy – jeśli się trzymać kategorii teorii narracji Gérarda Genette'a – narracji „zogniskowanej" (*focalization*). W jej ramach od narratora, który „mówi" i w ten sposób przedstawia wydarzenia opowiadania, odróżnia się postać ogniskującą (*focalizer*), która „widzi", a więc udostępnia wydarzenia bezpośrednio ze swojej perspektywy, filtrując je przez swój sposób postrzegania (Ostaszewski 2010: 60-61).

Badacz zauważa przy tym, że niezależnie od roli, jaką przyjmuje narrator (narrator relacjonujący/„postać ogniskująca, z perspektywy której obserwujemy przebieg wypadków"; Ostaszewski 2010: 61), często bohater „może nie zdawać sobie sprawy ze swojego położenia i upośledzenia swoich władz poznawczych, może mylić się w ocenie sytuacji, może wreszcie zmyślać, ubarwiając zdarzenia, lub – po prostu – może kłamać" (Ostaszewski 2010: 61). W wypadku *Blair Witch Project* nie dochodzi zasadniczo do, zazwyczaj występującego w finale utworów posługujących się taką figurą, ujawnienia fałszywości prezentowanych zdarzeń, jednak ta strategia interpretacyjna jest wyjątkowo użyteczna w kontekście tej analizy. „Wprowadzenie do tkanki fikcji narratora niewiarygodnego oznacza zakwestionowanie statusu przedstawianej właśnie rzeczywistości" i stanowi oznakę „sceptycyzmu epistemologicznego" (Ostaszewski 2010: 69). Kluczowe jest zasianie ziarna „niepewności odnośnie do realności fonofotograficznie prezentowanych zdarzeń" (Ostaszewski 2010: 69), a w wielu filmach „nawet finał nie przynosi rozstrzygnięcia przezwyciężającego współistnienie światów możliwych i relatywizmu przynależnych do nich prawd »lokalnych«" (Ostaszewski 2010: 69). W tym przypadku ziarno takie zostaje, owszem, zasiane, choć wynika

15 „Jednym z podstawowych gwarantów zaufania odbiorcy do przedstawianego zmyślenia jest narrator. Nie jest jednak tak, żeby jego wiarygodność była zakładana z góry i nie podlegała żadnej weryfikacji. Szczególnie dobrze widoczne jest to w przypadku narratorów personalizowanych, którzy relacjonują nam zdarzenia jako ich uczestnicy bądź świadkowie, lecz w konfrontacji z innymi źródłami informacji ich relacja nie uzyskuje potwierdzenia, a oni sami okazują się – w sposób typowy dla ludzi – omylni, stronniczy lub kłamliwi, słowem – niewiarygodni" (Ostaszewski 2010: 60).

to w pierwszym rzędzie z posłużenia się konwencją dokumentalną. Strategia ta jest użyteczna w promocji filmu jako przedstawiającego autentyczne zdarzenia, co z kolei pomaga w tworzeniu atmosfery grozy (nie zostaje również rozstrzygnięte istnienie wiedźmy). Interesująco przysługuje się także uwiarygodnianiu obrazów, bądź co bądź zapośredniczonych przez doświadczenia i punkt widzenia konkretnych bohaterów (pomijając już kwestię selekcji materiału, dokonaną *post factum*). To oni bowiem podejmują subiektywne decyzje, co filmować, oko kamery można utożsamić z ich spojrzeniem – jedynie sporadycznie, gdy w scenach konwersacji (głównie kłótni w drugiej połowie filmu) obraz nie jest skupiony dokładnie na twarzy osoby, można zakładać, że kamera jest nieco opuszczona i trzymający ją bohater (przeważnie Heather) nie patrzy w okular, a na rozmówcę – przy jednoczesnym sprawianiu wrażenia chwytania życia na gorąco i – zwłaszcza w drugiej połowie – pewnej przypadkowości (coraz bardziej gwałtowne ruchy kamery wynikające z niepewności i przerażenia kamerzystów oraz nagrywania w biegu).

Film, jak już wspomniano, został zrealizowany przy pomocy dwóch kamer – 16 mm z czarno-białą taśmą oraz kamery wideo rejestrującej obraz w kolorze. Ta pierwsza służy realizacji materiału do filmu dokumentalnego. Można by na tej podstawie wnioskować, że zarejestrowany nią materiał będzie aspirował do miana obiektywnej obserwacji – tak się jednak nie dzieje. Często tuż przed czarno-białymi ujęciami znajdują się chwile bezpośrednio poprzedzające nagranie (zrealizowane w kolorze), w których Heather instruuje Josha. W rozmowach z mieszkańcami miasteczka (stanowiącymi istotny kontekst zarówno dla wewnątrzfilmowego dokumentu, jak i fabuły – choć warto zaznaczyć, że większość jest jednak kolorowa, co dodatkowo ujawnia arbitralność wyboru) obecność ekipy, zwłaszcza dziewczyny, jest wyraźnie zaznaczona w warstwie dźwiękowej – bohaterka zadaje pytania, często zanim rozmówcy skończą poprzednią myśl. Znajduje się ona również bezpośrednio w kadrze jako narratorka – we wprowadzającej scenie na cmentarzu oraz na Coffin Rock, gdzie odczytuje z książki relację z wydarzeń (tajemnicze morderstwo). Zagęszczenie czarno-białych zdjęć funkcjonuje zresztą jako swoista klamra – jest ich najwięcej w ekspozycji i finale filmu. Poza tym pojawiają się sporadycznie i/lub na krótko – w przejściu bohaterów przez strumień po pniu zwalonego drzewa, przy kopcach kamieni, obozowisku bohaterów, figurach z patyków, przy próbach rejestracji w nocy, ucieczce z obozu, czasem jako skrawki rozmów (na przykład tuż po zakończeniu nagrywania fragmentów do dokumentu) – i są zwykle bardziej statyczne, kontemplacyjne. Nierzadko to impresyjne, by nie powiedzieć

impresjonistyczne ujęcia przyrody – strumienia, padającego deszczu (w tym krople na tafli wody), nieba spomiędzy liści drzew, słońca przeświecającego między pniami. Często są montowane z kolorowymi na mostku dźwiękowym i/lub rozmyciu.

Większość filmu stanowią materiały nakręcone kamerą wideo w kolorze. Pełnią funkcję swoistego dziennika Heather, która, wraz z antagonizowaniem się postaw, zaczyna również mówić sama do siebie (na przykład „Nikt się do mnie nie odzywa"; Myrick & Sánchez 1999: 00:27:47-00:27:51). Filmowane jest wszystko – początkowo ta ingerencja w prywatność funkcjonuje jako żart (kontemplowanie klatki piersiowej i owłosienia Mike'a czy Heather załatwiająca się w krzakach). Stopniowo jednak, wraz z obniżającym się nastrojem bohaterów, spojrzenie kamery również staje się coraz bardziej napastliwe i niewrażliwe – nie sposób nie zgodzić się z konstatacją Roche'a zwracającego uwagę na sadystyczny wymiar upartej rejestracji zdarzeń. Dziewczyna filmuje swoich towarzyszy w bliskich planach, również wtedy, gdy proszą, by przestała lub wręcz ją odpychają. Josh w końcu odwraca obiektyw w jej stronę, pytając, czy dopisze im *happy end* i żąda, by coś zagrała (streszczając ich sytuację, zachowuje się jak reżyser, dający wskazówki dotyczące motywacji postaci aktorce). W pewnym momencie mówi, że rozumie, czemu dziewczyna wciąż nagrywa: „to nie całkiem rzeczywistość" (Myrick & Sánchez 1999: 00:50:28–00:50:32), „to przefiltrowana rzeczywistość i możesz udawać, że nie jest tak, jak jest" (Myrick & Sánchez 1999: 00:50:36-00:50:46). W tej perspektywie można zinterpretować kamerę jako tarczę fikcji, czy porządku symbolicznego, chroniącą bohaterkę przed zagrażającą jej realnością, by nie powiedzieć lacanowskim Realnym, i przyznaniem, że zgubiła drogę i są w niebezpieczeństwie. Fakt upuszczenia przez nią i Mike'a kamer w finale byłby zatem tym bardziej znaczący.

Pierwsza konfrontacja – gdy Josh i Mike sugerują, że nie wiedzą, gdzie są, a Heather jeszcze z pełnym przekonaniem utrzymuje, że dokładnie wie, gdzie są – jest punktem zwrotnym w akcji. To od tego momentu nadszarpnięcia wzajemnego zaufania bohaterowie najpierw natykają się na pieczołowicie poukładane kopce z kamieni, by tej samej nocy po raz pierwszy usłyszeć niepokojące dźwięki dobiegające z oddali. Sytuacja powtarza się kolejnej nocy. Rano znajdują trzy kopce przy swoim obozowisku. Następnie trafiają na porozwieszane na drzewach, powiązane ze sobą w wyraźne kształty (nawiązujące do sposobu związania zamordowanych na Coffin Rock mężczyzn) gałęzie. Tej samej nocy słyszą głosy i coś atakuje ich namiot – uciekają. Gdy wracają po wschodzie słońca, znajdują swoje rzeczy porozrzucane i brudne. Tego

dnia atmosfera wzajemnych oskarżeń i niechęci osiąga apogeum. Następnej nocy znika Josh. Interesujące jest również to, że już po tym wydarzeniu oraz makabrycznym znalezisku (krwawe strzępy zawinięte w kawałek materiału ukryty w podrzuconym przed ich namiotem chruście[16]), Heather zaczyna zwracać kamerę w swoją stronę. Wcześniej (po szamotaninie i kłótni, gdy w końcu przyznaje przed samą sobą, że się zgubili) – widzimy jedynie kawałek jej twarzy, gdy szlocha. W końcu cała wchodzi w kadr, by towarzyszyć Mike'owi (za pierwszym razem pomaga mu rozłożyć namiot, za drugim siada koło niego i przytula się). W końcu wygłasza swój monolog.

To, co wydaje się szczególnie istotne, to niekompatybilność dźwięku z obrazem, funkcjonująca jako strategia dodatkowo dezorientująca. Choć zostaje nam zasugerowane, że Josh obsługuje kamerę 16 mm, a Heather wideo, bohaterowie czasem wymieniają się narzędziami. O ile któreś z nich nie zostanie zaprezentowane akurat w kadrze, nie możemy mieć jednak pewności, że ten układ zostaje zachowany. Jest to widoczne zwłaszcza w dwóch przypadkach zdjęć czarno-białych (również na skutek montażu dźwięku). Pierwszym jest przywoływana już scena przejścia bohaterów po pniu drzewa. Słyszymy głos Heather i jej rozmowę z Joshem, tymczasem w warstwie obrazowej, to właśnie ona znajduje się nad strumieniem. Kolejnym jest próba zarejestrowania tego, co dzieje się drugiej nocy, gdy bohaterów dochodzą hałasy z oddali. Jest kompletnie ciemno, słyszymy Heather, która szuka swoich butów, komentuje temperaturę (jej głos drży z zimna) i próbuje rozpiąć suwak, kamera „wychodzi" z namiotu i filmuje najbliższą okolicę (widać jedynie, i to nie za dobrze, to, co w krótkim i wątłym promieniu światła) – drzewa i ziemię – Heather woła w przestrzeń, następnie kamera odwraca się i ujawnia, że u wejścia do namiotu stoi dziewczyna, a zatem autorem zdjęć musi być Josh (analogiczna sytuacja ma miejsce przynajmniej jeszcze raz). Ta manipulacja punktem słyszenia – miejscem „w świecie filmu, z którego przekazywany jest dźwięk dochodzący do widza" (Przylipiak 1987: 241) – występuje również w finale filmu. Mirosław Przylipiak wylicza punkt słyszenia jako jedną z technik subiektywizacji narracji:

> jest konstrukcją, a nie czymś danym. Podstawą jego konstruowania są relacje przestrzenne, które uzyskiwane są poprzez regulowanie natężenia i wysokości dźwięków z poszczególnych źródeł. „Punkt słyszenia" może być zespolony z fizycznym punktem

16 Sugeruje nam się, że Heather zataja zawartość znaleziska przed Mikiem.

> widzenia, może być wyabstrahowany (wówczas nie odpowiada mu żadne określone miejsce w świecie utworu), może też być przypisany osobie. Gdy zachodzi ten ostatni przypadek, wówczas bez względu na to, co dzieje się z obrazem, słyszymy dźwięk, o którym wiemy, iż w tej samej postaci dochodzi do osoby w diegezie (Przylipiak 1987: 241).

W analizowanym przypadku nałożony dźwięk pochodzi albo z tego zarejestrowanego DAT-em lub z kamery wideo, jest on zatem przypisany bezpośrednio osobom trzymającym dane urządzenie, zostaje jednak wyabstrahowany, oderwany od swojego źródła, a więc również od postaci, co czasem, zwłaszcza w impresjach przyrodniczych, powoduje wrażenie obserwacji przez kogoś spoza trójki (bliskie chętnie wykorzystywanemu *point of view* mordercy w *giallo* czy *slasherach* z lat siedemdziesiątych). W finale wabieni niosącym się w ciemności wołaniem, a przypominającym głos zaginionego Josha, Mike i Heather biorą kamery (chłopak – wideo, dziewczyna – 16 mm) i zapuszczają się w las, gdzie znajdują zrujnowany dom. Wchodzą do niego jedno po drugim. Napięcie jest budowane za sprawą szybkich ruchów kamery i montażu (ujęcia są krótkie lub bardzo krótkie) oraz swoistej redundancji obrazu. Każde z bohaterów filmuje wnętrza budynku trochę inaczej, jednak zasadnicze elementy są nieswoiste, powtarzają się w różnych pomieszczeniach i pojawiają się też w obu relacjach (ściany z odbitymi na nich rączkami dzieci, gruzy, schody, kominek). Mike prowadzi, Heather idzie za nim, trzymając się relatywnie blisko. Najpierw eksplorują parter w poszukiwaniu przyjaciela, następnie wyższe piętra, by znów zejść po schodach na środkowy poziom. Któreś z nich zawsze w pewnym momencie znajduje się w kadrze, choćby jedynie chwilowo, przy dynamicznych i chaotycznych szwenkach panoramujących wnętrze. Ta redundancja – podwojenie relacji – buduje wrażenie obcości i labiryntowości przestrzeni (Żyto 2010). Oko kamery i spojrzenie widza wędrują, próbując uchwycić i uspójnić obraz. W warstwie dźwiękowej właściwie cały czas słyszymy nawoływania przerażonej Heather, od czasu do czasu odpowiada jej Mike. Znów powoduje to dziwne oderwanie dźwięku od obrazu – głos bohaterki wydaje się pochodzić skądś indziej, co oczywiście najbardziej zwraca uwagę w zdjęciach czarno-białych. Można odnieść wrażenie, zwłaszcza w ostatnim ujęciu, że kamera podąża za jej głosem, idzie w jej kierunku, choć wiemy, że to ona filmuje – punkt widzenia wyraźnie nie zgadza się z punktem słyszenia. Ciekawie zbiega się to również z pierwszym ujęciem filmu, w którym następuje wyostrzenie obrazu i zaprezentowana zostaje nam bohaterka-reżyserka. Nie wiemy jednak, kto ją filmuje – Josh podjeżdża pod jej

dom dopiero w jednym z kolejnych ujęć, a sugeruje nam się czasowo linearne uszeregowanie materiału[17].

Ze względu na przyjętą formułę oraz możliwość utożsamienia spojrzenia kamery ze spojrzeniem bohaterów ich doświadczenia stają się również udziałem widza, który percypuje świat zapośredniczony przez postaci. Wraz z wchodzeniem głębiej w las i gubieniem szlaku (oraz coraz dotkliwszym uświadamianiem sobie tego faktu) bohaterowie zaczynają postrzegać rzeczywistość jako nieprzyjazną, wrogą czy wręcz zagrażającą ich życiu. Panikują, obwiniają się wzajemnie, są wobec siebie agresywni, a w konsekwencji dystansują się, co sprzyja poczuciu coraz większego osamotnienia, przygnębienia, wręcz rozpaczy i wreszcie otępienia. W końcu protagonistka, w kilkakrotnie przywoływanej już scenie monologu, bierze na siebie odpowiedzialność za to, co ich spotkało i przeprasza rodziny swoją oraz kolegów i ich samych. Wypowiedź ta funkcjonuje w strukturze filmu na zasadzie listu pożegnalnego – tej samej nocy Mike i Heather znajdują w lesie dom i nagrania się kończą.

Podsumowanie

Horror paradokumentalny, jakim jest *Blair Witch Project*, to więcej niż oferowane widzowi silne emocje, które mają wywołać lęk oraz przyjemność. Twórcy tego cieszącego się popularnością filmu ukazali w nim targające człowiekiem wychowanym w kręgu kultury Zachodu wewnętrzne konflikty, niepokój o przyszłość oraz poczucie osamotnienia, które wraz z innymi objawami wyróżnionymi w klasyfikacji ICD-10 tworzą adekwatny obraz głębokiej depresji. Subiektywizacja narracji umożliwia odbiorcy głębszą identyfikację z osobami dotkniętymi depresją, a jednocześnie pozwala uwiarygodnić rozwój choroby u poszczególnych bohaterów. Fakt, że twórcy popularnych filmów o problemie społecznym, jakim jest depresja, mówią nie wprost, wskazuje na istniejący problem tabuizacji chorób psychicznych w kulturze, ale jednocześnie wydaje się szansą na zmianę podejścia do tego tematu w przyszłości. *Blair Witch Project* jest również ostrzeżeniem przed bezkrytycznym pokładaniem wiary w racjonalizm, amerykański system bezpieczeństwa oraz własną intuicję – te bowiem, jak sugeruje zakończenie filmu, nie chronią współczesnego człowieka przed klęską, jaką może być przegrana w walce z psychotyczną depresją.

[17] Istnieje oczywiście szansa, że takie uszeregowanie materiału stanowi interesującą manipulację, a w efekcie sugestię, że to faktycznie Josh zwabił Heather i Mike'a do domu w lesie.

Źródła cytowań

Abbey, Susan, Manon Charbonneau, Constantin Tranulis, Pippa Moss, Wayne Baici, Layla Dabby, Mamta Gautam, Michael Paré (2011), 'Stigma and Discrimination', *The Canadian Journal of Psychiatry*: 56 (10), ss. 1-9.

Bahoosh, Tessa (2018), 'Meeting Fear with The Blair Witch Project', w: Filminquiry.com (2020), https://www.filminquiry.com/fear-blair-witch--project/, par. I-XXI [dostęp: 21.03.2020].

Farina, Amerigo, G. Leonard Burns, Carol Austad, Carol Bugglin, Edward H. Fischer (1986), 'The Role of Physical Attractiveness in the Readjustment of Discharged Psychiatric Patients', *Journal of Abnormal Psychology*: 95 (2), ss. 139-143.

Fink, Paul Jay, Allan Tasman (1992), *Stigma and Mental Illness: Annual Meeting: Selected Papers*, Washington, D.C.: American Psychiatric Press.

Fortuna, Grzegorz Jr. (2017), 'Cannibal Holocaust, czyli w pułapce eksploatacji', *Reflektor – rozświetlamy kulturę*, online: http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2017/07/17/cannibal-holocaust-czyli-w--pulapce-eksploatacji/, par. 1-11 [dostęp: 21.03.2020].

Has-Tokarz, Anita (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Jackowska, Ewa (2009), 'Stygmatyzacja i wykluczenie społeczne osób chorujących na schizofrenię – przegląd badań i mechanizmy psychologiczne', *Psychiatria Polska*: 43 (6), ss. 655-670.

Jenkins, Henry (2007), *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.

Kosińska-Krippner, Beata (2006 a), 'Mock-dokumentary a dokumentalne fałszerstwo', *Kwartalnik Filmowy*: 54-55, ss. 190-210.

Kosińska-Krippner, Beata (2006 b), 'Parodystyczna natura przywłaszczeń kodów faktualnych i konwencji w mock-dokumentach', *Kwartalnik Filmowy*: 56, ss. 47-72.

Lavender-Smith, Jordan (2016), *The New Reflexivity: Puzzle Films, Found Footage, and Cinematic Narration in the Digital Age*, New York: CUNY Academic Works.

Levin, Thomas Y. (2002), 'Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time"', w: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne i Peter Weibel (red.), *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media, Cambridge, Mass.: MIT Press, ss. 578-593.

Myrick, Daniel, Eduardo Sánchez, reż. (1999), *Blair Witch Project*, Haxan Films [DVD].

Ostaszewski, Jacek (2010), 'Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym', *Kwartalnik Filmowy*: 71-72, ss. 60-74.

Owen, Patricia R. (2012), 'Portrayals of Schizophrenia by Entertainment Media: A Content Analysis of Contemporary Movies', *Psychiatric Services*: 63 (7), ss. 655-659.

Ples, Marta (2005), 'Fobie ucieleśnione. O filmowym wizerunku kobiety fatalnej', *Anthropos? Pismo Koła Naukowego Filozofii Kultury przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego*: 4-5, online: http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstB6.htm, par. 1-11 [dostęp: 23.06.2020].

Przylipiak, Mirosław (1987), 'O subiektywizacji narracji filmowej', *Studia Filmoznawcze*: VII, ss. 239-256.

Roche, David (2014), 'Mad Narrators & Sadomasochistic Narration in *The Blair Witch Projec*t (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) & *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007)', w: Nathalie Jaëck, Clara Mallier, Arnaud Schmitt, Romain Girard (red.), *Les narrateurs fous/Mad narrators*, Bordeaux: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, ss. 319-334.

Roscoe, Jane (2000), '*The Blair Witch Project*. Mock-documentary goes mainstream', *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*: 43, online: https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/BlairWitch.html, par. 1-42 [dostęp: 9.11.2020].

Schreier, Margrit (2004), '»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), ss. 305-334.

Świtaj, Piotr (2005), 'Piętno choroby psychicznej', *Postępy psychiatrii i neurologii*: 14 (2), ss. 131-136.

Twarzedepresji.pl (2020), online: http://twarzedepresji.pl/ [dostęp: 23.06.2020].

Twarzedepresji.pl (2020), *O depresji*, online: http://twarzedepresji.pl/o-depresji/, par. 1-37 [dostęp: 23.06.2020].

Tyszkowska, Magdalena, Magdalena Podogrodzka, Marek Jarema (2013), 'Stygmatyzacja na drodze zdrowienia w chorobach psychicznych – czynniki bezpośrednio związane z leczeniem psychiatrycznym', *Psychiatria Polska*: 47 (6), ss. 1011-1022.

Witkowska, Aldona (2013), 'American Gothic, czyli horror amerykańskiego domostwa. Analiza „udomowionej", amerykańskiej wersji gotyku na przykładzie seriali *American Gothic* i *American Horror Story*', *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*: 9, ss. 154-162.

Zagdańska, Marta, Andrzej Kiejna (2016), 'Rozpowszechnienie i czynniki ryzyka epizodów depresji wśród wrocławskiej młodzieży akademickiej – wyniki badania epidemiologicznego', *Psychiatria Polska*: 50 (3), ss. 631-641.

Zdrowaglowa.pl (2020), *Akcja Mam Terapeutę*, online: http://zdrowaglowa.pl/akcja-mam-terapeute, par. 1-2 [dostęp: 23.06.2020].

Zobaczznikam.pl (2020), online: http://zobaczznikam.pl/ [dostęp: 23.06.2020].

Żyto, Kamila (2010), *Strategie Labiryntowe w Filmie Fikcji*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Żakieta, Katarzyna (2013), 'Horror paradokumentalny – próba charakterystyki gatunku'. *Panoptikum*: 12 (19), ss. 46-60.