

Dr hab. Rafał Syska

Instytut Sztuk Audiowizualnych

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**Recenzja pracy doktorskiej pani Amelii Wichowicz pod tytułem „Slasher:
transformacje podgatunku w kinie amerykańskim”**

Przedstawiona do recenzji praca pani Amelii Wichowicz została poświęcona slasherowi – odmianie, czy też podgatunkowi (jak Autorka woli go definiować), amerykańskiego kina grozy późnych lat 70. i wczesnych lat 80. Pani Wichowicz poddała więc analizie zjawisko nad wyraz barwne, popularne, skupiające w sobie liczne trendy, prądy i fenomeny swych czasów, a także stanowiące bazę dla następnych nurtów rozwijanych w kolejnych dekadach. Cieszy zatem decyzja pani Wichowicz, która gatunek przynależny kinu popularnemu poddała tak wnikliwej interpretacji, lokując go na przecięciu procesów historycznofilmowych i trudnej, bo wymagającej szczególnej wrażliwości i zmysłu syntezy, analizie kina najnowszego. Co warto już na wstępie podkreślić, Autorka uczyniła to, łącząc akademicką erudycję z kinofilską pasją – a zatem jej pracę czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem i poczuciem stałego podnoszenia wiedzy na opisywany temat.

Nie będę streszczał wywodów pani Wichowicz, bo najpewniej staną się one treścią jej autoreferatu. Skoncentruje się w zamian na kilku podjętych – lub pominiętych – przez Autorkę kwestiach. Zasadniczą częścią i obiektem zainteresowań pani Wichowicz są slashery realizowane w latach 1978-1984. Im poświęca najwięcej miejsca, choć najpierw osadza ten nurt w dziedzictwie kina grozy, a potem wskazuje na następców. To cenne fragmenty rozprawy, ukazujące amerykańskie gore jako projekt, którego nie sposób izolować w tradycji kina grozy i który stanowi odbicie pozafilmowych procesów kulturowych, społecznych i ekonomicznych (np. wzrostu przestępczości w latach 70. i reaganowskiego konserwatyzmu lat 80.).

Nie wszystkie pomysły są trafione. Fragment poświęcony Grand Guignol, choć interesujący i tworzący kontekst dla form obrazowania przemocy i obsceniczności, nie znalazł wsparcia w analizie samych filmów. Nawet przywołanie w tym kontekście filmu „Oczy bez twarzy” nie przekonuje w pełni, bo twórczość Georges’a Franju w dużym stopniu jest rezultatem jego dokumentalnej praktyki, stanowiąc też przetworzenie egzystencjalnych nurtów francuskiego kina czarnego. A nawet, gdybyśmy się zgodzili, że korelacja między Grand Guignol a Franju jest możliwa, to jaki ma to wpływ na slasher? Obawiam się, że żaden.

Ciekawsze i racjonalnie udokumentowane fragmenty odnoszą się za to do horrorów ze studia Universal (w których można odnaleźć narracyjne prawzorze współczesnego slashera), jak również do włoskiego giallo i nurtów amerykańskiego gore (które wyposażyły slasher w specyficzny model obrazowania przemocy przy pomocy charakteryzatorskich trików). Świetnymi partiami tekstu są także te, które wykraczają poza ramy ekranu i odnoszą się do zjawisk pozafilmowych: legend miejskich, przemian ekonomicznych i kryzysu społecznego doby kontrkultury. Aż chciałoby się więcej poczytać o przemianach dystrybucyjnych, które nie ograniczają się do pojawienia się kaset wideo, ale wiążą się z gruntownym przemodelowaniem systemu produkcji filmowej, widowni i form odbioru gotowych dzieł. Motyw ten pojawia się dopiero w rozdziale o slasharze postmodernistycznym, gdzie najpierw analizowane są horrory tworzone i oglądane przed reprezentantów pokolenia X (pani Wichowicz efektownie osadziła renesans tych filmów w kontekście społeczno-kulturowym lat 90., „epoki sprzed Facebooka”), a potem (już te 10-15 lat późniejsze) przez generację Y (szkoda że tu akurat zabrakło analizy praktyk odbiorczych - dalece innych od postmodernistycznej gry podjętej przez widzów Wesa Cravena w połowie lat 90.).

Pani Wichowicz bezsprzecznie najlepiej czuje się w analizie tekstualnej, tropiąc związki między filmami, przywołując ich genezę, opisując strukturę fabularną, typ postaci i potencjalne tropy interpretacyjne. Sugeruje ideologiczną recepcję filmów, łącząc slasher z czymś, co ja nazywam soft-revolt, miękkim buntem – oswojeniem kontestacyjnych form gatunkowych (gore, exploitation, coming-of-age films) lżejszym ideowo modelem teen movies i spielbergowskim kinem rodzinnym. W ten sposób podjęła zarówno ślad reaganomatografii w slasharze, jak również podkreśliła obecność w tych filmach nostalgii za latami 50. i – szerzej – tradycyjnym systemem wartości. To zapewne ciekawsze i szerzej udokumentowane pole zainteresowań Autorki,

żywiej obecne od dość martwej kategorii filmowego gatunku – zasygnalizowanej w tytule.

W tym miejscu można w ogóle podać w wątpliwość, czy kategorię gatunku filmowego, rozwijaną w kolejnych falach i tendencjach strukturalizmu, warto używać do analizy kina postklasycznego. Pani Wichowicz w zasadzie odpowiada na to pytanie przecząco. Choćby dlatego, że szeroko zarysowane studia historyczne nad pojęciem gatunku filmowego, które wypełniają pierwszy rozdział jej rozprawy i stanowią cenną, choć dobrze rozpoznaną dziedzinę teoretycznofilmowych dociekań, nie tylko nie poddała krytycznej refleksji, ale też nie wykorzystwała w badaniach analitycznych w dalszych fragmentach pracy. Innymi słowy, zdefiniowane na początku pojęcie, zatopione w bogatym repozytorium definicji, typologii i sposobów pojmowania opisywanej kategorii, w pozostałych rozdziałach pracy wprowadzane jest na zasadzie pospolitej idei lub recenzyjnego wytrychu. Praktyka analityczna pani Wichowicz stała się zatem krytyką podłoża teoretycznego. Skoro autorka nie aplikowała definicyjnego i typologicznego zasobu badań takich filmoznawców jak Rick Altman czy Andrew Tudor, to najpewniej znaczy, że ich koncepcje są bezużyteczne w analizie kina postklasycznego.

Owszem, mają one jeszcze sens w późnych latach 60. i 70., gdy ironiczna hybrydyzacja (wykorzystuję późniejsze pojęcie Jima Collinsa) stanowiła matrycę działań licznych twórców kina szeroko pojętej kontestacji, modernizmu i eksploatacji – a kino grozy, jako najbardziej kontrkulturowe spośród znanych nam gatunków, chętnie używano do działań nie tyle subwersyjnych, ile ostentacyjnie demitologizujących. Destrukcja repertuaru gatunkowych konwencji i warstwy ikonograficznej dzieła okazywała się najprostszą drogą do podważenia pryncypiów hollywoodzkiego kina studyjnego, a także form jego recepcji i zakorzenienia w instytucjonalnych ramach kulturowej presji. Kłopot pojawia się dopiero wtedy, gdy młodsze pokolenie filmowców i producentów opracowało na zgłiszczach kina studyjnego nowatorskie modele „quasi-gatunkowe”, zdolne pomieścić tak sprzeczne żywioły, jak kontrkulturową rebelię kina drogi lub *teen movies* z użytecznymi marketingowo i konserwatywnymi światopoglądowo formatami filmu studyjnego. Antycypacja New Sincerity późnych lat 70., a zwłaszcza 80., w dobie reaganomatografii, wykształciła odmienną wobec poprzednich dekad gatunkową tożsamość kina hollywoodzkiego. Mamy zatem do czynienia z hybrydami gatunkowymi, z cyklami i seriami, z nowatorskim systemem produkcyjno-dystrybucyjnym, w którym królują „niezależni” od wielkich studiów producenci (jak duet Vajna-

Kassar, Simpson-Bruckheimer), franczyzach etc. Akurat slasher nadawał się idealnie do tego rodzaju analiz, bo był jednym z pierwszych dowodów na sukces komercyjny przedsięwziętych mechanizmów. I nie myślę tu tylko o narzędziach i procedurach przynależnych popularnym dziś *production studies* czy analiz systemu produkcyjno-dystrybucyjno-marketingowego – bo nie są one w orbicie zainteresowań Autorki, ale o właśnie ideę gatunku, która w latach 80. uległa tak znaczącym przeobrażeniom, że w zasadzie falsyfikowała swoje dalsze istnienie. Czy krytyczne odczytanie koncepcje gatunku na przykładzie slashera nie byłoby ciekawsze od próby dowiedzenia, że jest on po prostu „podgatunkiem”?

Pamiętamy, ile kłopotów definicyjnych sprawiało filmoznawcom pojawienie się nowoczesnego kina akcji, jak dziwaczną kategorię stworzyliśmy na polskim gruncie, spychając te pozagatunkowe twory z lat 80. w pojemny zbiór „nowej przygody”, jak szybko tworzyły się, a potem znikwały *quasi*-gatunkowe hybrydy i efemerydy w stylu thrillera erotycznego i filmu terrorystycznego etc. Nie gatunek jest siłą napędową współczesnego kina hollywoodzkiego, ale seria i cykl, generujący pozagatunkowe związki między sequelami, prequelami, reebootami i crossoverami. Pani Wichowicz ma pełną świadomość tych zjawisk – które przecież nie ograniczają się wyłącznie do akademickiego typologizowania, tworzenia zbiorów i porządkowania chaosu, ale są również pokłosiem przemian kulturowych, rozwoju nowych mechanizmów komunikacyjnych, ewolucji w biznesie audiowizualnym, która promuje konglomeraty medialne kosztem staroświeckiego systemu studyjnego, aż wreszcie nowych systemów marketingowo-dystrybucyjnych. Powtarzam, pani Wichowicz ma pełną tego świadomość, ale jednak pierwszy rozdział ulokowała w tradycyjnej teorii filmu, która – moim zdaniem – jest przydatna do opisywania kina klasycznego, ale nie wytrzymuje próby sił w konfrontacji z kinem postklasycznym. Bo czyż nawet pojęcie „gatunku progresywnego” nie jest sentymentalnym podtrzymywaniem więzi z czymś, co za gatunek po prostu uznawane być nie może? Zadaniem Autorki winno być zatem sformułowanie założeń tej „nowej teorii gatunku”, która – skoro autorka jest przywiązana do tej kategorii – mogłaby lepiej uwzględniać koloryt, wewnętrzną dynamikę i różnorodność współczesnego gatunku, a także osadzić go w mniej oczywistych niż kiedyś, ale przecież fundamentalnych dla funkcjonowania systemu kinematograficznego, warunkach produkcyjno-dystrybucyjnych. Czuję, że to powinno być głównym zadaniem obrony.

Kwestia ta jest ważna, ale nieprzesądzająca o wartości pracy, która ułożyła się w dość kompletną monografię zjawiska. Niektórych czytelników mógłby zrazić brak jasnej tezy naukowej, a może wręcz niepełne zdefiniowanie założenia badawczego. Ale w dużej mierze wynikało to ze strategii pani Wichowicz, która nie zamierzała podporządkowywać się jednemu dyskursowi i dla opisu eklektycznego i ewolucyjnego zjawiska dobierała odrębne tropy metodologiczne. To dzięki tej formie dociekań badawczych mogła nie tylko płynnie i sprawnie przechodzić z jednej płaszczyzny opisu na inną, próbując uchwycić dynamiczny twór w operatywnej metodzie analizy, ale też nie stała się zakładnikiem żadnego dyskursu, nierzadko zawężającego interpretację do kilku powtarzających się w bezkres pojęć.

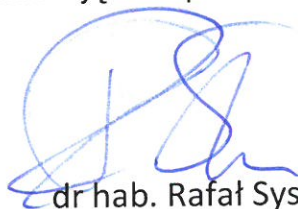
Wybrzmiewa ta perspektywa zwłaszcza w finalnych rozdziałach pracy, gdy pani Wichowicz płynnie przechodzi do analizy najnowszych reprezentantów kina grozy, podkreślając zwłaszcza nostalgiczny wymiar tych filmów. Retro nie jest u niej pożywką i narzędziem postmodernizmu, ale światopoglądowego neokonserwatyzmu – jednej z manifestacji „generacji Y”, nostalgicznego zwrotu pozbawionego materialnych artefaktów pamięci, żywiącego się wspomnieniem mitologizowanym, manipulowanym, wirtualnym. Gra ustępuje coraz częściej miejsca melancholii, egzystencjalnej zadumie, refleksji o samotności, a slasher konfrontuje bohatera z autentyzmem doświadczeń granicznych i zdematerializowaną otchłanią zła (jak w australijskim przeboju *Coś za mną chodzi*).

To ciekawy trop i wartościowa puenta pracy, dlatego pokusiłbym się jeszcze o fragmenty lokujące slasher w szerszej filozofii horroru. Choć pani Wichowicz interesująco opisała pochodzenie poszczególnych morderców i upiorów, którzy czyhają na bezbronnych nastolatków, a także rozwinęła refleksję na temat strategii identyfikacyjnych, to brakło mi głębszej analizy idei zła, materializującego się w różnych horrorach w odmienny przecież sposób. Czy można w wypadku slashera uspojnić tę ideę, wykazać genezę, funkcje i przyczynę takiej a nie innej aktualizacji zła? Chętnie i w tym zakresie wysłuchałbym uwag Autorki doktoratu.

Przyjęta perspektywa jest jednak rozsądna, zdystansowana i erudycyjnie nienaganna – zwłaszcza tam, gdzie pani Wichowicz koncentrowała się na analizie tekstualnej i interpretacji. Zapewne aspekt produkcyjny, dystrybucyjny i – co podkreślił tytuł – genologiczny mógł być mocniej podkreślony, ale stanie się to – mam nadzieję – zadaniem poprzedzającym proces wydania tej książki,

co niniejszym rekomenduję. Byłaby to nie tylko ważna pozycja analizująca współczesne kino amerykańskie, ale również atrakcyjna czytelniczo pozycja rodzimego filmoznawstwa.

Także i te cechy przesądzają, że rozprawa doktorska pani Amelii Wichowicz spełnia wszelkie warunki stawiane tego rodzaju pracom, toteż wnioskuję o dopuszczenie kandydatki do dalszych etapów przewodu.



dr hab. Rafał Syska

15.01.2016