

AGATA WOSZCZYK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poetyka trailerów horrorów współczesnych na przykładach zwiastunów do *Uciekaj!* i *To my* Jordana Peele'a

Poetics of post horror movie trailers on the examples
of trailers for Jordan Peele's 'Get out!' and 'Us'

Abstrakt. Celem artykułu jest analiza poetyki trailerów horrorów współczesnych na przykładach zwiastunów filmów *Uciekaj!* i *To my* Jordana Peele'a. W tekście postawiona zostaje teza, iż są to interesujące materiały marketingowe, spełniające zarówno funkcję marketingową, jak i informacyjną, wykorzystując elementy charakterystyczne dla odmiany kina grozy. W artykule przywołane zostają definicje zwiastuna oraz charakterystyka horroru współczesnego. Analizie poddana zostaje także warstwa audialna obu trailerów oraz sposób budowania napięcia w obu materiałach. Trailery zostają także osadzone w kontekście teorii cielesnych. Do tekstu załączono również protokoły analizy wskazanych zwiastunów.

Słowa kluczowe: Jordan Peele, *Uciekaj!*, *To my*, horror współczesny, muzyka, zwiastun, teorie cielesne

Abstract. The purpose of the article is to analyze the poetics of trailers of posthorror films using the examples of trailers for Jordan Peele's 'Get out!' and 'Us'. The text puts forward the thesis that these are interesting marketing materials, fulfilling both marketing and informational functions, using elements characteristic of the horror cinema variety. The article recalls the definitions of the very concept of a trailer and the characteristics of a posthorror film. The audio layer of both trailers is also analyzed, as well as the way of building tension in both videos. The trailers are also set in the context of bodily theories. In addition, the protocols of the indicated trailers are also included in the text, which broadens the analysis.

Keywords: Jordan Peele, 'Get out!', 'Us', posthorror, music, trailer, bodily theories

Anna Górna, autorka tekstu *Między kinem a reklamą. Semantyczne przestrzenie zwiastuna filmowego* pisze, iż „[z]wiastun filmowy [...] jest bardzo istotnym elementem strategii [marketingowej] i jednym z podstawowych nośników komunikatu promocyjnego, skierowanego do potencjalnych widzów obrazu”¹. W zależności od gatunku danej produkcji, na podstawie której powstaje ów materiał marketingowy, estetyka trailerów może się różnić. Nie bez znaczenia jest to, że we współczesnych formach filmowych zauważalna jest tendencja do hybrydyzacji gatunkowej. Jak wskazuje Rick Altman – „gatunki filmowe są pogrążone w procesie nieustających przekształceń”². Zdaniem badacza „łączenie gatunków od dawna należy do standardowych praktyk hollywoodzkich”³. Dziś jeszcze odważniej przekracza się konwencje gatunkowe, co związane jest m.in. z rozluźnienia konwencji wniesionego przez charakterystyczny dla postmodernizmu eklektyzm. Jedną z konwencji, którą coraz chętniej przetwarza się we współczesnym kinie amerykańskim, jest horror.

Zwiastuny jako parateksty⁴ są zależne od tekstu głównego (w tym wypadku filmu), ale mogą zarazem posiadać cechy samodzielnych utworów. Jak w większości przypadków, trailery omawiane w niniejszym artykule składają się z fragmentów promowanych pełnych metraży, a zatem także one nosić będą znamiona hybrydyzacji.

Przedmiotem artykułu jest analiza poetyk dwóch zwiastunów do dzieł Jordana Peele’a – jednego z twórców współczesnego kina grozy – *Uciekaj!* (2017) i *To my* (2019). W obu materiałach można wyróżnić pewne punkty wspólne, jak zastosowanie nietypowej dla zwyczajnej-

¹ A. Górna, *Między kinem a reklamą. Semantyczne przestrzenie zwiastuna filmowego*, „Panoptikum” 2020, nr 23, s. 133.

² R. Altman, *Dlaczego czasem łączy się gatunki?*, [w:] Idem, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 320.

³ Ibidem, s. 321.

⁴ Parateksty – „wiązki praktyk dyskursywnych, dzięki którym bazowy tekst (audio)wizualny lub samo medium, w obrębie którego on funkcjonuje, włączone zostają do środowiska szerszego niż to, które zapewnia paratekstowi jego baza tekstowa (medialna)”. A. Gwóźdź, *Obok filmu, między mediami*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Kraków 2010, s. 36.

go horroru muzyki, korzystającej zarówno z instrumentów orkiestry symfonicznej, jak i współczesnych piosenek, a także budowanie atmosfery i napięcia, nie poprzez standardowe użycie jumpscare'ów, a utrzymanie odbiorcy w ciągłym oczekiwaniu. Czyni to z nich interesujące materiały marketingowe, spełniające przypisywaną reklamie funkcję wspierania sprzedaży, ale także funkcję informacyjną, ponieważ już w nich obecne są cechy charakterystyczne dla filmów Jordana Peele'a, a tym samym dla posthorroru (co może mieć istotne znaczenie dla odbiorców zwiastuna należących do grupy docelowej produkcji). Ponadto już seans krótkiego zwiastuna filmowego może dostarczyć widzowi satysfakcji odbiorczej i spodziewanej po horrorach dreszczu emocji.

Powyższe tezy uzasadnię w swoich rozważaniach, zaczynając od przywołania definicji trailera filmowego i cech posthorroru. Następnie trailery do filmów *Uciekaj!* i *To my* zostaną przeanalizowane pod kątem tych elementów, które uznaję za najbardziej wyróżniające reżyserski styl Peele'a: muzyki (do rozpoznań na jej temat posłużą załączone do artykułu sporządzone protokoły⁵), oraz sposobu budowania napięcia, wartego osadzenia w kontekście teorii cielesnych. Listę cech stylu reżysera uzupełnić należy ponadto o hybrydyczność gatunkową (w filmie *Uciekaj!* – łączą się horror, komedia, thriller; w filmie *To my* – horror, thriller, dramat psychologiczny) oraz społeczną problematykę (zjawisko rasizmu).

Zwiastun, według definicji Marka Hendrykowskiego, to „krótki film reklamowy będący zapowiedzią tytułu filmowego wychodzącego na ekrany, zazwyczaj złożony z serii atrakcyjnie zmontowanych fragmentów reklamowanego filmu”⁶. Trailery pełnią funkcje marketingowe, promując filmy np. wśród widzów, użytkowników Internetu, uczestników seansów kinowych. Te krótkie formy ściśle powiązane są ściśle z dystrybucją, o której pisali Konrad Klejsa i Marcin Adamczak w publikacji zatytułowanej *Współczesne badania produkcji i dystrybucji*

⁵ W protokołach załączonych do artykułu zawarto następujące informacje: numer ujęcia, czas trwania ujęcia, krótki opis sfery wizualnej oraz muzyki. Numery ujęć, które pojawiają się w tekście, zaczerpnięte są właśnie z tych protokołów.

⁶ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 338.

filmowej – wprowadzenie. W artykule badacze zaprezentowali specyfikę, zakres i stan dzisiejszych badań nad produkcją, dystrybucją i widownią, a także naszkicowali prawdopodobne ścieżki rozwoju tychże studiów, biorąc pod uwagę dynamikę zmian na rynku medialno-filmowym⁷. Jak zwracają uwagę autorzy, współcześnie „dostrzegalny jest trend, by oceniać [projekt] i decydować o skierowaniu go do produkcji nie tylko na podstawie [...] scenariusza, ale zrealizowanych [...] trailerów”⁸. Dobrze zrealizowany trailer może mieć więc fundamentalne znaczenie dla życia filmu, co nasuwa pytanie o to, na ile o sukcesie (już nie tylko kasowym) danej pełnometrażowej produkcji decydują strategie marketingowe. Kontekst ten podkreśla wagę analizowania nie tylko filmów, ale również ich zwiastunów. Zwiastuny są nieodłączną częścią rozpowszechniania kultury, a oprócz reklamy, stanowią one wręcz – jak trafnie zauważa Lisa Kernan – „unikalną formę narracyjnej ekspozycji filmowej, w której dyskurs promocyjny i przyjemność narracyjna są ze sobą połączone”⁹. Mogą także przybliżyć widzowi proces produkcji filmu i niejednokrotnie pozwalają odbiorcy „zajrzeć” za kulisy jego powstawania¹⁰.

Owe parateksty pojawiły się w kinematografii ponad sto lat temu, o czym pisze Joanna Sikorska w tekście zatytułowanym *Trailery gier wideo. Analiza cech formalnych i gatunkowych* wskazując, iż „za pierwszy filmowy trailer uznaje się pochodzący z roku 1912, zwiastun do

⁷ Autorzy tekstu wskazali na ścisłe powiązanie produkcji z dystrybucją kinową (s. 7) oraz definiują studia dystrybucyjne, określając je jako „instytucjonalną organizację oglądania, dla której centralnym zagadnieniem jest kształtowanie polityki repertuarowej [...] oraz warunków dostępu do oferty filmowej, a zatem rozpowszechnianie [...] i eksploatacja” (s. 7). K. Klejsa, M. Adamczak, *Współczesne badania produkcji i dystrybucji filmowej – wprowadzenie*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 7.

⁸ Ibidem, s. 12.

⁹ „They are also a unique form of narrative film exhibition, wherein promotional discourse and narrative pleasure are conjoined”. L. Kernan, *Trailers: A Cinema of (Coming) Attractions*, [w:] Eadem, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, Texas 2004 – tłumaczenie własne na potrzeby artykułu.

¹⁰ J. Sikorska, *Trailery gier wideo. Analiza cech formalnych i gatunkowych*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2018, nr 17, s. 208.

odcinka z serii *The Adventures of Kathlyn*"¹¹. Badaczka wymienia także w swoich rozważaniach najważniejsze cechy charakteryzujące nowoczesny trailer, na przykład dynamiczny montaż krótkich ujęć, ilustracyjną ścieżkę dźwiękową oraz odwołania do cech gatunkowych promowanego filmu¹². Ostatni z wymienionych aspektów jest szczególnie istotny w kontekście zwiastunów do *Uciekaj!* i *To my*, ponieważ te krótkie formy powielają schemat gatunkowy posthorroru. Do dnia dzisiejszego powstało kilka publikacji dotyczących wskazanej odmiany kina grozy, a wśród nich można wymienić następujące pozycje: *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze* – w której autorki zwracają uwagę na fakt, iż horror jest paralełą świata, podejmując temat prób poszukiwania własnej tożsamości i swojego miejsca w świecie¹³ – czy *Groza i postgroza*, w której Ksenia Olkusz opisuje czołowy komponent postgrozy, jakim jest motyw masowości pozabawiającej człowieka poczucia jednostkowości¹⁴.

Wraz ze zmianami, które nastąpiły w wyniku hybrydyzacji gatunkowej (wzmiankowanej we wstępie), zmieniła się tematyka podejmowana przez twórców. Nie przedstawia się już tylko duchów, potworów czy zdarzeń paranormalnych, a akcji nie osadza się już tak często w przerażających lokalizacjach, tylko zastępuje się je codziennymi przestrzeniami. Podobnie jest w przypadku wybranych w niniejszym artykule zwiastunów. Spostrzeżenia na ich temat pogłębione zostaną w analizie ich dwóch konkretnych komponentów: muzyki, a także sposobu, w jaki zbudowano atmosferę niepokoju. Warto jednak uprzednio zarysować krótko fabuły obu dzieł filmowych, których dotyczą wyselekcjonowane trailery.

Uciekaj! opowiada historię młodego czarnoskórego mężczyzny Chrisa (Daniel Kaluuya), który wybiera się wraz ze swoją białą dziewczyną

¹¹ Ibidem, s. 206.

¹² Ibidem, s. 207.

¹³ M. Grabias, *Oblicza strachu we współczesnym horrorze filmowym*, [w:] B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska (red.), *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, Kraków 2017, s. 427.

¹⁴ K. Olkusz, *O grozie i postgrozie. Dyskursy-konwencja-estetyka*, [w:] K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk (red.) *Groza i postgroza*, Kraków 2018, s. 40–41.

czyną Rose (Allison Williams) do domu jej rodziców. Ma to być wizyta zapoznawcza z rodzicami partnerki. Początkowo wszystko wydaje się w porządku, ale z czasem atmosfera zmienia się w dziwną i niepewną, ponieważ okazuje się, iż rodzina nie akceptuje tego, że bohater jest czarnoskóry. Ponadto Chris dowiaduje się, że postaci mają wobec niego pewne przerażające plany.

Z kolei akcja filmu *To my* rozgrywa się współczesnych czasach w południowej Kalifornii. Czarnoskóra rodzina wybiera się na wakacje do domku letniskowego na plaży, w którym matka – Adelaide (Lupita Nyong'o) – spędziła dzieciństwo, doświadczając przy tym pewnej traumy. Kobiecie od samego przyjazdu towarzyszą niepokojące wizje i dziwne zbiegi okoliczności, a ona sama przeczuwa, że w każdej chwili coś złego może przytrafić się jej rodzinie. Jej przypuszczenia sprawdzają się, kiedy pewnego wieczoru na podjeździe pojawia się rodzina ich sobowtórów, ubrana w czerwone kombinezony i dzierżąca ogromne, złote nożyczki. Od tego momentu bohaterowie będą uciekać przed antagonistami, a ich tajemnicze przybycie okaże się jedynie zapowiedzią nadciągającej zagłady społeczeństwa.

Najważniejszym elementem, który poddany zostanie analizie, jest muzyka zastosowana w obu materiałach. Dobrze wykorzystana – stanowić może część składową form filmowych równoważną warstwie wizualnej, a także pełnić konkretne funkcje, na przykład dramaturgiczne, czyli takie, gdzie „muzyka współtworzy scenę, charakteryzuje miejsca zdarzeń, obrazuje uczucia bohaterów”¹⁵. Jak zostało wspomniane wyżej, trailery do *Uciekaj!* i *To my* oddają w dużej mierze cechy pełnych metraży Peele'a, do których odnoszą się owe parateksty. Autorem muzyki do obu dzieł jest Michael Abels¹⁶, a elementy owej ścieżki dźwiękowej występują w omawianych materiałach promocyjnych, w których (szczególnie w przypadku wideo promującego *To my*) łączy się ze sobą klasyczne i nowoczesne brzmienia oraz (w obu przykładach) buduje na-

¹⁵ M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, 2014, https://assets.ctfassets.net/601j0journ12e/5YIRzPkMBEIpfcBUuOGRQd/43b79460cf7d33119c79178c62341217/RFN15_Maria_Wilczek-Krupa.pdf (dostęp: 02.07.2024 r.), s. 108.

¹⁶ Michael Abels. *Composer*, <https://michaelabels.com> (dostęp: 2.07.2024 r.).

pięć. Poniżej przeanalizowana zostanie sfera audialna obu trailerów.

W zwiastunie do filmu *Uciekaj!* można wyróżnić kilka ciekawych zabiegów, które zastosowali twórcy. Po pierwsze, narastanie i zmienność nastroju melodii: od samego początku do szesnastego ujęcia wybrzmiewa spokojna muzyka, nie zapowiadająca nadchodzących wydarzeń. Jako widzowie obserwujemy Chrisa i Rose, którzy pakują się na wyjazd do rodziców dziewczyny. Wkrótce (w ujęciach od siedemnastego do dwudziestego drugiego) dźwięk zaczyna jednak ulegać zmianie – zwiększa się jego głośność, co trwa aż do wypadku samochodowego, w wyniku którego Rose potrąca (najprawdopodobniej) jelenia. Auto gwałtownie hamuje, wyciszając tym samym momentalnie obecną wcześniej muzykę. Po drugie, obecność nagłych głośnych i wysokich dźwięków. Będą one towarzyszyć zarówno planszom z napisami, jak i filmowemu obrazom, np. ujęciom przedstawiającym konkretne postaci znajdujące się w domu zamożnej rodziny, na przykład służącą (ujęcie czterdzieste trzecie) czy ogrodnika (ujęcie czterdzieste piąte). Wyróżnione elementy sfery audialnej budują napięcie i atmosferę pewnego rodzaju tajemniczości zdarzeń (szczególnie w pierwszej połowie zwiastuna). Następnie, od 145-go ujęcia do samego końca materiału wideo, będą one tłem dla dynamicznego montażu krótkich ujęć zapowiadających momenty filmowej grozy. Kolejnym elementem wartym uwagi wydaje się cisza, która pojawia się w pojedynczych ujęciach. Jak można przeczytać w tekście zatytułowanym *Nowy kierunek rozwoju sound designu we współczesnym horrorze na wybranych przykładach*, „post horrorzy szeroko wykorzystują zdolność [ciszy] do wprowadzania napięcia, wydłużając je do granic możliwości”¹⁷. Fragment przywołanej publikacji dotyczy pełnometrażowych produkcji, jednakże cisza, w tym konkretnym przypadku, pełni podobne funkcje już na etapie zwiastuna.

Z kolei trailer do filmu *To my* łączy w sobie zarówno klasyczne brzmienia, jak i nowoczesną muzykę. Zwiastun rozpoczyna się od ujęć przedstawiających protagonistów w samochodzie. Adelaide włącza radio, z którego wybrzmiewa utwór *I got five on it* autorstwa Da Luniza (skupiony wokół tematu narkotyków). Piosenka ta będzie wybrzmie-

¹⁷ H. Czerwińska-Drak, *Nowy kierunek rozwoju sound designu we współczesnym horrorze na podstawie wybranych przykładów*, Warszawa 2023, s. 79.

wać w niezmienionej wersji do momentu pojawienia się tajemniczej postaci na plaży, wraz z którym zmienia się jej tempo, a następnie także ton utworu. Warto wspomnieć, iż wybór akurat tej kompozycji nie był przypadkowy, ponieważ jest to piosenka hiphopowa¹⁸, która z reguły opiera się na jednym określonym „beacie”, umożliwiając tym samym stosunkowo proste w postprodukcji przekształcenia. Zniekształceniom ulega przede wszystkim podkład muzyczny, ponieważ wokół zanika już od trzydziestego trzeciego ujęcia. Z kolei, jeśli chodzi o klasyczne brzmienia, warte uwagi wydają się ujęcia sześćdziesiąte dziewiąte i siedemdziesiąte, w których następują zbliżenia na twarz sobowtóra Adelaide, a następnie protagonistki. Wówczas w sferze audialnej wybrzmiewają dźwięki wydobywane najprawdopodobniej przez instrumenty smyczkowe, które dzięki temu zostają ciekawie skontrastowane z melodią hiphopową obecną w pierwszej części zwiastuna. W zwiastunie nie brakuje również głośnych, dynamicznych dźwięków, obecnych przede wszystkim w końcowych momentach.

Tym, co zazwyczaj kojarzy się z tradycyjnymi dla filmu grozy zabiegami, jest duża liczba jumpscare'ów opartych przede wszystkim na elemencie zaskoczenia¹⁹. Powszechnie znane są sceny, w których bohater idzie ciemnym korytarzem i nagle zza rogu wyskakuje na niego antagonistą (np. potwór). Twórcy w obu paratekstach (na wzór produkcji Peele'a) wykorzystali technikę, w wyniku której oddzielony został mechaniczny strach wywołany jumpscarem od przecucia grozy. Oczywiście, sama charakterystyka zwiastuna jako krótkiej formy wymusza zastosowanie pewnych zabiegów kojarzonych z tradycyjną kon-

¹⁸ Warto w tym miejscu zarysować kontekst genezy powstania muzyki hiphopowej. „Hip-hop jest to nazwa, którą nadano subkulturze czarnych Amerykanów pod koniec lat 70. XX wieku”. Hip-hop to „ogromny tygiel, w którym mieszają się ze sobą i ścierają lata niewolnictwa, [...] segregacja rasowa, [...] dyskryminacja”. Utwór wykorzystany w zwiastunie nie jest zatem przypadkowy, a związany z kontekstem kulturowym. Cytaty pochodzą z publikacji: M. Bieńkowska, *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 51, s. 459.

¹⁹ D. Bordwell, K. Thompson, *Horror*, [w:] *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.

wencją gatunkową horroru, jak dynamicznie zmieniające się ujęcia, ale tym, co szczególnie wyróżnia wybrane trailery, jest długa ekspozycja i zapowiedź nadchodzących wydarzeń. Szybkich cięć doświadczymy dopiero pod koniec obu materiałów. Na przykład, zwiastun *Uciekaj!* rozpoczyna się od ujęć ekspozycyjnych, które rozgrywają się w mieszkaniu bohaterów, a atmosfera zmienia się wraz z momentem wypadku samochodowego. Z kolei w wypadku drugiego z przykładów, ekspozycja i powolne budowanie napięcia obejmują około trzydzieści ujęć (do chwili, w której Jason zauważa na plaży tajemniczą postać). Twórcy zatem zdecydowali się na niekonwencjonalne dla tradycyjnych filmów grozy stworzenie atmosfery niebezpieczeństwa, ponieważ ekspozycja obu materiałów nie musi od razu wskazywać na fakt, iż mamy do czynienia ze – zhybrydyzowanym, ale wciąż – filmem grozy.

Oba zanalizowane w niniejszym artykule trailery można osadzić w kontekście teorii cielesnych, ponieważ „[s]amo ciało widza rozpoznaje ukazane powierzchnie jako podobne do siebie, a więc każda przyjemność i wszelka krzywda, które spotykają ciało na ekranie, są odczuwane także przez ciało odbiorcy”²⁰. Badaczka Vivian Sobchack twierdzi, że „w kinie znajdujemy się [...] w sytuacji, w której percypujemy ekspresję, czyli film, a ten z kolei wykorzystuje ekspresję percepcji, [...] mechanizmy, jakie wykorzystujemy na co dzień do odbioru rzeczywistości”²¹. Analizowane w tekście zwiastuny uwypuklają cielesność bohaterów i odbiorcy.

Spośród najważniejszych przykładów publikacji odnoszących się do teorii cielesnych warto wymienić książkę *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły* Thomasa Elsaessera i Maltego Hagenera, w której autorzy zwracają uwagę na fakt, iż w teorii odbioru dzieł audiowizualnych rośnie przekonanie o roli ciała²². Istotny jest także niewątpliwie podział na trzy gatunki cielesne dokonany przez Lindę Williams. Autorka

²⁰ A. Woroch, *Eksperyment somatyczno-dramaturgiczny. Haptyczna wizualność i deziluzyjna dramaturgia w filmie "Czarny Łabędź" Darrena Aronofsky'ego*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36, s. 8.

²¹ M. Stańczyk, *Zmysłowa teoria kina. Vivian Sobchack i sensuous theory*, „Ekran” 2015 nr 3-4 (25-26), s. 71.

²² M. Hagener, T. Elsaesser, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, Kraków 2015.

wymienia kolejno melodramat, pornografię oraz horror²³. Jej zdaniem „właśnie te gatunki zmieniają usankcjonowany, tradycyjny sposób odbioru filmu, intensyfikując go w znaczący sposób”²⁴.

Horror jest gatunkiem cielesnym z wielu powodów. Po pierwsze, uwidacznia się to chociażby w scenach, w których na twarzach protagonistów pojawia się pot spowodowany często ucieczką lub przerażeniem, a poprzez zastosowane techniczne zabiegi ciało odbiorcy jest w stanie zareagować tak samo, jak obserwowani na ekranie bohaterowie. My, widzowie, poniekąd identyfikujemy się z obserwowaną postacią – nie tylko emocjonalnie, ale także fizycznie²⁵. W obu paratekstach będących w centrum niniejszego artykułu można wyróżnić przykłady zastosowania tej techniki. W zwiastunie *To my*, w momencie, w którym antagoniści znajdują się w domu bohaterów, następuje zbliżenie na twarz Adelaide (1:37)²⁶, po której spływają krople potu. Ów zabieg techniczny obrazuje w sposób cielesny strach protagonistki. Podobne ujęcie występuje także w trailerze *Uciekaj!*, w którym Chris zostaje zahipnotyzowany przez matkę jego dziewczyny, a kamera wykonuje zbliżenie na jego spoconą i przerażoną twarz (1:54)²⁷. Odbiorca, patrząc na te konkretne kadry, może zidentyfikować się z protagonistą i fizycznie odczuć jego strach.

²³ L. Williams, *Film bodies: gender, genre, and excess*, „Film Quarterly” 1991, nr 4, s. 2–13.

²⁴ M. Stańczyk, *Liberte, egalite, sororite. Kobięcie gatunki cielesne i francuskie „ekstremistki”*, „Literatura i Kultura Popularna” 2018, t. XXIV, s. 97, <https://wuwpr.pl/lkp/article/view/2926/2852> (dostęp: 22.06.2024 r.).

²⁵ O samym pojęciu identyfikacji wielokrotnie wypowiadali się teoretycy kina. Podział na identyfikację fizyczną i duchową wprowadził w swoich badaniach Bella Balazs, który wskazywał na fakt, iż ruch wewnątrz kadrowy, perspektywy i inne zabiegi stosowane przez twórców sprawiają, że my jako widzowie znajdujemy się wewnątrz oglądanego filmu, a tym samym możemy zidentyfikować się z bohaterem na ekranie wczuwając się zarówno w jego psychikę, jak i fizyczność. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2008.

²⁶ *To my – Zwiastun PL (Official Trailer)*, 12.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Vk73kxofiNI&t=33s> (dostęp: 18.09.2024 r.).

²⁷ *Get Out Official Trailer 1 (2017) – Daniel Kaluuya Movie*, 05.10.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=DzfpYUB60YY> (dostęp: 18.09.2024 r.).

Po drugie, w trailerach do filmów Peele'a sięgnięto po zbliżenia, uwy-puklające teksturę i fakturę ludzkiego ciała. Przy pomocy tak niepozor-nego środka wyrazu wytwarza się wrażenie, jak gdyby ekran „dotykał” nas, a sama powierzchnia filmu staje się cielesna. Taki efekt wywoła-ny przez techniki filmowców określa się pojęciem „haptycznej wizualności”²⁸. „Przykładami haptycznie naładowanych powierzchni filmu są [...] zbliżenia określonych płaszczyzn ciała (gęszej skórki lub innej cielesnej tekstury), brak głębi ostrości czy efekt rozmazania obrazu”²⁹, a „wszystkie te zabiegi zachęcają [...] nasze oczy do prób wyostrenia wzroku, identyfikacji rozmytych obiektów, co jest instynktowną reakcją cielesną”³⁰. W zwiastunie *Uciekaj!* w momencie, w którym Chris ulega hipnozie, następuje rozmazane ujęcie przedstawiające go jako małego chłopca, który „zapada się” w swoim łóżku (1:57)³¹. Kadr ten wyróżnia się omawianym wizualnym efektem, przykuwając tym samym uwagę odbiorcy, wywołując (jak zostało to opisane w przywołanym wyżej cy-tacie) naturalną reakcję cielesną. Z kolei w trailerze *To my* delikatne rozmazanie ekranu następuje w momencie, w którym Adelaide jako mała dziewczynka zauważa w lustrze swojego sobowtóra (1:43)³². Jest to kolejny przykład wywołujący w odbiorcy konkretną reakcję cielesną, jaką jest próba identyfikacji elementów na ekranie.

Podsumowując, w niniejszym tekście udowodniono tezę, iż wybrane zwiastuny horrorów współczesnych poprzez pewne punkty wspólne, jak muzyka zawierająca w sobie instrumenty orkiestry symfonicznej w połączeniu ze współczesnymi piosenkami, czy atmosfera napięcia unikająca często używanych, dobrze znanych odbiorcom jumpscare’ów, są skutecznymi i atrakcyjnymi materiałami marketingowymi, ponie-waż już w nich zawarte zostały elementy obecne w pełnych metrażach

²⁸ O pojęciu haptycznej wizualności pisała teoretyczka Laura Marks, do której poglądów odwołała się Adrianna Woroch w jednym ze swoich artykułów. Zob. A. Woroch, *Eksperyment somatyczno – dramaturgiczny. Haptyczna wizualność i deziluzyjna dramaturgia w filmie „Czarny łabędź” Darrena Aronofsky’ego*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36, s. 226.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ *To my* – Zwiastun, op. cit.

³² *Get Out Official Trailer*, op. cit.

Jordana Peele'a, typowe dla konwencji posthorroru. Po pierwsze, omówione zwiastuny stanowią zapowiedź dzieł filmowych, odwołując się tym samym do koncepcji posthorroru zarysowanej w tekście. Po drugie, zarówno w zwiastunie do *Uciekaj!* jak i *To my* zastosowany został specyficzny dla Peele'a sposób budowania napięcia, dzięki czemu już na etapie krótkiego materiału promującego film potencjalny odbiorca wprowadzony został w charakterystyczną dla jego stylu poetykę. Po trzecie – muzyka zastosowana w obu trailerach także jest nietypowa dla znanych rozwiązań, ponieważ łączenie współczesnych piosenek hiphopowych z muzyką klasyczną nie należy przecież do często stosowanych praktyk. Przeanalizowane zwiastuny zawierają w sobie także ciekawe środki wyrazu, jak chociażby zbliżenia (na przykład te na przerażone twarze protagonistów), które uzyskują efekt cielesny, oddziałując psychicznie i fizycznie na widza, który współodczuwa w danej chwili to, co bohater oglądany na ekranie.

Sądzę, że opisane w niniejszym artykule trailery współczesnych horrorów, ze względu na swoje charakterystyczne elementy, są ciekawymi i wartymi uwagi materiałami marketingowymi, które oprócz funkcji reklamowych, zawierają same w sobie pewne aspekty charakterystyczne dla filmów spod nurtu posthorroru. Tym samym stanowią namiastkę tego, czego może spodziewać się po obejrzeniu pełnego metrażu odbiorca, który w czasie wyczerpywania się zwyczajnych konwencji gatunkowych może mieć nieco bardziej wygórowane oczekiwania wobec dzieła filmowego.

Bibliografia

- Altman R., *Dlaczego czasem łączy się gatunki?*, [w:] *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Bordwell D., Thompson K., *Horror*, [w:] *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bieńkowska M., *Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 51.
- Czerwińska-Drak H., *Nowy kierunek rozwoju sound designu we współczesnym horrorze na podstawie wybranych przykładów*, Warszawa 2023.

- Get Out Official Trailer 1 (2017)* – Daniel Kaluuya Movie, 05.10.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=DzfpYUB60YY> (dostęp: 18.09.2024 r.).
- Górna A., *Między kinem a reklamą. Semantyczne przestrzenie zwiastuna filmowego*, „Panoptikum” 2020, nr 23, s. 133.
- Grabias M., *Oblicza strachu we współczesnym horrorze filmowym*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska (red.), Wydawnictwo Ingitanium, Kraków 2017.
- Gwóźdź A., *Obok filmu, między mediami*, [w:] Idem (red.), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Universitas, Kraków 2010.
- Hagener M., Elsaesser T., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. Konrad Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1994.
- Kernan L., *Trailers: A Cinema of (Coming) Attractions*, [w:] Eadem, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, University of Texas Press, Texas 2004.
- Klejsa K., Adamczak M., *Współczesne badania produkcji i dystrybucji filmowej – wprowadzenie*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108.
- Michael Abels. *Composer*, <https://michaelabels.com> (dostęp: 02.07.2024 r.).
- Olkusz K., Szymczak-Maciejczyk, *O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencje – estetyka*, [w:] *Groza i postgroza*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018.
- Sikorska J., *Trailery gier wideo. Analiza cech formalnych I gatunkowych*, „Studia Europanea Gnesnensia” 2018, nr 17.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, London 2000.
- Stańczyk M., *Liberte, egalite, sorolite. Kobięce gatunki cielesne i francuskie „ekstremistki”*, „Literatura i Kultura Popularna” 2018, t. XXIV, <https://wuwr.pl/lkp/article/view/2926> (dostęp: 22.06.2024 r.).
- Stańczyk M., *Zmysłowa teoria kina. Vivian Sobchack i sensuous theory*, „Ekrany” 2015, nr 3-4 (25-26).
- To my – Zwiastun PL (Official Trailer)*, 12.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Vk73kxofiNI> (dostęp: 18.09.2024 r.).
- Wilczek-Krupa M., *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, 2014, <https://assets.ctfassets>.