

Dorota Kulczycka

<https://orcid.org/0000-0002-2608-3620>

Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Zielonogórski

„Męskie kino” w „męskiej prozie” Jakuba Żulczyka

Słowa kluczowe: Jakub Żulczyk, literatura, „męskie kino”, „męska proza”, pornografia, horror, dramat wojenny

Key words: Jakub Żulczyk, literature, “masculine movies,” “masculine prose,” pornography, horrors, war movies

Wstęp

Jakub Żulczyk (ur. 1983), prozaik, scenarzysta i dziennikarz, świetnie radzi sobie z kreacją bohaterów i narratorów płci męskiej, natomiast mniej przekonująco wypadają jego kreacje bohaterek i narratorek¹. Najlepszy przykład można znaleźć we *Wzgórzu Psów* (Żulczyk 2017; dalej cyt. jako: WP), utworze, w którym narracja przebiega dwutorowo – w wydaniu Mikołaja, a także jego żony, Justyny. Natomiast przykład narracji prowadzonej jedynie z jednej perspektywy czytelnik odnajdzie w *Institucie* (Żulczyk 2010; dalej cyt. jako: I). Wydarzenia opowiada tam Agnieszka, osoba bądź co bądź bardzo zmaskulinizowana w sposobie myślenia, mówienia i działania, wraz ze swoją córką oglądająca jednak – co nas tutaj mniej interesuje – tak zwane filmy kobiece².

W czasach ożywionego dyskursu na temat płci męskość (jak i kobiecość) może być różnie definiowana. Różnie też jest prezentowana w filmie i w literaturze (zob. np. Arcimowicz 2003; Arcimowicz i Citko 2009; Dąbrowska i Radomski 2010). Na przykład Edward H. Thompson i Joseph Pleck uważają, że cechy męskie, według tradycyjnego modelu, sprowadzają się do trzech pojęć, takich jak: status, twardość i antykobiecość (Thompson i Pleck 1987: 25–36; por. Arcimowicz 2003: 125).

Bohaterowie Żulczyka są męscy w najgorszym rozumieniu tego słowa: nie silni, zaradni i zapobiegliwi, ale nieopiekunicy, stroniący od zobowiązań, pijący, przeklinający, leniwi, pogrążeni w pornografii, narkomanii i handlu narkotykami, lękliwi i bezradni. Brutalnością i wulgaryzmami nieudolnie przykrywają własną niemoc i nieumiejętność funkcjonowania w świecie. „Męskie”, inaczej

¹ Zob. np. wypowiedzi krakowskich krytyków o prozie J. Żulczyka (Fortuna i in. 2017).

² Piszę o tym w artykule *Jakimi filmami karmi się bohaterki prozy Jakuba Żulczyka? Kino „kobiece” w literaturze niekobiecej* (Kulczycka 2019).

mówiąc: „twarde” czy „mocne” są też filmy, które oglądają. Wszakże i te pojęcia funkcjonują jedynie w potocznym rozumieniu: w *Słowniku terminów filmowych* autorstwa Marka Hendrykowskiego (1994: 146) są opracowane hasła: „Kobięce kino” (ang. *women’s cinema*) i „Kobięcy film” (ang. *woman’s film*), nie istnieje natomiast ich męski odpowiednik³. Można to tłumaczyć między innymi tym, że kino od początku było „męskie” w takim sensie, że mężczyźni je tworzyli. Kino kobiece jest czymś nowym. W prezentowanym artykule bardziej zależy nam na zaakcentowaniu odbiorców niż twórców owych dzieł. „Filmami męskimi” będą określane produkcje, w których gustują przede wszystkim mężczyźni, przynajmniej spora ich grupa: obrazy pełne przemocy werbalnej i fizycznej, walk i bijatyk, wyścigów samochodowych i krajs, ponurej, jeśli nie przygnębiającej wizji rzeczywistości. Poniższy przegląd jest zresztą próbą „praktycznej” odpowiedzi na zarysowaną w tytule kwestię, czyli pytanie o wybór i filmowe preferencje męskich protagonistów Żulczyka. Stanowi egzemplifikację zapowiedzianego problemu. Sporządzony został – najogólniej rzecz biorąc – według klucza genologicznego, a ten, jak wiadomo, bywa nieprecyzyjny⁴. Tak jest w przypadku pornografii (w wielu podręcznikach i słownikach filmowej genologii jest ona w ogóle niekwalifikowana jako gatunek, a jeśli tak, to jako „nieartystyczny”⁵). Dochodzi jeszcze do tego kwestia wielogatunkowości niemalże każdego z filmów, oczywiście przy założeniu dominacji pewnych cech. Toteż klasyfikacje produkcji wspomnianych przez Żulczyka w dużej mierze przyjmujemy za umowne.

Pornografia i pornowizja

W powieściach Żulczyka ludzka cielesność została wyeksponowana licznymi nawiązaniem do filmów pornograficznych. W celu przybliżenia istoty tych produkcji sięgnijmy na początku po ich definicję autorstwa wspomnianego znawcy filmowych gatunków – Marka Hendrykowskiego:

Pornograficzny film (<gr. *porneia* = bezwstydnosc, nieskromnosc, lubieznośc; ang. *pornographic film, film pornography, amer. x-rated picture, porn movie, porn, stag film, dirty movie*). [...] 2. film o tematyce erotycznej ukazujący intymne zachowania i akty seksualne w sposób, który narusza poczucie przyzwoitości oraz istniejące w danej społeczności zakazy i normy obyczajowe. Filmy

³ Najlepszym przykładem potocznego funkcjonowania terminu „męskie filmy” może być strona internetowa Masculine Movies (International Movie Database 2017).

⁴ Na temat historyczności gatunków, ich redefinicji i łączliwości pisze między innymi wybitny znawca tematu Rick Altman. Jeden z kadrów ze znanego bohaterkom Żulczyka filmu podpisuje np. w ten sposób: „Susan Sarandon i Geena Davis w filmie Ridleya Scotta *Thelma i Louise* (1991). Jaki to gatunek: *chick flick*, film kumplowski, kino drogi czy może jeszcze inna kategoria?” (Altman 2012, [il.] 8).

⁵ Wśród opracowań uwzględniających pornografię jako gatunek znajduje się *Leksykon gatunków filmowych* Marka Hendrykowskiego. Pojawiają się w nim opracowania takich haseł, jak: „Erotyczny film”, „Hard core” (na określenie: „hard porno”), „Pornograficzny film”, „Pornoparodia” oraz „Soft porno” (Hendrykowski 2001: 45–47, 74, 126–127, 150; por. Hendrykowski 1994: 84–85, 116, 232, 275).

pornograficzne realizowano już w najstarszym okresie istnienia kinematografii. Zjawisko pornografii filmowej i jego ocena mają charakter historycznie względny, zależny od ewolucji obyczajów i przyjętych w danym miejscu i czasie norm etycznych i estetycznych. Pornograficzny charakter filmu jest zarówno własnością komunikatu, jak i jego odbioru. Realizowane są między innymi instruktażowe filmy pornograficzne, amatorskie filmy porno, filmy sadomasochistyczne, filmy pornograficzne dla homoseksualistów i in. Stąd liczne odmiany porno, takie jak: *bizarre, sodomy, anal, bondage and discipline, stag, pornoparodia* etc. Filmowy przemysł pornograficzny na świecie produkuje dziesiątki tysięcy filmów rocznie, dysponując współcześnie własnym obiegiem kinowym, kasetowym, telewizyjnym i internetowym (Hendrykowski 1994: 125–126; wyróżnienie itałikiem – red.).

W definicji wymienione są też najbardziej znane gwiazdy filmu pornograficznego oraz „[...] indywidualności producenckie i reżyserskie tej dziedziny przemysłu filmowego”, na takiej samej zasadzie, jak wymienia się też innych artystów z branży filmowej.

Opracowanie hasła przez M. Hendrykowskiego nie jest zjawiskiem odosobnionym. Lech M. Nijakowski (2010: 45), pisząc o polskich, ale i ogólnoświatowych problemach określenia, czym jest pornografia, zauważa na przykład, że „[...] polski kodeks karny w ogóle nie zawiera definicji pornografii, zostawiając w praktyce sprawę do oceny sędziego”. Według relatywizującego problem badacza:

[...] pornografię należałoby definiować jako termin dyskursu publicznego, służący do naznaczania reprezentacji seksualności i cielesności jako nienadającej się do funkcjonowania w przestrzeni publicznej. Celem tej stygmatyzacji jest zatem wyłączenie nagannych treści i utrzymywanie wyraźnych granic między materiałami „normalnymi”, mającymi prawo obywatelstwa w przestrzeni publicznej, i materiałami „patologicznymi”, które można – co najwyżej – konsumować w przestrzeni prywatnej. [...] To, jakie obrazy zostaną uznane za pornograficzne, zależy od kontekstu kulturowego, społecznego i politycznego, a zatem zakres „treści pornograficznych” zmienia się w czasie i przestrzeni. [...] Decyduje o tym większość członków danego społeczeństwa, sprawiając, że pornograficzny stygmat staje się faktem społecznym (Nijakowski 2010: 50).

Autor zastrzega, że taka definicja zadowoliliby na przykład antropologów i socjologów, ale nie spełniłaby oczekiwań prawników. Natomiast w opracowaniu ks. Andrzeja Zwolińskiego:

Etymologicznie słowo „pornografia” wywodzi się z greckiego terminu „porneia” – „rozpusta” („porne” – „nierządnicą”) oraz „ pornos” – „brud seksualny”, „grafe” – „pismo” i oznacza przedstawienie „brudu seksualnego” w słowie pisanym, druku lub obrazie (Goliński 1939: 20–21). Do kultury zachodniej wyrażenie to wprowadzono stosunkowo późno, po zapanowaniu w środkach przekazu biznesu rozpusty (Zwoliński 2004: 343)⁶.

⁶ Autor powołuje się też na opracowanie, którego autorem jest Jerzy Jarco (1994: 14).

W kontekście licznych aluzji do oglądania przez Żulczykowych bohaterów pornografii, ale również sposobu, w jaki autor te wydarzenia komentuje, najbardziej uderza w powyższej definicji zdanie o etymologii pojęcia „obsceniczność”:

Tradycyjna terminologia łacińska posługiwała się pojęciem „obscaena”, na oznaczenie tego wszystkiego, co nie powinno pojawiać się na scenie, co powinno być otoczone należyłą dyskrecją, co nie może być poddane cudzym spojrzeniom [...] Pierwotnie „pornografia” odnosiła się do przekraczających granicę wstydu dzieł literackich. Dla późniejszych technik audiowizualnych wprowadzono termin „pornowizja”. Używa się także terminu „pornobiznes”, czy „porno-boom”. Już sam rozwój terminologii świadczy o nagłym i pogłębiającym się rynku rozpusty. Pornografia oznacza dzisiaj perwersyjne zredukowanie poprzez techniki graficzne ludzkiego ciała do najbardziej prymitywnych i wstydlivych elementów celem ich sprzedaży dla zaspokojenia lub nawet wywołania cudzych pożądliwości (Zwoliński 2004: 343).

Niepokojącym zjawiskiem jest współczesny, wszechobecny ekshibicjonizm i obsceniczność, których domeną są nie tylko portale internetowe, wystawy sklepowe, czasopisma, ale również – w nasilonym stopniu – literatura, film i teatr. Szczególnie ewidentne jest to w prozie Żulczyka, dotyczącego, za pośrednictwem wykreowanych narratorów i bohaterów, w niezwykle wulgarny sposób sfery intymnej człowieka i zohydzającego ją, a także odwołującego się do określonych stron internetowych, tytułów filmów czy nazw pornograficznych czasopism.

Klasyfikacja tytułów w powieściach Żulczyka nie jest w tym wypadku miernikiem oglądalności takiego, a nie innego gatunku czy też podgatunku, gdyż najczęściej aluzji stosuje się do kompleksowo i ogólnikowo ujętych (bez podawania tytułów) filmów pornograficznych. Od tej reguły są wyjątki: padają nazwy, ale fikcyjne, mające jednak konotacje z tego typu produkcjami, przykładowo *Przeleć moją mamę* – film rzekomo dostępny i oglądany przez chłopców na MTV, wspomniany w powieści *Radio Armageddon* (zob. Żulczyk 2015: 177; dalej cyt. jako: RA). Seria zmyślonych, wulgarnych tytułów filmów pornograficznych pojawia się też w *Czarnym słońcu* (Żulczyk 2019: 113; dalej cyt. jako: Czs).

Żulczyk w swoich utworach oddaje ducha naszych czasów. Dziś bijące na alarm statystyki informują, że 62% chłopców i 21% dziewcząt w wieku gimnazjalnym ogląda na smartfonach i w Internecie pornografię (por. Pornografia – statystyki 2017). Autor właśnie taki obraz tej grupy społeczeństwa, niejednokrotnie w detalach, eksponuje i wyostrza, suponując ponadto, jakoby ludzie powszechnie oglądali pornografię i żyli niemoralnie, zdradzali się, przeklinali, znęcali się nad sobą i zabijali. Konfrontowanie się z bohaterami tych produkcji jest znakiem większej lub mniejszej interioryzacji przez widzów – Żulczykowych protagonistów – zawartych w nich antywartości i szkodliwych moralnie treści. Oglądanie pornografii w telewizji i w Internecie wiąże się zatem z zepsuciem moralnym bohaterów. Ma ono najczęściej performatywny charakter: wywołuje spekulatywne wizje aktów seksualnych lub wręcz – znacznie częściej, i co narrator zawsze dosadnie relacjonuje – implikuje zachowania autoerotyczne. W przypadku postaci występujących w prozie Żulczyka potwierdza się następująca hipoteza Lindy Williams: „[...] bezsprzecznie duża część pornografii

opiera się na przypuszczeniu, że użytkownicy mają kontakt z własnym ciałem i masturbują się przed ekranem – komputera, telewizora lub urządzenia przenośnego” (Williams 2013: 337).

Narratorów identyfikowanych z konkretnymi postaciami z omawianych powieści charakteryzuje swoisty ekshibicjonizm i bezceremonialność w szczegółowym, z detalami, opisywaniu marzeń erotycznych, grzesznych dociekań czy wręcz zachowań seksualnych z akompaniamentem filmów porno bądź – co Żulczyk ujawnia w *Radiu Armageddon* – internetowych stron z pornografią (RA: 215). Wspólne z kolegami oglądanie „dziesięciosekundowych zajawek filmów porno” wywołuje też adekwatne do materiału rozmowy, zdradzające, jakimi „ideałami” i pseudoproblemami żyją owi nastawieni na konsumpcjonizm i hedonistyczne wartości bohaterowie (RA: 84–85). Autor nie oszczędza szczegółów w prezentacji owych zachowań. Jego bohaterowie uważają pornografię za wyrocznieść i ideał w kwestiach erotyki i – ogólnie – stylu przeżywania własnej egzystencji. „Czy to naprawdę wygląda jak na filmie porno?” – tak narrator rozmyśla o współżyciu, którego jeszcze, wskutek braku partnerki, nie doświadczył (RA: 214). Wiadomo jednak, że pornografia jest wypaczeniem normalności, a korzystanie z niej nie tyle uczy, co uniemożliwia ułożenie opartych na wzajemnym szacunku, harmonii i miłości relacji mężczyzn z kobietami. Krzysztof Arcimowicz podaje, że:

Przyzwyczajenie do seksu i połączonej z nią [pornografią – uzup. D.K.] przemocy może pociągać za sobą znaczące konsekwencje społeczne. Po pierwsze, powoduje poszukiwanie prymitywnych i silnych stymulacji. Po drugie, co jest znacznie ważniejsze, może wpływać na zachowania w codziennym życiu (Arcimowicz 2003: 69).

Za Wojciechem Eichelbergerem zacytowany powyżej autor przyznaje, że typ macho – a takie typy są właściwe kreacjom Żulczykowym – „[...] charakteryzuje wulgaryzacja związków z kobietami również w warstwie językowej. [...] Odmawia on spotkaniu kobiety z mężczyzną jakiegokolwiek ludzkiego wymiaru” (Arcimowicz 2003: 130). Jak z kolei podkreśla Adam Regiewicz (2011: 65), „[...] kino pornograficzne dostarcza złudzenia, że seksualne spełnienie i niczym nieskrępowana przyjemność są lekarstwem na wszystkie kłopoty. *Hard core* tworzy coś na kształt erotycznej utopii”.

W jednym z wywiadów Żulczyk z ubolewaniem zauważa, że pornografia (przynajmniej ta nieco dawniejsza, ustępująca miejsce „naturalizmowi”) dawała „upiękuszony” obraz ludzkiej cielesności. Przyznaje się też do korzystania z jej usług (zob. Drotkiewicz i Dziewit-Meller 2008). Może dlatego obraz zachowań – samotnego bądź wspólnego z rówieśnikami chłonięcia przez nastolatków gorszących produkcji – zdaje się być w jego twórczości tak powszechny. Autor rejestruje syndrom owego zniewolenia szczególnie we wspomnianym już *Radiu Armageddon* (zob. jeszcze np. RA: 177), ale też w powieściach dla młodzieży *Zmorojewo* (Żulczyk 2011b; dalej cyt. jako Z) i *Zrób mi jakąś krzywdę* (Żulczyk 2018b). W pierwszej z wymienionych powieści (Z: 161) pojawia się ironiczna wzmianka o oglądaniu przez kolegów „animowanych japońskich pornosów”, które – o czym autor już oczywiście nie pisze – w samej Japonii sięją w psychice

młodych pokoleń i w życiu społecznym ogromne spustoszenie. Wielu młodych Japończyków, mając problemy z nawiązywaniem kontaktów interpersonalnych, zadowala się współcześnie pornografią, pornowizją i pornolalkami (Polonia Christiana 2018; por. Więzkowska 2012; Więzkowska 2013: 20–21). W drugim utworze autor kreuje pornograficzne sceny, ukazując proces kręcenia przez starsze już małżeństwo – na oczach nastolatków – amatorskiego filmu porno. Aluzje do sposobów na łatwy zarobek osiągnąć poprzez bycie „modelem” w tego rodzaju produkcjach (to z kolei dotyczy młodych ludzi) pojawiają się też w innych powieściach, szczególnie w *Radiu Armageddon* (RA: 186–187) oraz w *Ślepnąc od światła* (Żulczyk 2018a: 196; dalej cyt. jako: ŚoŚ). W innych powieściach, np. w *Wzgórzu Psów*, pisarz epatuje ostrymi scenami seksu „uprawianego” zwłaszcza przez nieletnich.

Najwięcej aluzji nie do tworzenia, lecz do powszechnego oglądania „brudnych filmów” (ang. *dirty movies*) i procesów wyobraźniowych oraz zachowań, jakie na kanwie owego zniewolenia powstają, pojawia się właśnie we *Wzgórzu Psów*. Mikołaj, podobnie jak jego koledzy z lat młodości, jest uzależniony nie tylko od narkotyków, alkoholu i papierosów, ale również od pornografii. Zaczął wcześniej – już w szkole, jednak nie od filmów, ale, co może znamienne dla tamtych czasów, od „czasopism”:

– A wy co? Nagle wszystko kwestionujecie? – odzywa się Walinowska, pani „Murzynka”, tym samym tonem, którym wrzeszczała na mnie i na Trupola, gdy oglądaliśmy pod ławką na lekcji „Catsa”, i na dźwięk tego głosu aż podskakuję na krześle (WP: 344).

Po latach jego żona nie przejmuje się owym uzależnieniem. Z psychologicznego punktu widzenia byłoby to mało realne, gdyby nie fakt, że obydwoje – i Justyna, i Mikołaj – są zdemoralizowani, obojętni na kwestie, które innych jeszcze by poruszały. Właśnie takich bohaterów, którzy pozbyli się hamulców moralnych i nie odróżniają już dobra od zła, autor najczęściej przedstawia w swojej prozie:

– Czego szukasz? – odwróciła się.
 – Mojego zeszytu – odpowiedziałem.
 – Jakiego zeszytu? – zapytała.
 – Mojego. Chcę popisać – powiedziałem.
 – Popisać? W zeszycie? – zapytała.
 – Jak otworzę komputer, zacznę oglądać pornosy. I Facebooka. I nic nie zrobię – odpowiedziałem zgodnie z prawdą.
 – Pornosy – powtórzyła, kręcąc głową, ale wiedziałem, że tak naprawdę nie interesuje jej, w jaki sposób spędzam wolny czas, że mógł to być jakikolwiek inny wyraz (WP: 424).

Pochwała tego typu filmów pojawia się w wielu powieściach Żulczyka i nie zawsze czytelnik może zauważyć ironiczny nawias, w jaki miałyby być ujęta. Nie inaczej jest w utworze, w którym obyczajowe zło zostało szczególnie uwypuklone:

Miał też [Suchy – uzup. D.K.] pełno pornoli na płytach, pościąganych z torrentów, porządnych filmów po dwie, trzy godziny, a nie jakieś opryski po sześćdziesiąt sekund. Podobały mi się te nazwy – *Czarne Węże Śmierci*, *Litry Sperm*,

Zaru... [wykropkowanie moje – D.K.] na *Śmierć Suki*, *Analny Holocaust* – to było jak nazwy jakichś porządnych, niehomoseksualnych zespołów (Czs: 113).

Zaraz po tym następuje, jak w wielu innych podobnych sytuacjach prezentowanych przez autora *Zmorojewa*, drobiazgowy opis samogwałtu dokonywanego przez owych dwóch widzów *dirty movies* (Czs: 113–114).

Do pornowizji można zaliczyć szczególnie drastyczne w obrazowaniu horrory, ale także filmy erotyczne oraz tak zwane *soft porno* (w których, w odróżnieniu od *hard porno*, są jeszcze obecne pewne zabiegi eufemizujące). Do erotyków należy na przykład dramat obyczajowy *Requiem dla snu* (2000, reż. Darren Aronofsky), ulubione dzieło autora *Radia Armageddon* i *Wzgórza Psów* (Róźdzżyńska 2019: 62; WP: 464), czy też *My, dzieci z dworca ZOO* (1981, reż. Uli Edel) – o tym filmie Żulczyk wspomina choćby w *Gamecube Girl* (Żulczyk 2005: 28; też RA: 44). Jednak najczęściej pojawiają się w tej prozie wulgarne *core porno* czy *hard porno*. Pisarz nie tylko czyni do nich aluzje, ale jeszcze szczegółowo komentuje, dodając własną, „literacką” pornografię i pornograficzne obrazowanie. Problem ten odpowiada stanowi, który cytowany już Adam Regiewicz nazywa za Jeanem Baudrillardem stanem nienasycenia, uznając jednocześnie, że przyczyną nienasycenia współczesnego człowieka są paradoksalnie nadmiar i przesyty:

Nie ulega wątpliwości, że obok przyjemności równie determinującą cechą współczesnej kultury jest stan nienasycenia. Jean Baudrillard, interpretując zjawiska występujące w społeczeństwie amerykańskim, zauważył, że to właśnie nadmiar jest jego cechą konstytutywną (Baudrillard 1998). Świat, w którym żyjemy, jest pełen wyostrzonych i zintensyfikowanych rzeczy. Ta przekolorowana rzeczywistość jest pozbawiona transcendencji i rekompensuje sobie ten brak ekstazą przeżywania, w którym pragnienie nigdy nie słabnie. [...] Dlatego też w podążaniu za „urozmaiceniem” kino sięga po wszelkiego rodzaju perwersje i dewiacje, które miałyby widza nasycić (Regiewicz 2011: 50–51).

Tak więc odwołania do filmów pornograficznych posłużyły pisarzowi do scharakteryzowania antropologicznej sytuacji człowieka zagubionego wśród nadmiaru ofert i propozycji aksjologicznych ukierunkowanych na hiperkonsumpcję, konstytuujących świat bez transcendencji i miłości, oparty na perwersji i dewiacjach. Motyw pornografii został wprowadzony na zasadzie metonimii, ponieważ opisywani w badanej prozie użytkownicy wytworów o charakterze erotycznym, tak samo jak konsumenci oddający się zaspokajaniu potrzeb wykreowanych przez producentów luksusowych dóbr, potrzebują coraz silniejszych podnieć (w ich przypadku na przykład sadyzmu czy pornografii dziecięcej).

Horrory

Drugą grupę filmów najchętniej oglądanych przez Żulczykowych bohaterów stanowią horrory. W tym wypadku oprócz ogólnej ich nazwy, „horror” (nigdy zaś „dreszczowiec” czy „film grozy”), pojawiają się już konkretne, zresztą dość liczne tytuły. Nie miejsce tu, by dokonywać szczegółowej klasyfikacji i rozróżniać

takie odmiany horrorów, jak przykładowo dreszczowiec komediowy, film wampiryczny, kino kanibalistyczne, *gore* czy, najczęściej zresztą wspomniany przez autora, *slasher* (por. Hendrykowski 2001: 77–80). Wskażemy tylko pokrewne filmom grozy thrillery (i psychothrillery), aby nakreślić skalę zjawiska. Są to między innymi, pomijając najważniejszy w Żulczykowej filmografii serial *Z Archiwum X*, takie thrillery, jak *Historia przemocy*, film nakręcony przez Davida Cronenberga w 2005 roku (I: 23), czy *Utalentowany pan Ripley*, film wyreżyserowany przez Anthony'ego Minghellę w 1999 roku (RA: 47). W innej książce (ŚoŚ: 102) został wspomniany też dramat – kryminał – thriller – tymi nazwami zwykło się określać *Zagubioną autostradę*, film z 1997 roku w reżyserii często, zwłaszcza w *Instytucie*, przywoływanego Davida Lyncha.

Horrory bez wątpienia zajmują bardzo ważne miejsce nie tylko w życiu postaci, ale także kreującego je autora. W wywiadzie przeprowadzonym przez Grzegorza Wysockiego pisarz zdradza dotyczące tego dość istotne szczegóły:

- OK, to jak w praktyce wygląda taka robota na emocjach?
- Kiedy opowiadam o człowieku w jakiejś sytuacji, to interesuje mnie przede wszystkim to, co się w tym czasie dzieje w jego głowie. Co się z nim w danym momencie dzieje. Co on czuje, o czym myśli. Mogę tego bohatera wrzucać w sytuację z filmu klasy B, ale dalej interesuje mnie to samo. Kiedy oglądam horror, jakiegoś slashera, *Piątek 13-tego* [sic! – D.K.] albo coś takiego, dla czystej zabawy, i widzę, że bohaterka np. spier...a [wykropkowanie – D.K.] przed jakimś gościem w masce z ludzkiej skóry, który ją goni z piłą mechaniczną czy młotkiem, to też o tym myślę. Założmy, że ta bohaterka ma jakieś życie wewnętrzne. Jakie? Co czuje ktoś, kogo psychopata za chwilę zarżnie piłą mechaniczną? No, to oczywiście skrajny przykład...
- Odrobinę.
- Ale rozumiesz, o co chodzi. Lubię wrzucać moich bohaterów – we *Wzgórzu...*, w *Ślepnąc od świateł*, w *Instytucie* – w sytuacje z literatury czy kultury popularnej i wyciągać z tego coś więcej.
- Czyli bierzesz np. scenariusz horroru i dorzucasz psychologię?
- No od biedy można tak powiedzieć, trochę jak z tym turpizmem magicznym. Na pewno interesują mnie emocje w skrajnych sytuacjach. Jeżeli facet nagle uczestniczy w egzekucji, a we *Wzgórzu...* jest taka scena, to chcę wiedzieć – i opisać – co jest w jego głowie. Jak ewoluuje jego stosunek do tego, co widzi. Jak z niezgody zaczyna się zgadzać. Z czym to mu się kojarzy. Jak pęka mu pewien porządek ideologiczny, porządek pojęciowy, który miał w głowie (Wysocki 2017).

Już z tych chociażby słów wynika, że Żulczyk zna się na horrorach. Niektóre tytuły, których można się domyślić na podstawie wywiadu, pojawiają się też w jego prozie. W *Zmorojewie* są to: *Piątek, trzynastego* (2009, reż. Marcus Nispel) – film nawiązujący tematem do *Piątku, trzynastego* z 1980 roku w reżyserii Seana S. Cunninghama; *Piła* (2004, reż. James Wan); *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (2003, reż. Marcus Nispel) – *remake* kultowego horroru z 1974 roku. Do tej grupy należy również *Piła V* (2008, reż. David Hackl) – bohater *Zmorojewy* porównuje swoją nauczycielkę do głównego bohatera tegoż horroru (Z: 11).

Te same filmy i te same ujęcia co wymienione w wywiadzie są też wspomniane w *Radiu Armageddon*:

Wtedy na dole rozległ się wrzask. „O Bożeee!” – piskliwy wrzask, jak z filmu *Piątek, trzynastego* – gdy go słyszysz, potrzebujesz paru chwil, aby w ogóle skupić się na wzroku, aby wiedzieć, na co patrzeć. Ale wiedziałem, że muszę wypatrywać ducha. Wrzask na chwilę wyłączył mi myśli. Błada latarka Cypriana, niewiele jaśniejsza od wyświetlacza telefonu, wyłoniła z ciemności potężny, zawieszony pod sufitem kształt (RA: 56).

Staliśmy tam jak bohaterowie horroru, którzy nie mogą się ruszyć, nawet gdy w ich kierunku biegnie ktoś z piłą mechaniczną i w masce z ludzkiej skóry. Próbowaliśmy wyłowić to z mroku, z mignięć wysiadającej latarki Cypriana (RA: 57).

W zestawionych powyżej cytatach Żulczyk zastosował zabieg wspomniany w wywiadzie: porównanie narratora i jego towarzyszy nie tylko do bohaterów horroru, ale również ich uczuć do stanów, jakie ci drudzy mogliby przeżywać.

Najbardziej związana z omawianym gatunkiem jest dylogia składająca się z powieści *Zmorojewe* i *Świątynia* (Żulczyk 2011a; dalej cyt. jako: Ś). Asocjacje z filmem grozy przebiegają w owym cyklu o Tytusie na kilku płaszczyznach:

- 1) same powieści są określane jako horrory (dla dzieci i młodzieży);
- 2) pojawia się w nich nawiązanie do portalu internetowego bądź stacji telewizyjnej (brak powieściowej konsekwencji) o nazwie Tajemna Strona; obszarem zainteresowania twórców Tajemnej Strony są zdarzenia paranormalne, straszne i tajemnicze (Z: 21); Tajemna Strona odegra dużą rolę zwłaszcza w *Zmorojewie* – jej twórcy przeniosą się na plan głównych wydarzeń i będą sprawcami kolejnej intrygi;
- 3) w narracji częste są nawiązania do horrorów, na przykład w samym *Zmorojewie*: a) relacja o pójściu Tytusa z dziewczyną na horror zatytułowany *[Rec]* do kina i o tego konsekwencjach (tu ujawnia się różna odporność psychiki ludzkiej na grozę)⁷, b) zmiana nastawienia bohatera do tego samego horroru *[Rec]* po towarzyskiej porażce i po powtórnym jego obejrzeniu, c) rozróżnienie nowych filmowych horrorów od starych, dokonane przez Tytusa – cezurą są lata osiemdziesiąte;
- 4) dreszczowce znane z kina, telewizji czy Internetu błędną w porównaniu z tym horrorem, który się urzeczywistnia w świecie przedstawionym;
- 5) niektóre wątki, a także ujęcia są jednak zapożyczone z istniejących już horrorów;
- 6) pośrednio lub *expressis verbis* są też wyrażane sądy powieściowych postaci (dziadków, kolegów, koleżanek) o horrorach i o wszystkim, co ma ich znamiona.

Widać więc wyraźne zacieranie granic między takimi domenami, jak: życie, film, literatura i strona internetowa.

⁷ W *Świątyni* natomiast niebagatelną rolę odegra aluzja do horroru *Omen* (1976, reż. Richard Donner).

Można przypuszczać, że główny bohater *Zmorojewa* oraz *Świątyni*, podobnie jak w niektórych sytuacjach Mikołaj ze *Wzgórza Psów*, to *alter ego* samego Żulczyka z okresu, gdy pisarz był młodszy (zob. np. Róždzyńska 2019: 62–63). Bohater pasjonował się od dzieciństwa horrorami, grami komputerowymi (autor korzystał z nich od dziewiątego roku życia), japońskimi *anime* („japońskimi animacjami” – Z: 18) i ogólnie rzecz ujmując, kulturą popularną:

[...] myślał, że tak naprawdę, gdyby miał możliwość wyboru, przeżyłby to wszystko jeszcze raz. Nie dlatego, że czytając ulubione książki, oglądając filmy i grając w gry, lubił ten zupełnie inny, groźny, fantastyczny świat. Wiedział, że ludzie tacy jak on, lubujący się w horrorach czy science fiction, tak naprawdę nie mieliby na to ochoty. Że czymś zupełnie innym jest uciekanie w świat książek we własnych mieszkaniach, a czymś innym stanie twarzą w twarz z czymś złym, krwiożerczym i nieśmiertelnym (Z: 464–465).

Bohater został wykreowany na znawcę horrorów, co zdradza również autoironiczne wykrzyknienie:

– Jak mam przestać myśleć o tym – krzyknął do Strąka – że od tego, co zrobię, zależą losy moich najbliższych i całego świata?! Możesz mi to powiedzieć, skoro jesteś taki mądry? Mam skupić się na czymś innym? Na czym? Wymienić wszystkie filmy z wampirami, które widziałem, albo policzyć, ile razy w *Zmierzchu* pada zdanie: „Nie możemy być razem”?

– Nie wiem, o czym mówisz, i nie wiem, jak masz to zrobić, ale musisz to zrobić – powiedział Strąk, wpatrzony w potwora, który na chwilę się zatrzymał, dysząc (Z: 412).

Zamiłowanie Tytusa do wszelkich mrozących krew w żyłach narracji szczególnie podkreślono w zapowiadającej historię opowieści o nim i o „Trzech Rzeczach, Które Lubił Najbardziej Na Świecie”:

Drugą z Rzeczy, Które Lubił Najbardziej Na Świecie, były horrory. Uwielbiał je czytać i oglądać. Uwielbiał też gry w klimatach grozy. Wszystkie części *Silent Hill* ukończył po parę razy, chociaż gdy mama raz postanowiła się przypatrzeć, czym tak namiętnie zajmuje się jej syn, zagroziła mu zarekwirowaniem konsoli. Przeczytał prawie wszystkie dostępne na rynku książki Stephena Kinga, co było nie lada wyczynem, bo dla Stephena Kinga sens życia najwyraźniej stanowiło pisanie w piorunującym tempie okropnie długich powieści. Ale Tytus Grójecki wcale nie miał o to do niego pretensji.

Tytus uwielbiał się bać, ale oczywiście komplikowało mu to dosyć poważnie jego życie. Strasznie podobała mu się jedna z koleżanek z klasy, Justyna. W przeciwieństwie do reszty dziewczyn jej zainteresowania nie ograniczały się do kosmetyków i bohaterów lejących na MTV teledysków (Z: 18–19).

Często obecne w innych utworach Żulczyka MTV tutaj prezentuje się, w zestawieniu z horrorami i programami o paranormalnych zjawiskach, jako papka dla mało ambitnej młodzieży. Deklaracja o fascynacji horrorami, ich „uwielbieniu”, pojawia się też w innych częściach utworu, również pod koniec powieści (np. Z: 234–235). Nie inaczej jest w *Świątyni*. Te osoby, nawet płci żeńskiej, które chcą okazać siłę charakteru, przyznają się do podobnych zamiłowań:

Kaśka Pienicka miała z Tytusem wiele wspólnych zainteresowań – słuchała heavy i black metalu, czytała tony fantastyki i lubiła horrory. [...] *Wiedźmin 2!* To były najlepsze siedemdziesiąt dwie godziny mojego życia (Ś: 165).

Nie zawsze jednak kontakty bohaterów z rówieśnikami układają się równie pomyślnie. W *Zmorojewie* owa pasja uniemożliwiła Tytusowi nawiązanie relacji z koleżanką z klasy. Chłopiec się skompromitował, bo wziął ją do kina na horror [*Rec*], a ona bała się horrorów:

Skrupulatnie przeglądał premiery w sieci i w końcu jego wybór padł na film *Rec* – o kamienicy nawiedzonej przez krwiożercze zombie. Nie przewidział jednego – Justyna panicznie bała się horrorów. Kompletnie to do niej nie pasowało, ale w kinie [...] przez pół seansu siedziała, zasłaniając oczy dłońmi, aż w końcu roztrzęsiona i zapłakana zapytała, czy mogą wyjść (Z: 20–21).

W horrorze [*Rec*] (2007, reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza) reporterka telewizyjna wraz z kamerzystą śledzą akcję strażaków wezwanych do nagłego wypadku. Nagle wszyscy zostają zamknięci w budynku. Tytuł, [*Rec*], nawiązuje do nagrywania filmiku (ang. *recording*). W recenzji owego dreszczowca czytamy: „A wszystko to zamknięte zostało w klamrę paradokumentalnego nagrania kamerą telewizyjną, który to zabieg w zamierzeniu ma pozwolić widzowi poczuć się, jakby był w centrum koszmaru” (Leszcz 2009)⁸. Metafilmowość wiąże się z często przez samego Żulczyka i jego bohaterów-narratorów stosowaną manierą – postrzeganiem wszystkiego wokół siebie jako nagrywanego filmu z życia. Innym spoiwem łączącym jego powieściopisarstwo z ową produkcją jest – znamienna zresztą dla wielu innych horrorów (i thrillerów) – klaustrofobia. Wątki zamknięcia, uwięzienia są obecne nie tylko w *Zmorojewie*, ale też w innych omawianych utworach, szczególnie zaś w *Instytucie*, powieści, w której podobnie jak w *Domofonie* Zygmunta Miłoszewskiego zostały przeanalizowane zachowania ludzi w sytuacji zamknięcia (w kamienicy, w wieżowcu itp.).

W powieści dla dzieci i młodzieży Żulczyk odsłania jednak procesy psychologiczne zachodzące u osób oglądających horrory – począwszy od fascynacji (Tytus, Bartek, Damian i in.) na odrzucie i traumie skończywszy. Przykładem jest Justyna, o której koleżanka mówiła Tytusowi, że „[...] jeszcze do dzisiaj »ma koszmary po ich małym wspólnym wypadzie«” (Z: 20). Bohater uznał to za swoją wielką porażkę:

[...] przestał proponować komukolwiek kino, ale nie przestał kochać się bać. Na *Rec* poszedł jeszcze raz i z rozczarowaniem stwierdził, że film jest słaby i nielogiczny, bo przecież epidemia zombie szybko rozprzestrzeniłaby się na całe miasto. Tak naprawdę uwielbiał horrory z lat osiemdziesiątych, które uważał za najbardziej przerażające (Z: 20–21).

⁸ Wkrótce pojawiły się sequele tegoż horroru: [*Rec*] 2 (2009, reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza); [*Rec*] 3: *Geneza* (2012, reż. Paco Plaza); [*Rec*] 4: *Apokalipsa* (2014, reż. Jaume Balagueró). Pierwsze wydanie *Zmorojewa* ukazało się w 2011 roku, więc Tytus musiał wziąć koleżankę na [*Rec*] lub na [*Rec*] 2.

Marek Hendrykowski w definicji gatunku, którego rodowód wyprowadza z preromantycznej i romantycznej angielskiej powieści grozy (*gothic novel* i *novel of horror*), podaje owo zapotrzebowanie widzów na wzrost poziomu adrenaliny w organizmie jako podstawowy sens filmów grozy:

Osobliwe przyjemności czerpane z uczucia lęku i przerażenia stanowią w przypadku horroru istotę odbiorczej satysfakcji. Wielu z nas po prostu lubi się bać podczas kinowego seansu. [...] Piękno i brzydota, dobro i zło egzystują w nim na równych prawach. Brzydota ukazana w formie monstrialnej wywołuje w widzu najpierw przerażenie, wstręt i grozę, ale uczucia te – zgodnie z paradoksalną naturą ludzkich emocji – ulegają z czasem sublimacji, przechodząc w litość i współczucie (Hendrykowski 2001: 78, 79).

W wypowiedzi Tytusa następuje pochwała klasyki horrorów z lat osiemdziesiątych, a dezaprobata wobec nowości. Również w tej dziedzinie Żulczyk, wykorzystując swoje dziecięce *alter ego*, zabawia się w krytyka filmowego. Wyrażane w ten sposób opinie idą zresztą w parze z sądami naukowców. Horrorzy przeżywały już swoje lata świetności; do szczególnie szczęśliwych okresów należała właśnie wspomniana dekada. Cytowany powyżej Hendrykowski również docenia horrory z tamtych lat:

Współczesny film grozy nie tylko istnieje, ale ma się całkiem nieźle. W ostatnich dwu dekadach gatunek wszedł w kolejne stadium swego rozwoju przede wszystkim dzięki filmom takim jak: „Obcy – 8 pasażer »Nostradomo«” [sic! – D.K.] (1979) Ridleya Scotta, „Lśnienie” (1980) Stanleya Kubricka, „Elektroniczny morderca” (1984) i „Obcy – decydujący starcie” (1986) Jamesa Camerona oraz pełnym inwencją horrorem Wesa Cravena, z których najślawniejszy [sic! – D.K.] jest „Koszmar z Elm Street” (1984) i jego późniejsze kontynuacje (Hendrykowski 2001: 79).

Jakie jeszcze horrory oglądał Tytus ze *Zmorojewa*, ów młodociany koneser „filmów-nie-dla-dzieci”? Zauważmy, wszystkie wymienione w narracji personalnej pochodzą właśnie z wyróżnionej tu dekady:

Pasjami oglądał *Koszmar z ulicy Wiązów*, *Christine* i *Piątek, trzynastego*. Doszedł do wniosku, że kiedy dorosnie, zajmie się pisaniem, jak tata – tylko zamiast książek dla dzieci stworzy krwiste scenariusze, w których przerażające istoty z innego wymiaru będą przybywać do naszej rzeczywistości, aby szlachtować niewinnych. W głowie miał już pomysł na swój pierwszy film, który nazwał *Inwazja przeklętych*. Dziwnym trafem owi ginący niewinni nader często mieli w jego wyobraźni rysy twarzy Sylwii, koleżanki Justyny, bądź Agaty Florek (Z: 20–21).

Koszmar z ulicy Wiązów powstał w 1984 roku (reż. Wes Craven), *Christine* – w 1983 roku (reż. John Carpenter), a *Piątek, trzynastego* – w 1980 roku. Zamysł, aby zrealizować film *Inwazja przeklętych*, przypomina z kolei fantazje „ojca Eli” z *Instytutu* na temat własnych filmów, które przyniosą mu sukces i uznanie. W *Zmorojewie* jednak Żulczyk pozwala, by dzieci miały marzenia (również o profesji – jak jego samego – scenarzysty), nie jest to więc potraktowane z drwiną.

Nie tylko Tytus w tej powieści żyje horrorami. Tę fascynację podzielają też jego napotkani na wakacjach koledzy oraz idole (np. Adolf Błysk), którzy zresztą szybko okażą się prześladowcami. Aluzje do filmów współbrzmia z atmosferą właściwą rozgrywającym się wydarzeniom. Do określania stanów emocjonalnych bohaterom służą oglądane przez nich dreszczowce. Dla istot, którym czas się zatrzymał w poprzednich epokach, ów kod jest nieczytelny, nie rozumieją więc one Tytusa:

[...] czułem jakąś obecność. Złą. To coś na pewno nie było człowiekiem. Jak w horrorze – dodał po chwili, jednak wzrok słuchaczy świadczył o tym, że nie do końca rozumieją, co tak naprawdę oznacza wyraz „horror”. – Do tego w Głuszycach zaginął leśniczy... (Z: 228).

Ważne jest więc udzielanie się atmosfery jakby wziętej z horroru i to, o czym Żulczyk mówił w wywiadzie – jak czują się bohaterowie. Inna z postaci, Damian, przyznaje z kolei, że czuje się „[...] trochę jak w *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną*” (Z: 217). Jego przyjaciel Bartek z czymś innym konfrontuje sytuację, w jakiej się znaleźli, a mianowicie z obrazami znanymi z filmów z „seryjnym mordercą” (Z: 163). Natomiast Rafał Prącik przyznaje się do fascynacji filmami w reżyserii Johna Carpentera. Olgę Pralczyk poucza, że to ten twórca nakręcił *Wioskę przeklętych*, *Ucieczkę z Nowego Jorku* i *Halloween* (Z: 137). I *Wioska przeklętych* (1995), i *Halloween* (1978) to oczywiście klasyka horroru, pod względem czasu powstania mieszcząca się „na obrzeżach” dekady mającej tak przemożny wpływ na bohaterów prozy Żulczyka. Aluzje do horrorów z lat osiemdziesiątych (a także do filmów science fiction i przy okazji do dwóch reżyserów już z innej branży) pojawiają się w pozostałych utworach, np. w *Instytucie*. Zostaje tam przywołany film *Obcy 2 – decydujące starcie* (1986, reż. James Cameron). Jest to, jak zwykle w tym utworze, ironiczne ujęcie:

Ojciec Eli całą noc potrafił opowiadać mi o kadrach u Greenawaya, o tym, dlaczego Bergman jest największym dialogistą kina, czemu *Gwiezdne wojny* są tak naprawdę o męskiej inicjacji, a *Obcy 2* o porodzie, i co by o tych filmach bez wątpienia powiedział Freud, gdyby tylko żył i był kolegą ojca Eli (I: 32–33).

Bywają też uogólnienia dotyczące oceny nie tyle konkretnych tytułów, co stacji emitujących dreszczowce. Wyczuwa się w tych sądach i ironię, i sarkazm:

Anka starała się streścić całą historię składnymi, prostymi zdaniami. Opowiedziała o wszystkim. O małej istocie, której wbiła w oko scyzoryk. O dziurze w podłodze, przez którą wpadł Tytus. O chłopakach ze wsi, którzy ich dogonili i z których jeden rzucił się na drugiego, po czym przegryzł mu tętnicę szyjną. „To wszystko brzmi jak tandetny horror puszcany na Polsacie po godzinie dwunastej. Ale to wszystko jest prawdziwe. To wszystko mi się przytrafiło”. Rozplakała się (Z: 149).

Tytus, Damian i Bartek ze *Zmorajewa* znają i oglądają horrory, gdy tymczasem wspomniani w powieści inni chłopcy (jak również – masowo – ich rówieśnicy, jednakże z innych powieści Żulczyka) gustują w pornografii. Taką alternatywę widzi autor dla swoich młodocianych bohaterów. Na podstawie

historii Tytusa z randką w kinie pokazuje, że nie wszyscy są odporni na makabrę właściwą gatunkowi. Można zająć w tej kwestii różne stanowiska, akcentując rolę horrorów albo kataraktyczną, albo deprawującą czy wręcz prowadzącą do choroby umysłowej lub opętania. O szkodliwości oglądania ich wiele z tego względu mieliby do powiedzenia psychologowie, psychiatrzy (zob. np. Szafraniec 1996), filozofowie etycy, teolodzy i egzorcyciści, a także niektórzy rodzice i nauczyciele. Ksiądz Andrzej Zwoliński w rozdziale „Skutki ekranowej przemocy”, nie przekreślając definitywnie horroru i nie demonizując zjawiska, jakim jest dreszczowiec, dostrzega początki jego tradycji w XVIII-wiecznej prozie angielskiej i sugeruje, że filmy grozy rządzą się swoimi prawami. Referuje jednak trzy stanowiska badawcze w kwestii oddziaływania tego gatunku na odbiorców:

Istnieją zasadniczo trzy hipotezy dotyczące wpływu oglądanej przemocy na zachowanie ludzi: 1. hipoteza „katharsis” – według której oglądanie programów zawierających zjawiska przemocy osłabia agresję lub skłonności do niej; 2. hipoteza „zerowa” – zakłada, że oglądana w telewizji przemoc nie ma żadnego wpływu na rodzenie się agresji lub kształtowanie skłonności do niej; 3. hipoteza stymulacji – zakłada, że oglądane w telewizji treści zawierające przemoc wzmagają agresję lub skłonności do niej.

Największa ilość badaczy skłania się zdecydowanie ku stymulacyjnej hipotezie, wskazując na kilka jej wariantów. Są to: model uczenia się, zobojętnienia na przemoc (przyzwyczajenia), zniekształcenia obrazu świata i zaburzenia emocji (Zwoliński 2004: 334).

Niezwykle istotne są przy tym konstatacje dotyczące zespołu odwrócenia i jego czterech etapów: 1) wykształcania się nałogu oglądania stosownych materiałów i stymulacji doznań zmysłowych oraz wyobraźni (ang. *addiction effect*); 2) wzrostu uzależnienia (ang. *escalation effect*) i zapotrzebowania na coraz bardziej wyrafinowane sceny, aż do zachowań dewiacyjnych; 3) utraty wrażliwości na sceny szokujące, które odtąd stają się „normalne” (ang. *desensitization*); 4) wprowadzenia w czyn przesłania zawartego w oglądanym materiale (ang. *act out*)⁹.

Autor *Zmorojewa* i późniejszej *Świątyni* nie pokazuje, jakoby na Tytusie fascynacja horrorami i stronami internetowymi o paranormalnych zjawiskach odcisnęła negatywne piętno, może poza tym, że osłabiła jego wolę działania, spowodowała niezdolność do skutecznego stawiania czoła trudnym wyzwaniom. Gdyby nie były to powieści fantastyczne, a na przykład dokumenty o realnym chłopcu, można byłoby przypuszczać, że takie hobby wywoła w jego psychice skutki o wiele groźniejsze od wymienionych powyżej. Tak samo jak oglądanie przez innych młodocianych (i dorosłych) bohaterów Żulczyka pornografii. Skutki uboczne odbioru tego typu produkcji są zresztą u bohaterów innych powieści dość wyraźne. Na pewno Grzesiek ze *Wzgórza Psów* jest przykładem tego, że nie tylko życie i środowisko, ale również oglądane filmy – szczególnie

⁹ Autor ponadto twierdzi, że: „Medialny obraz scen przemocy prowokuje przyswajanie sobie takiego systemu wartości, w którym dominuje postrzeganie innych jako gorszych, co wytwarza gotowość do agresji” (Zwoliński 2004: 337).

horroru i pornografia – wypaczają charakter. Innych, na przykład Agnieszkę z *Instytutu*, odwręcały, spowodowały, że stała się ona nieczuła, wulgarna i w wielu sytuacjach bezwzględna.

Dreszczowce wychodzą naprzeciw potrzebom ludzi, którzy „lubią się bać”. Przychylając się z kolei do skrajnie odmiennego stanowiska, można zauważyć, że horrory bywają niebezpieczną dla zdrowia umysłowego i psychicznego *sui generis* pornografią, w najbardziej ogólnym rozumieniu słowa, niszczącą psychikę ludzką, zaburzającą też w umysłach widzów granice (nie)moralności¹⁰. Nieraz nawet władze najbardziej liberalnych krajów przed nimi przestrzegają. Tak się stało na przykład w 2011 roku w związku z produkcją *Ludzka stonoga II (Human Centipede II)*. Co ciekawe, w artykule na temat wydanego przez rząd brytyjski zakazu wyświetlania i kolportowania tego horroru pojawiły się aluzje również do dwóch uwzględnionych w prozie Żulczyka filmów:

Władze w Wielkiej Brytanii całkowicie zakazały wyświetlania filmu „Human Centipede II”, uznając go za „stanowiący prawdziwe ryzyko dla widza”. [...] Jeszcze niedawno wydawało się, że bardziej wynaturzonych scen znęcania się nad ludzkim ciałem niż w kolejnych częściach „Piły” w kinie już nie zobaczymy.

[...] Brytyjska rada przyznająca klasyfikację kinową i ograniczenia wiekowe do filmów uznała, że film stanowi „prawdziwe ryzyko krzywdy” dla potencjalnego widza. W efekcie Brytyjczycy nie tylko nie będą mogli obejrzeć przerażającego dzieła w kinach, ale także nie będzie ono dostępne na DVD, ani do pobrania w Internecie.

Decyzja całkowitego zakazu wyświetlania i dystrybucji filmów zdarza się w Wielkiej Brytanii niezwykle rzadko – do tej pory tylko 11 razy w historii. [...] zakazaną 1974 roku pierwszą część „Masakry piłą łańcuchową” publika zobaczyła w oryginalnej wersji dopiero w 1999 roku (*Human Centipede II* 2011)¹¹.

W powieściach grozy Żulczyka, szczególnie zaś we *Wzgórzu Psów*, poza przywoływaniem konkretnych filmów występują też aluzje do nich. We *Wzgórzu Psów* wyróżnia się jedna, dość zresztą zabawna reminiscencja z dzieciństwa bohatera-narratora: mama chłopców przemyślała z wypożyczalni kaset wideo horrory w opakowaniach zwykle zawierających bajki dla dzieci. Czyniła tak z obawy przed każącym wzrokiem trzymającego się twardych zasad męża tyrana (WP: 827). Synom, zwłaszcza Grześkowi, nawyk oglądania horrorów pozostał na długo – „Kiedyś w kółko oglądał stare horrory typu *Powrót z piekieł*

¹⁰ Pierwsza część definicji pornografii filmowej autorstwa Hendrykowskiego brzmi następująco: „1. w szerszym znaczeniu utwór filmowy o charakterze nieartystycznym drastycznie naruszający ogólnie przyjęte w danym społeczeństwie normy przedstawiania i tabu obyczajowe utrwalone w świadomości zbiorowej. W znaczeniu tym filmem pornograficznym jest również nieerotyczna pornografia cierpienia i pornografia śmierci, np. sfilmowane sceny egzekucji, tortur, linazu, agonii, śmierci itp. Zob. *snuffy movie*” (Hendrykowski 2001: 125; wyróżnienie italicami – red.). Iwona Kolasińska (1998: 128) podkreśla, że szczególnie filmy *gore* zbliżają się do *hard core*, ze swoją nihilistyczną wizją świata, potwierdzającą „[...] bankructwo kultury współczesnej i brak alternatywy dla niej”.

¹¹ W Polsce nie było chyba problemu z dystrybucją i dostępnością filmu, gdyż na forum portalu Filmweb toczyła się ożywiona dyskusja na temat tego kontrowersyjnego horroru (Filmweb 2011).

i *Halloween*” (WP: 43). Nawyk ten został potem zastąpiony zwyczajem karmienia się pornografią. Najprawdopodobniej podany w narracji Mikołaja tytuł jest mylący, gdyż nie ma w światowej filmografii *Powrotu z piekiel*, jest natomiast *Powrót z piekła* (1999, reż. Aleksandr Buravsky), bardziej dramat obyczajowy niż film grozy. Horror, w jakim gustował Grzesiek, to raczej *Hellraiser: Wyścannik piekiel* (1987, reż. Clive Barker), film na podstawie książki napisanej przez reżysera. To zresztą kolejny horror z lat osiemdziesiątych.

We *Wzgórzu Psów* asocjacje z dreszczowcami (również starymi, może nawet z początku XX wieku) pojawiają się przede wszystkim w narracji Mikołaja. W chwilach trwogi, zintensyfikowanej zażyciem narkotyków lub narkotycznym głodem, owe skojarzenia się nasilają:

Ktoś otworzył drzwi do sypialni ojca. Skrzypnęły w ciemności jak trumna z wampirem w starym horrorze (WP: 421).

Mózg w obliczu ekstremalnej traumy zaczyna wariować, w głowie tworzy się karambol, setki samochodów zderzają się ze sobą, jakby w każdym za kierownicą siedział pijak. Komiksy, horrory, heavy metal z kaset. Wszystko kupowane w zyborskich kioskach za pieniądze sprzed denominacji, nic więcej, nic mniej. Z tego się składam. To moja krew (WP: 471).

Mikołaj, notorycznie pijany, ma też zwyczaj opowiadać jako „horror z telewizji” tragiczną historię swojej pierwszej dziewczyny, Darii (WP: 544). W reminiscencji tych niekończących się opowiadań czytelnik wyczuwa wyraźną autoironię. Obojgu małżonkom, Mikołajowi i Justynie, filmy grozy zaszkodziły w ten sposób, że wywołały w nich – dodatkowo za pomocą środków halucynogennych – pewne lęki. W przypadku kobiety taka autodiagnoza została wyrażona wprost:

Boję się tego, że wszystkie lasy na świecie są jednym lasem. Stojąc w lesie, czuję się jak w zatrzaśniętej windzie. Idąc przez niego, czuję się jak w ciemnej piwnicy opuszczonego domu. Piekło to dla mnie wieczne chodzenie po lesie. Może to fobia. Może efekt tego, że w liceum wzięliśmy kiedyś z koleżanką grzyby i poszliśmy do kina na *Blair Witch*. Może to po prostu wychowanie na blokowisku, na którym drzew było tak niewiele, że każde miało swoją własną ksywę (WP: 494).

Ze względu na fabułę wspomnianego przez Justynę horroru, *Blair Witch* (2016, reż. Adam Wingard¹²), i podobieństwo pewnych wątków można powiedzieć, że autor, na zasadzie przywołania tytułu, dodatkowo buduje pewne relacje intertekstualne na płaszczyźnie powieść – film.

Obrazy z dreszczowców służą zilustrowaniu najbardziej mrocznych scen z życia bohaterów. Bohaterom-narratorom łatwiej jest dzięki nim określić sytuację, w jakiej się znaleźli. Najlepiej to widać w *Instytucie*: Agnieszka słyszy znajomy krzyk i po pewnym czasie rozpoznaje, że zna go z nieudanego filmu swojego męża (I: 153). Przykłady można znaleźć też w innych powieściach, np. w *Radio Armageddon* (RA: 56–57). W *Instytucie*, analogicznie, choć na

¹² Jest to – według dość powszechnej opinii – mało udany remake kultowego horroru z 1999 roku w reżyserii Daniela Myricka i Eduarda Sáncheza *Blair Witch Project*.

innej zasadzie niż w *Zmorojewie*, życie miesza się z iluzją rzeczywistości: fikcja z horrorów staje się prawdą, przenika do życia bohaterów:

Akurat modelowałam sztuczne zęby z masy perłowej, aby potem je nadłamać i pomalować na żółto. Kątem oka patrzyłam w spauzowany kadr ze *Świata żywych trupów*. Jeden zombi miał dokładnie taką ułamaną żuchwę, o jaką mi chodziło. [...] Odpauzowałam film. Głowa zombi na ekranie zamieniła się w zielono-czerwony bryzg (I: 23, 24).

W *Radiu Armageddon* autor dokonuje jeszcze innego, specyficznego zabiegu – z tytułów, które odnoszą się do całkiem innych gatunków, czyni nazwy horrorów czy filmów kryminalnych. Tak jest na przykład z serialem dla młodzieży *Jezioro marzeń* (1998–2003). Tytuł ten pisarz sfunkcjonalizował w celu nazwania piątego rozdziału powieści: „Wszyscy bohaterowie *Jeziora marzeń* są martwi” (RA: 62)¹³. Notabene aluzja do tego serialu, a właściwie plakatu do niego, pojawia się również we *Wzgórzu Psów* (WP: 242).

Filmy katastroficzne, dystopie, science fiction, fantasy

Jakub Żulczyk w swoich powieściach tworzy klimat upadku człowieka, jego degradacji duchowej i fizycznej oraz śmierci nowożytnej cywilizacji. Jako tło tych procesów służą, na pewno nieprzypadkowe, aluzje do określonej grupy filmów. Z jednej strony są to dramaty traktujące o tragizmie jednostek, jak wspomniane *Requiem dla snu* (WP: 464), obraz powolnego samounicestwiania się narkomanów i ludzi oddanych innym nałogom. Z drugiej zaś strony to filmy (czasem serie bądź seriale): przygodowe, science fiction, dystopie, katastroficzne itd., opowiadające o permanentnym niszczeniu dawnego świata, o globalnej zagładzie. Do tej grupy utworów przynależy między innymi dramat wojenny *Czas Apokalipsy* (1979, reż. Francis Ford Coppola), seria *Mad Max* (1979, 1981, 1985, 2015, reż. George Miller – RA: 19) czy nawet *space opera*¹⁴ – przygodowe science fiction *Gwiezdne wojny* (I: 32–33; WP: 242; ze szczególnym uwzględnieniem części: *Gwiezdne wojny, część V: Imperium kontratakuje* – WP: 842).

W Żulczykowej filmografii jest bardzo wiele aluzji do końca świata, zmierzchu cywilizacji, co na przykład według Krzysztofa Loski (1998) jest znamienne dla filmów science fiction. Współgrają one z minorową atmosferą światów przedstawionych omawianych powieści. Reprezentatywne są pod tym względem *Zmorojewe*, *Radio Armageddon* (sam tytuł jest już wielce wymowny), *Wzgórze Psów* oraz *Czarne słońce*.

Na podstawie *Zmorojewa*, powieści dla dzieci i młodzieży, można zauważyć, jak autor, posługując się odniesieniami do filmów, zwłaszcza horrorów, buduje atmosferę i oddaje stany psychiczne bohaterów. Ze względu na adresata prezen-

¹³ Śmierć jest również wieszczona, tym razem jednak nie bohaterom, ale aktorom występującym w serialu *Beverly Hills*. Jak można się zorientować, w destrukcyjnym świecie powieściowych postaci również to proroctwo jest fałszywe (por. RA: 64).

¹⁴ Zob. hasło „Space opera” (Hendrykowski 2001: 152–155).

tuje świat protagonistów na zasadzie kontrastu: źli walczą przeciwko dobrym, mordując coraz więcej ofiar. W owym utworze, podobnie jak we *Wzgórzu Psów*, giną też całkiem niewinni, między innymi ekipa telewizyjna. Adresowanie *Zmorojewa* do dzieci i młodzieży nie powoduje stonowania w szafowaniu brutalnością: tragiczna śmierć zostaje i tutaj przedstawiona z detalami i okrucieństwem. Czytelnik w szczegółach śledzi masakrę, niejako wodząc wzrokiem za „okiem kamery” narratora-kamerzysty:

Zrozumiała [Anka – uzup. D.K.], że to serce było w tym samochodzie, w ciele siedzącego przed nią Adolfa Błyska, który obserwował pożerające ekipę filmową stwory z namaszczeniem melomana oglądającego najpiękniejszą z oper. Gwałtownie popchnęła drzwi – były zamknięte (Z: 405; por. 404).

Łatwo zauważyć w zacytowanym fragmencie obrazowanie właściwe horrorom: zbrodniczy Adolf Błysk jest równie okrutny i cyniczny, jak tytułowy bohater *Upiora w operze*. Niemy film sprzed wojny to dreszczowiec (1925, ang. *The Phantom of the Opera*, reż. Rupert Julian i in.), natomiast filmowa wersja musicalu Andrew Lloyd Webbera z 1986 roku to melodramat, musical (ang. *The Phantom of the Opera*, reż. Joel Schumacher) z 2004 roku¹⁵.

Apokaliptyczność zostaje zmanifestowana nie tylko poprzez taką, a nie inną konstrukcję wydarzeń, nie tylko przez korelację z horrorami czy przez nawiązania do Franza Kafki¹⁶ i Stephena Kinga (Z: 444), ale również *expressis verbis* wyrażony klimat „końca świata”:

Wiatr rozwiewał po rynku śmieci, foliowe torebki i pokrywki od plastikowych kubłów na śmieci. Z domów ziały puste oczy wybitych okien, na ulicy nie było ani jednego człowieka. Głuszyce, niepozorna warmińska miejscowość, wyglądały jak na pięć minut przed apokalipsą (Z: 401).

– I nastanie wielka ciemność, a z gniazd wyjdą ci, co są głodni, i żaden człowiek nigdy nie zazna spokoju – powtórzył Strzępowaty i zarechotał głośno i parszywie. Wyjął z kieszeni ostatni Klucz, Kwiat Paproci. [...] Przedmioty zaczęły się zlewać. Najpierw Lustro pochłonęło oba pozostałe Klucze, a następnie roztopiło się w parującą masę, z której zaczęła się formować kształt Klucza. Pod ziemią coś gruchnęło (Z: 421–422).

„I nastanie wielka ciemność, a z gniazd wyjdą ci, co są głodni, i żaden człowiek nigdy nie zazna spokoju” – w ustach złego stwora słowa te brzmią jak prześmiewcza parafraza słów z Apokalipsy (Ap 16, 10; por. Mt 24, 29–30). W apokaliptycznym duchu należy też odczytywać *Wzgórze Psów*, utwór skomponowany według wezwań suplikacyjnych zanoszonych przez Kościół w sytuacjach szczególnej trwogi¹⁷. Autor jednak konstruuje tę powieść według owego klucza na oddanie atmosfery totalnej negacji wiary. Andrzej Horubała (2017: 42)

¹⁵ Właściwie są cztery ekranizacje *Upiora w operze*: w reżyserii Ruperta Juliana (1925), Roberta Markowitza (1983), Dwighta Little (1989) i Tony’ego Richardsona (1990).

¹⁶ Do *Zamku* Franza Kafki lub jego ekranizacji jest też aluzja we *Wzgórzu Psów* (WP: 270).

¹⁷ Od czasu wprowadzenia w 1993 roku nabożeństwa nazywanego Koronką do Miłosierdzia Bożego suplikację śpiewa się bądź recytuje również za każdym razem po odmówieniu tejsze modlitwy.

pisze o „[...] głębokiej rozpacz [..] pokolenia”, zasygnalizowanej skomponowaniem *Wzgórza Psów* wedle suplikacyjnych zwrotów: „Od powietrza / Od głodu / Od ognia / Od wojny uchowaj nas, Panie”. Nie trzeba się z tym sądem w zupełności zgadzać, można jednak zauważyć, że ową „duchowość”, ale właśnie traktowaną *à rebours*, jako duchowość pustki, rozpacz i zwątpienia, Żulczyk odsłania wielokrotnie (np. WP: 16–17).

Z kolei cała historia bohaterów *Radia Armageddon* jawi się im samym jako polska imitacja amerykańskiej klasyki – kilkakrotnie wznawianej serii filmów pt. *Mad Max*. Fabułę konkretnych produkcji z tej serii bohaterowie odnoszą do swego losu. Seria bywa określana jako dystopia. Z reguły termin ten wiąże się z literaturą (ze starogreckiego *δυσ* – zły; *τόπος* – miejsce) i obejmuje nim utwory fabularne przynależące do literatury fantastycznonaukowej, przedstawiające czarną wizję przyszłości, wewnętrznie spójną i wynikającą z krytycznej obserwacji sytuacji społecznej otaczającej autora (por. Niewiadowski 1990: 250, 262).

Aluzje do określonych filmów konstytuują więc atmosferę *Radia Armageddon* implikowaną tematem powieści, zasugerowaną też poprzez jej tytuł. Inną przywołaną produkcją, tematyką zbliżoną do tytułowego Armageddonu, jest adaptacja *Jądra ciemności* Josepha Conrada – wspomniany już *Czas Apokalipsy*:

[...] Wiesz, ja nie jestem taki głupi. Czytałem jeszcze jakieś książki. Czytałaś taką książkę *Jądro ciemności*? Co był potem film *Czas apokalipsy*?

– Nie.

– A widzisz (RA: 319).

Gdy dokładniej przyjrzeć się powieściom Żulczyka, można zauważyć, że wszędzie czai się lęk, również lęk przed końcem świata, przed apokalipsą, przed śmiercią. Utwory tego autora odsłaniają zmierzch i upadek cywilizacji, kultury, ale to nieco inna kwestia, jakby zresztą zaakceptowana przez bohaterów. Obecny jest w tych tekstach lęk przed upadkiem, rozkładem uniwersum, w sensie fizycznym bardziej niż duchowym, gdyż rozkład duchowy już się dokonał. Stąd może w *Radiu Armageddon* aluzje do filmowej dystopii (RA: 19).

Może też nieprzypadkowo kilkakrotnie jest przywoływany film *Zmierzch* (2008, reż. Catherine Hardwicke) – czy też, w czasach rozwiniętej konwergencji¹⁸, saga z gatunku fantasy o tym samym tytule. Poza cytowanym już fragmentem *Zmorojewa* (Z: 412) na uwagę zasługuje również motyw z *Instytutu*: Agnieszka kupuje córce na urodziny między innymi „[...] DVD z filmem *Zmierzch*” (I: 209).

¹⁸ Pojęcie konwergencji odsyła „[...] do struktury organizacyjnej przemysłu filmowego, który w coraz większej mierze funkcjonuje jako część globalnych konglomeratów medialnych i w swoich strategiach nastawiony jest na optymalne wykorzystanie efektów *cross over* oraz synergii” (Wedel 2010: 194). Obecnie trzecia faza konwergencji, zwana *content streamability* (strumieniowe przesyłanie treści), jest definiowana „[...] w sposób *estetyczny* na bazie ekonomiczno-technologicznej” (Wedel 2010: 194). Jej produktami są na przykład filmy w kinie, w telewizji, na DVD i wideo, audio-CD, książka będąca podstawą adaptacji filmowej, magazyny dla fanów, parki i wystawy tematyczne, strony internetowe i formaty gier komputerowych (Wedel 2010: 195). Zauważmy, że w takiej sytuacji książka czy film są jedynie „produktem-kotwicą” dla rozwoju rozbudowanej, nastawionej na milionowe zyski konwergencji franczyzowych produktów i – mimo praktycznego nastawienia na estetykę – nie mają już prawie nic wspólnego z prawdziwą sztuką.

Film ten, do jeszcze niedawna kultowy, zaliczany bywa do romansów (wątek miłości nieśmiałej dziewczyny do pół człowieka, pół wilka), ale też do horrorów z tradycyjnym tematem wampiryzmu.

W sąsiedztwie bardzo licznych nawiązań do horrorów stoją zatem filmy wieszczące czas Apokalipsy, Armagedonu, końca świata itd. Można nawet stwierdzić, że nastrojowo pokrewne są one horrorom. Jedne i drugie prezentują zły, straszny i przygnębiający obraz rzeczywistości, w efekcie zinterioryzowany przez Żulczykowych protagonistów.

Filmy policyjne i detektywistyczne, kryminały, sensacyjne, dramaty gangsterskie, wojenne, sportowe i przygodowe

O filmach wojennych narratorzy analizowanych powieści mówią nieraz enigmatycznie, nieraz z humorem i lekką ironią, nieraz zaś poważnie i konkretnie. Przynależność genologiczna tych produkcji bywa nieoczywista; zbliżają się one między innymi do preferowanych przez bohaterów Żulczyka horrorów. Najlepiej to widać na przykładzie fikcyjnych utworów, przy których miała pracować bohaterka *Instytutu*. Sfingowany jest więc „[...] tani policyjny serial, który zawieszono po sześciu odcinkach, w rodzaju *Brygady Niepokonani*” (I: 72), program telewizyjny *Policyjna interwencja* (I: 167) oraz film wojenny, klasyfikowany przez pryzmat widzenia owej charakteryzatorki (ale też w oczach fikcyjnego jury) właśnie jako horror:

Czasami zarabiałam niewiele, mniej niż ojciec Eli. Czasem więcej, gdy wzięli mnie na zastępstwo do niemieckiego filmu wojennego. Wepchnęłam sobie w ręce zajęcie. Zaczęłam nim żyć. Zaczęłam oddychać przez dłonie, które wyczarowywały najwspanialsze w świecie zmiażdżone i złamane nosy, rany postrzałowe, wyłupane oczy, wybite zęby, poparzenia, trąd i egzemy. Żyjący w ciemności, zamienieni w zombi żołnierze SS, których zrobiłam po znajomości do jakiegoś francuskiego filmu klasy B, zdobyli nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Horroru. [...] Całymi dniami wylepiałam, wyklejałam i wymalowywałam z ludzi wampiry, trupy i ofiary wypadków samochodowych. Wieczorami grałam w scrabble'a, piłam herbatę i oglądałam komedie romantyczne z moją córką (I: 73).

W *Zmorojewie* wspomniany jest też bliżej nieokreślony film „o wojnie w Wietnamie” (Z: 16), natomiast ze zdań:

Rudziak nigdy nie sądził, że zdolny jest do wielkich czynów. Może ze względu na żonę, która przy każdym oglądanym razem filmie powtarzała mu: „Ty to byś na pewno tego nie zrobił”. Nieważne, czy oglądali film o facecie, który zwiewa z łagru i idzie na piechotę przez całą Syberię, czy *Szklaną pułapkę*, czy program dokumentalny o człowieku, który zbudował pomnik papieża z kapsli po coli (Z: 300)

można się domyślić, że w pierwszym przypadku jest to aluzja albo do niemieckiego filmu *Jeniec. Tak daleko, jak nogi poniosą* (niem. *So weit die Füße tragen*,

reż. Hardy Martins) z 2001 roku, albo do bardziej związanych z naszym krajem – przez udział w produkcji – *Niepokonanych* (ang. *The Way Back*, reż. Peter Weir) z 2010 roku. Z tym, że ten drugi obraz w Polsce ukazał się w kwietniu 2011 roku (debiut światowy był rok wcześniej), a właśnie w 2011 roku Żulczyk wydał *Zmorojewe*.

Kolejną grupą filmów przyciągających uwagę zwłaszcza męskich bohaterów omawianych powieści (zob. np. WP: 71) są filmy (także seriale) kryminalne, policyjne bądź detektywistyczne, przykładowo *Cobra* (1986, reż. George P. Cosmatos) czy *Komando* (1985, reż. Mark L. Lester). Najważniejsze jednak miejsce w tym kręgu zajmuje *Z Archiwum X* (1993–2002, 2016–2018, twórca Chris Carter). Serial ów, określany jako kryminalny – sensacyjny – science fiction z elementami thrillera i horroru, został kilkakrotnie przywołany we *Wzgórzu Psów* (np. WP: 85, 123, 452), ale też, aluzyjnie, w *Zmorojewie* (Z: 156, 349) oraz w *Radiu Armageddon* (RA: 273). W ostatnim z wymienionych utworów znajduje się też ironiczna uwaga o oglądaniu przez parę bohaterów „[...] nocnych bloków odcinków *Miami Vice*” (RA: 106), czyli *Policjantów z Miami* (1984–1990, twórca Anthony Yerkovich). W kontekście tych produkcji sytuuje się wyeksponowane przez Żulczyka kino akcji. Aluzji do niego jest również sporo, między innymi do ogólnikowo przywołanych „azjatyckich filmów akcji” (Z: 62); do aktorów w nich występujących, jak na przykład Jean Claude Van Damme (Z: 66–67), Bruce Willis (Z: 293) czy Chuck Norris (WP: 706). W każdej przywołanej powieści, co typowe dla tej prozy, porównania danej postaci przez osobę trzecią do wysportowanego, inteligentnego aktora są budowane na zasadzie negacji: bohater nie jest taki jak aktor X, jest jego – w oczach opisującego – zaprzeczeniem. Analogicznie przebiega utożsamianie się bohaterów z filmowymi protagonistami. Bywają jednak wyjątki, zwłaszcza w powieści dla nieletnich, w której Żulczyk stara się jeszcze nie dawać jednoznacznie negatywnej wizji człowieka. Sami zresztą bohaterowie pragną się identyfikować z dzielnymi postaciami znanymi z filmów. Przykładowo jednemu z bohaterów *Zmorojewa*

Przypomniał [...] się inny, oglądany w wiejskiej świetlicy film o kilku typkach, którzy próbowali przesmugłować przez dżunglę ciężarówkę wypełnioną nitrogliceryną. Tak, to chyba było dobre porównanie. W domu Wirdały, przy jego stole czuł się, jakby siedział na beczce nitrogliceryny schowanej pod podłogą, w piwnicy. Zakręciło mu się w głowie (Z: 320–321).

Bohaterowi prawdopodobnie chodzi o *Cenę strachu* (fr. *Le Salaire de la peur*) z 1953 roku (reż. Henri-Georges Clouzot), ale jeszcze bardziej o remake filmu z 1977 roku (ang. *Sorcerer*, reż. William Friedkin). W owym thrillerze czterej mężczyźni podejmują się niebezpiecznej misji przewiezienia ładunku nitrogliceryny przez dżunglę rozklekotanymi ciężarówkami; akcja rozgrywa się w nieokreślonym bliżej miejscu w Ameryce Południowej.

W *Zmorojewie* pozytywną postacią jest między innymi na poły fantastyczny Strąk. I jego, bez znamienych dla pisarza negacji i zaprzeczania, porównuje się do imponującej, aczkolwiek niezidentyfikowanej postaci znanej z kinematografii, być może z kina sztuk walki (na ten temat zob. Pitrus 2001):

Strąk wskoczył do środka, podbiegł do węsacza, zręcznie niczym wojownik z filmów karate unikając jego zamachów, wyszarpnął nóż i wbił go jeszcze raz w ciało istoty, tym razem prosto w nos. Stwór ryknął ponownie, a Strąk w ostatniej chwili odskoczył przed jego ciosem (Z: 369).

W omawianej grupie utworów spośród pozostałych filmów należałoby wymienić: film katastroficzny *Płonący wieżowiec* z 1974 roku, jak mówi jeden z bohaterów *Instytutu*, „z Richardem Chamberlainem” (I: 75); *Rocky’ego*, dramat – film sportowy z Sylwestrem Stallone w roli głównej, z 1976 roku (Z: 244; WP: 71); *Klatkę*¹⁹ (WP: 71); *Młode wilki ½*, polski film sensacyjny z 1997 roku (ŚoŚ: 42–43); oraz „[...] coś z Liamem Neesonem, który próbował odzyskać uprowadzoną córkę” (WP: 823). Chodzi oczywiście o film *Urowadzona* z 2008 roku, dreszczowiec – thriller – film sensacyjny (ang. *Taken*, reż. Pierre Morel)²⁰. Była już mowa o *Szklanej pułapce*, bez uwzględnienia numeru części serii (Z: 300) oraz o aktorze Brusie Willisie, znanym z filmów sensacyjnych, grającym główną rolę również w tej serii (Z: 293). Żulczyk i jego protagoniści wykazują też wyraźne predylekcje w stosunku do reżyserii Darrena Aronofsky’ego. Ważny jest jego obraz *Requiem dla snu*, a także, wyśmiany przez bohaterów *Wzgórza Psów* ze względu na grę aktora, *Noe: wybrany przez Boga* (WP: 17–18), którego badacze nie chcą identyfikować bynajmniej z filmem biblijnym. Na przykład ks. Marek Lis (2016: 36) skłonny jest widzieć w nim „[...] dramat ekologiczny, opowiadający o konsekwencjach zniszczenia środowiska przez nadmiernie eksploatujących je ludzi”.

Co zastanawiające, aluzje do filmów gangsterskich, pokrewnych powyższym, ale mających swój początek w latach trzydziestych XX wieku, są w prozie Żulczyka nader rzadkie i bardzo ogólnikowe, mimo że autor właśnie świat współczesnych gangsterów wyraźnie w swych powieściach eksponuje (Z: 167; WP: 580). Owo przemilczenie wytłumaczyć można tym, że w filmach z okresu tworzenia mitu, powstawania „czarnej baśni”, następowała idealizacja gangstera jako człowieka wolnego, stojącego ponad prawem, natomiast w połowie lat trzydziestych zarysowywał się w nich dualizm między dobrem i złem, prawem i bezprawiem. Wśród gangsterów polskich i rosyjskich, odmalowanych przez Żulczyka (również w scenariuszu do *Belfra*), bynajmniej nie ma już żadnej apologii dobra, heroizmu, siły. Innym czynnikiem niewielkiego zainteresowania gatunkiem może być fakt, że gangsteryzm należy raczej do przeszłości. Obecnie ukazują się inne oblicza bezprawia, inne formy przemocy i inne społeczne dewiacje.

¹⁹ Prawdopodobnie chodzi o mroczny film o niedozwolonych walkach – produkcję z 1989 roku (ang. *Cage*, reż. Lang Elliott, dramat – film akcji, USA) lub o tak zwanych ustawkach (2003, reż. Sylwester Łatkowski, dokumentalny, Polska). Ten ostatni to „[...] dokument o młodych ludziach zafascynowanych przemocą, pokazujący walki towarzyszące meczom piłkarskim” (Wernikowska 2003). Możliwe, że bohater ma nagranie jeszcze jednego filmu zatytułowanego po polsku *Klatka* (*Isolerad*, 2010, reż. Johan Lundborg i Johan Storm, thriller, Szwecja). W 2019 roku pod tym samym tytułem miał się pojawić na ekranach kolejny polski film, dramat sportowy, tym razem w reżyserii Konrada Maximiliana; ostatecznie filmowi nadano tytuł *Fighter* (2019).

²⁰ Powstały też kolejne części filmu: *Urowadzona 2* (2012, reż. Olivier Megaton) i *Urowadzona 3* (2014, reż. Olivier Megaton).

Żulczyka interesują problemy polskiej współczesności, natomiast gangsteryzm z czasów prohibicji „[...] był poważnym problemem społecznym, który odcisnął swoje piętno na amerykańskim życiu publicznym, a jego sfery penetracji stale ulegały poszerzeniu” (Helman 1998: 13). Współczesnym odpowiednikiem obrazów gangsterskich jest tak zwane „kino bandyckie” (Przylipiak i Szyłak 1999). Jak pisze Krzysztof Arcimowicz,

„Filmom bandyckim” zarzucano, że gloryfikują świat wulgarny, pełen mentalnego brudu, podejrzanych wartości, męskiego szowinizmu oraz kultu pieniądza i dóbr materialnych. Kino tworzone przez Pasikowskiego i innych reżyserów mieszczących się w tym nurcie nazywano również „kinem nihilistycznym”, przy czym można zgodzić się z twierdzeniem, iż były to po prostu filmy komercyjne, w których nihilizm moralny był wykalkulowanym elementem całości zaprogramowanej z myślą o sukcesie finansowym (Arcimowicz 2003: 140).

Nie ulega wątpliwości, że tymi samymi właściwościami odznaczają się kreacje męskich bohaterów i światy przedstawione zarówno w książkach Żulczyka, jak i tworzonych według jego scenariuszy produkcjach – w serialu kryminalnym *Belfer* (2016–2017, reż. Łukasz Palkowski i in.) i serialu kryminalnym – thrillerze *Ślepnąc od świateł* (2018, reż. Krzysztof Skonieczny). W bandyckich filmach gustują też bohaterowie omawianych powieści²¹.

Blisko kina akcji sytuują się również filmy, serie oraz seriale fantastyczne. Wykazują one nieraz cechy wspólne z filmami przygodowymi. Są częstym motywem w prozie Żulczyka. Co znamienne, w *Instytucie* pisarz przywołuje *Powrót do przeszłości* – a nie: *Powrót do przyszłości* (1985, reż. Robert Zemeckis). Jest to prawdopodobnie świadomy (i nie jedyny!) zamysł autora polegający na prowadzeniu intertekstualnej gry z tytułem filmowym:

Nie chciał [Jacek – uzup. D.K.] niczego więcej, oprócz teraz i tutaj. I ta Agnieszka, którą widział, nieprawdziwa Agnieszka, Agnieszka pomalowana różową farbą, Agnieszka udająca rozrywkową studentkę ASP, odgrywająca *Powrót do przeszłości*, była prawdziwą Agnieszką (I: 182).

Z filmów akcji zaznaczających swoją obecność – choćby nawet poprzez wzmiankę o plakacie z kultową niegdyś produkcją – można byłoby wymienić, poza uwzględnionymi wcześniej, dwuczęściową space operę, na którą składały się *2001: Odyseja kosmiczna* oraz *2010: Odyseja kosmiczna* (WP: 173)²², oraz takie filmy, jak na przykład: *Terminator 2. Dzień sądu* (WP: 142); *Obcy 2* (I: 32–33); *Ucieczka z Nowego Jorku* (Z: 137). O pokrewieństwie filmów science fiction i horrorów (jedne i drugie kładą nacisk na ekstremalnie silne emocje odbiorców) mowa jest właśnie w *Zmorojewie* (por. Z: 464–465).

²¹ Gwoli ścisłości należy też odnotować, że w wywiadzie dla „Kina” *Psy* Pasikowskiego zostały przez Żulczyka umieszczone wśród trzech jego ulubionych polskich filmów (Róźdzyńska 2019: 63).

²² Są to dwie części space opery powstałe na bazie tetralogii Arthura C. Clarke’a *2001: Odyseja kosmiczna* (*2001: A Space Odyssey*): amerykańsko-brytyjski film science fiction z 1968 roku w reżyserii Stanleya Kubricka oraz sequel *2010: Odyseja kosmiczna* (*2010: The Year We Make Contact*), amerykański film science fiction z 1984 roku w reżyserii Petera Hyamsa.

Dość rzadkim zjawiskiem w Żulczykowej filmografii są aluzje do kina niemeo, starych, przedwojennych filmów, z tego chociażby powodu, że autor jest „pisarzem dnia dzisiejszego”, zakotwiczonym w kulturze popularnej, kulturze masowej. Interesuje go margines społeczny, półświatek kryminalistów i nie mniej od nich zepsutych elit (celebrytów i finansistów) – z Warszawy i peryferii (zwłaszcza z okolic Warmii i Mazur). Obca jest mu historia, szacunek do tradycji i uznanie dla tak zwanej kultury wysokiej, toteż porównania i nawiązania do filmów starych lub opowiadających o dawnych czasach zdarzają się w jego tekstach sporadycznie, na przykład w cytowanej już powieści dla młodzieży *Zmorojewe* (Z: 318, 322). W utworach dla dorosłych, w których przeważa zwulgaryzowany obraz współczesności i zdehumanizowana wizja człowieka, tych odwołań prawie nie odnajdujemy. Znamienną cechą prozy Żulczyka jest zatem to, że nie padają w niej żadne konkretne tytuły starych filmów oraz filmów historycznych – oprócz *Potopu*, obrazu z 1974 roku w reżyserii Jerzego Hoffmana (Z: 232), i filmu *Braveheart* z 1995 roku w reżyserii Mela Gibsona (RA: 351). Przywoływanie „archaicznych” filmów służy budowaniu atmosfery dawności; w *Zmorojewie* jest znakiem retro – cofnięcia się w zamierzchłe czasy:

Wraz z krokami nadchodził głos. Tak głęboki i donośny, że aż konieczny – głos herolda ze starego filmu o średniowiecznym mieście (Z: 211).

[...] usłyszał głos brzmiący jak najniższy dźwięk fortepianu, zabawnie melodyjny, niczym u aktora z przedwojennego filmu (Z: 230; tak o głosie wójta budzącego Tytusa – D.K.).

Stare filmy, w tym kino nieme, to coś, co odeszło i co umarło. Podobnie stare bajki i baśnie. Filmy historyczne też nie mają w tej wykładni większego znaczenia. Żulczyk we wszystkich swoich powieściach, począwszy od *Zrób mi jakąś krzywdę*, pokazuje konieczność zakotwiczenia we współczesności. Myśl tę wyraża w *Zmorojewie*, za pośrednictwem przytoczonej refleksji Janusza Koracza:

Nie znajdują mnie. Pokonaliśmy ich. Pokonała ich technika. Są martwi, tak jak martwe są opowieści, bajki, legendy. Odejdą w zapomnienie niczym niewznawiane książki. Jak nieme filmy. Nie wygrają z lotniskami, autostradami, z internetem. Nie mają szans zabrać mi Kwiatu. Zabrać mi wszystkiego, co mam (Z: 259).

Bohater, szczęśliwy nabywca Kwiatu Paproci, tkwi jednak w świecie baśni i legend, tak właśnie myśląc o zagrażających jego bezpieczeństwu fantastycznych stworach. Nie wie, że zostanie zamordowany przez równie jak one okrutnego redaktora Tajemnej Strony – Adolfa Błyska. Podobnie domeną starszych pokoleń (a dokładnie: dziadka), znakiem czegoś, co młodych już nie interesuje, są w *Zmorojewie* (Z: 120–121) westerny, notabene nazywane niegdyś „horse operami”.

Podsumowanie

Jakub Żulczyk nieustannie i niezmiennie kładzie akcent na współczesność – tak produkcji, jak tematu. Fabułę swoich utworów osadza w (zdeformowanych i wynaturzonych) realiach polskich, natomiast gry intertekstualne, intermedialne i intersemiotyczne, które w nich prowadzi, nie wiążą się (poza paroma wyjątkami) z kulturą – w tym filmografią – rodzimą. Dotyczy to również tak zwanego kina męskiego: obrazów pełnych brutalności, podkreślających sprawność i siłę mięśni, walkę i fizyczną oraz werbalną przemoc. Zasadniczą funkcją przywołań tego typu produkcji jest po pierwsze budowanie bądź wzmacnianie odpowiedniej dla światów przedstawianych przez autora atmosfery, po drugie zaś dopełnianie wizerunku bohaterów oglądających te obrazy, zresztą wedle strawestowanego przysłowia: „Powiedz mi, co oglądasz, a powiem ci, kim jesteś”. Jak wykazały badania, „męskie filmy” w Żulczykowych powieściach oglądają nie tylko (choć przede wszystkim) mężczyźni, robią to także kobiety, nie tylko dorośli, ale również dzieci i młodzież.

Bibliografia

- Altman, Rick. 2012. *Gatunki filmowe*. Tłum. Maria Zawadzka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Arcimowicz, Krzysztof. 2003. *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda – fałsz – stereotyp*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Arcimowicz, Krzysztof, i Citko, Katarzyna (red.). 2009. *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana.
- Baudrillard, Jean. 1998. *Ameryka*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Wydawnictwo Sie!
- Goliński, Zdzisław. 1939. *Kościół w walce z pornografią*. Lublin: Towarzystwo Wiedzy Chrześcijańskiej.
- Helman, Alicja. 1998. Przemoc i nostalgia w filmie gangsterskim. W: Loska, Krzysztof (red.). *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 13–27.
- Hendrykowski, Marek. 1994. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nowa.
- Hendrykowski, Marek. 2001. *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań – Wrocław: Studio Filmowe Montevideo.
- Horubała, Andrzej. 2017. Żulczyk rządzi! *Do Rzeczy*. *Tygodnik Lisickiego*, 19 (221), s. 42–44.
- Jarco, Jerzy. 1994. Pornografia – wyzwania na dziś. *Biuletyn KAI*, 31, s. 14.
- Kolasińska, Iwona. 1998. Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz. W: Loska, Krzysztof (red.). *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 113–132.
- Kulczycka, Dorota. 2019. Jakimi filmami karmią się bohaterki prozy Jakuba Żulczyka? Kino „kobiecy” w literaturze niekobiecej. W: Zwolińska, Barbara (red.). *(Nie)smak w tekstach kultury XIX–XXI wieku. Nie tylko o kulturze jedzenia i picia*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 248–261.
- Lis, Marek. 2016. Nowe filmy biblijne – między ortodoksją a apokryfem. *Studia Religioznawcza*, 49 (1), s. 36.
- Loska, Krzysztof. 1998. Czekając na apokalipsę – wizje przyszłości w filmie science fiction. W: Loska, Krzysztof (red.). *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 133–143.
- Niewiadowski, Andrzej. 1990. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Nijakowski, Lech M. 2010. *Pornografia: historia, znaczenie, gatunki*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.

- Pitrus, Andrzej. 2001. Kino sztuk walki. W: Loska, Krzysztof (red.). *Wokół kina gatunków*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 237–252.
- Przyłipiak, Mirosław, i Szyłak, Jerzy. 1999. *Kino najnowsze*. Kraków: Znak.
- Regiewicz, Adam. 2011. *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*. Lublin: Norbertinum.
- Różdżyńska, Aleksandra. 2019. Od Tarantino do Corbeta. [Wywiad z Jakubem Żulczykiem]. *Kino*, 8, s. 62–63.
- Szafraniec, Jan. 1996. Telewizyjny zespół odwracania. *Biuletyn KAI*, 52–53, s. 24–26.
- Thompson, Edward H., i Pleck, Joseph. 1987. *The Structure of Male Role Norms*. W: Kimmel, Michael S. (ed.). *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newbury Park: Sage Publications, s. 25–36.
- Wedel, Michael. 2010. Książka – film – DVD. Paratekstualność, konwergencja mediów i transmedialna narracja na przykładzie „Władcy Pierścieni”. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. W: Gwóźdź, Andrzej (red.). *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*. Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 193–222.
- Welsch, Wolfgang. 1998. *Nasza postmodernistyczna moderna*. Tłum. Roman Kubicki i Anna Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Więczkowska, Małgorzata. 2012. *Co wciąga twoje dziecko?* Kraków: Wydawnictwo m.
- Więczkowska, Małgorzata. 2013. Manga i anime na polskim rynku. Niewinne buzie i rozmarzone oczy. *Wychowawca*, 6, s. 20–21.
- Williams, Linda. 2013. *Seks na ekranie*. Tłum. Miłosz Wojtyna. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Zwołiński, Andrzej, ks. 2004. *Obraz w relacjach społecznych*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Żulczyk, Jakub. 2005. Gamecube Girl. *Lampa*, 9 (18), s. 27–32.
- Żulczyk, Jakub. 2010. *Instytut*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Żulczyk, Jakub. 2011a. *Świątynia*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Żulczyk, Jakub. 2011b. *Zmorojewo. Powieść fantastyczno-przygodowa*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Żulczyk, Jakub. 2015. *Radio Armageddon*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2017. *Wzgórze Psów*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2018a. *Słepnąc od światła*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2018b. *Zrób mi jakąś krzywdę... czyli wszystkie gry video są o miłości*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2019. *Czarne słońce*. Warszawa: Świat Książki.

Netografia

- Dąbrowska, Magdalena, i Radomski, Andrzej (red.). 2010. *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*. Lublin: Wiedza i Edukacja. [Online]. Dostęp: https://www.academia.edu/4425909/Meskosc_jako_kategoria_kulturowa [25.11.2019].
- Drotkiewicz, Agnieszka, i Dziewit-Meller, Anna. 2008. *Kobieta śmierząca człowiekiem*. [Rozmowa z Jakubem Żulczykiem]. [Online]. Wysokie Obcasy.pl. Dostęp: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,5992077,Kobieta_smierzaca_czlowiekiem.html [6.05.2018].
- Filmweb. 2011. *Ludzka stonoga 2*. [Online]. Filmweb. Dostęp: <https://www.filmweb.pl/film/Ludzka+stonoga+2-2011-558111> [11.08.2018].
- Fortuna, Katarzyna, i in. 2017. *Żulczyk, Gogola i Pucek w lipcowym, wakacyjnym „Sądzie nad książką”*. [Online]. Radio Kraków. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=y23lwtG5-4> [27.01.2019].
- Human Centipede II. 2011. *„Najbardziej wynaturzony film wszech czasów”? Burza nad zakazanym horrorem*. [Online]. Gazeta.pl. Dostęp: http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,9751450,_Najbardziej_wynaturzony_film_wszech_czasow___Burza.html [11.08.2018].
- International Movie Database. 2017. *Masculine Movies*. [Online]. IMDb. Dostęp: <https://www.imdb.com/list/ls027253328/> [25.11.2019].
- Leszcz, Jarosław. 2009. *Urwany film*. [Online]. Filmweb. Dostęp: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-%5BRec%5D-7691> [12.08.2018].
- Polonia Christiana. 2018. *Sexroboty o wyglądzie dzieci! Porażające skutki rewolucji seksualnej w Japonii*. [Online]. PCH.24.pl. Dostęp: <https://www.pch24.pl/sexroboty-o-wygladzie-dzieci--porazajace-skutki-rewolucji-seksualnej-w-japonii,59640,i.html> [2.12.2019].

- Pornografia – statystyki. 2017. *Twoje dziecko też to robi. Statystyki dotyczące oglądania pornografii są przerażające*. [Online]. Wprost. Dostęp: <https://www.wprost.pl/kraj/10092671/twoje-dziecko-tez-to-robi-statystyki-dotyczace-ogladania-pornografii-sa-przerazajace.html> [18.08.2018].
- Wernikowska, Dominika. 2003. „Klatka” – nowy film Sylwestra Latkowskiego. [Online]. Filmweb. Dostęp: <https://www.filmweb.pl/news/%22Klatka%22+-+Nowy+film+Sylwestra+Latkowskiego-13596> [19.08.2018].
- Wysocki, Grzegorz. 2017. *Nie jestem polskim Kingiem ani Tarantino. Jak to w ogóle brzmi?* [Wywiad z Jakubem Żulczykiem]. [Online]. WP Magazyn. Dostęp: <https://magazyn.wp.pl/artukul/jakub-zulczyk-nie-jestem-polskim-kingiem-ani-tarantino-jak-to-w-ogole-brzmi> [12.03.2018].

Filmografia

- 2001: *Odyseja kosmiczna (2001: A Space Odyssey)*. 1968. Reż. Stanley Kubrick. Science fiction. USA – Wielka Brytania: Stanley Kubrick Productions.
- 2010: *Odyseja kosmiczna (2010: The Year We Make Contact)*. 1984. Reż. Peter Hyams. Thriller, science fiction. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Belfer* [serial]. 2016–2017. Reż. Łukasz Palkowski i in. Kryminał. Polska: III Neovision.
- Blair Witch*. 2016. Reż. Adam Wingard. Horror, thriller. USA – Kanada: Lionsgate i in.
- Blair Witch Project (The Blair Witch Project)*. 1999. Reż. Daniel Myrick i Eduardo Sánchez. Horror. USA: Haxan Films.
- Braveheart – waleczne serce (Braveheart)*. 1995. Reż. Mel Gibson. Dramat historyczny. USA: Icon Entertainment International.
- Cena strachu (Le Salaire de la peur)*. 1953. Reż. Henri-Georges Clouzot. Przygodowy, thriller. Francja – Włochy: CICC i in.
- Cena strachu (Sorcerer)*. 1977. Reż. William Friedkin. Thriller. USA: Paramount Pictures i in.
- Christine*. 1983. Reż. John Carpenter. Dramat, horror. USA: Columbia Pictures Corporation i in.
- Cobra*. 1986. Reż. George P. Cosmatos. Kryminał, sensacyjny. USA: Warner Bros i Cannon Film.
- Czas Apokalipsy (Apocalypse Now)*. 1979. Reż. Francis Ford Coppola. Dramat wojenny. USA: Zoetrope Studios.
- Fighter*. 2019. Reż. Konrad Maximilian. Dramat, sportowy. Polska: Domino Film.
- Gwiezdne wojny (Star Wars)* [serial]. 1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019. Reż. George Lucas i in. Przygodowy, science fiction. USA: Twentieth Century Fox i Walt Disney Pictures.
- Gwiezdne wojny: część V – Imperium kontratakuje (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back)*. 1980. Reż. Irvin Kershner. Przygodowy, science fiction. USA: Twentieth Century Fox.
- Halloween*. 1978. Reż. John Carpenter. Horror. USA: Compass International Pictures i Falcon International Productions.
- Hellraiser: Wysłannik piekieł (Hellraiser)*. 1987. Reż. Clive Barker. Horror, fantasy. Wielka Brytania: Film Futures.
- Historia przemocy (History of Violence)*. 2005. Reż. David Cronenberg. Thriller, dramat. USA – Niemcy: New Line Cinema i in.
- Jeniec. Tak daleko, jak nogi poniosą (So weit die Füße tragen)*. 2001. Reż. Hardy Martins. Dramat wojenny. Niemcy: Hardy Martins i Jimmy C. Gerum.
- Jezioro marzeń (Dawson's Creek)* [serial]. 1998–2003. Reż. Kevin Williamson. Dramat obyczajowy, dla młodzieży. USA: Columbia TriStar Domestic Television i in.
- Klatka (Cage)*. 1989. Reż. Lang Elliott. Dramat, sensacyjny, film akcji. USA: Lang Elliott Entertainment.
- Klatka*. 2003. Reż. Sylwester Latkowski. Dokumentalny. Polska: Opusnet i TVP.
- Klatka (Isolerad)*. 2010. Reż. Johan Lundborg i Johan Storm. Thriller. Szwecja: Migma Film AB.
- Komando (Commando)*. 1985. Reż. Mark L. Lester. Sensacyjny, film akcji. USA: SLM Production Group i in.
- Koszmar z ulicy Wiązów (A Nightmare on Elm Street)*. 1984. Reż. Wes Craven. Horror. USA: Media Home Entertainment i in.
- Ludzka stonoga II (Human Centipede II)*. 2011. Reż. Tom Six. Horror. USA: Six Entertainment Company.
- Mad Max* [serial]. 1979, 1981, 1985, 2015. Reż. George Miller. Science fiction, sensacyjny, dystopia. Australia: Kennedy Miller Productions i in.

- Młode wilki 1/2*. 1997. Reż. Jarosław Żamojda i in. Sensacyjny. Polska: Telewizja Polska i in.
- My, dzieci z dworca ZOO (Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo)*. 1981. Reż. Uli Edel. Dramat obyczajowy. RFN: CLV-Filmproduktions i in.
- Niepokonani (The Way Back)*. 2010. Reż. Peter Weir. Przygodowy, dramat historyczny. Polska – USA – Zjednoczone Emiraty Arabskie: Exclusive Films i in.
- Noe: wybrany przez Boga (Noah)*. 2014. Reż. Darren Aronofsky. Dramat, fantasy. USA: Paramount Pictures i in.
- Obcy 2 – decydujące starcie (Aliens)*. 1986. Reż. James Cameron. Horror, science fiction. USA: Twentieth Century Fox Film i in.
- Omen (The Omen)*. 1976. Reż. Richard Donner. Horror. USA – Wielka Brytania: Twentieth Century Fox Film i in.
- Piątek, trzynastego (Friday the 13th)*. 1980. Reż. Sean S. Cunningham. Horror. USA: Paramount Pictures i in.
- Piątek, trzynastego (Friday the 13th)*. 2009. Reż. Marcus Nispel. Horror. USA: Paramount Pictures i in.
- Piła (Saw)*. 2004. Reż. James Wan. Horror. Australia – USA: Evolution Entertainment i in.
- Piła V (Saw V)*. 2008. Reż. David Hackl. Horror. Kanada – USA: Twisted Pictures.
- Płonący wieżowiec (The Towering Inferno)*. 1974. Reż. Irwin Allen i John Guillermin. Katastroficzny. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation i in.
- Policjanci z Miami (Miami Vice)* [serial]. 1984–1990. Twórca Anthony Yerkovich. Kryminał. USA: Michael Mann Productions i Universal TV.
- Potop*. 1974. Reż. Jerzy Hoffman. Historyczny. Polska: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi.
- Powrót do przyszłości (Back to the Future)*. 1985. Reż. Robert Zemeckis. Komedia, przygodowy, science fiction. USA: Universal Pictures i in.
- Powrót z piekła (Out of the Cold)*. 1999. Reż. Aleksandr Buravsky. Dramat. USA – Estonia: Maksla Productions i in.
- [Rec]*. 2007. Reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza. Horror. Hiszpania: Canal+ España in.
- [Rec] 2*. 2009. Reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza. Horror. Hiszpania: Castelao Producciones i in.
- [Rec] 3: Geneza ([REC] 3: Génesis)*. 2012. Reż. Paco Plaza. Horror. Hiszpania: Canal+ España in.
- [Rec] 4: Apokalipsa ([REC] 4: Apocalipsis)*. 2014. Reż. Jaume Balagueró. Horror. Hiszpania: Filmax.
- Requiem dla snu (Requiem for a Dream)*. 2000. Reż. Darren Aronofsky. Dramat. USA: Artisan Entertainment i in.
- Rocky*. 1976. Reż. John G. Avildsen. Dramat, sportowy. USA: Chartoff-Winkler Productions i United Artists.
- Szklana pułapka (Die Hard)*. 1988. Reż. John McTiernan. Sensacyjny. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation i in.
- Ślepnąc od światła* [serial]. 2018. Reż. Krzysztof Skonieczny. Kryminał, thriller. Polska: HBO Polska i in.
- Teksańska masakra piłą mechaniczną (The Texas Chainsaw Massacre)*. 2003. Reż. Marcus Nispel. Horror. USA: Focus Features i in.
- Terminator 2. Dzień sądu (Terminator 2: Judgment Day)*. 1991. Reż. James Cameron. Science fiction, film akcji. Francja – USA: Canal+ i in.
- Ucieczka z Nowego Jorku (Escape from New York)*. 1981. Reż. John Carpenter. Film akcji, science fiction. USA – Wielka Brytania: AVCO Embassy Pictures i in.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1925. Reż. Rupert Julian i in. Horror. USA: Universal Pictures.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1983. Reż. Robert Markowitz. Dramat, horror. USA: Robert Halmi.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1989. Reż. Dwight H. Little. Dramat, horror, muzyczny. USA: 21st Century Film Corporation i in.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1990. Reż. Tony Richardson. Dramat, horror, obyczajowy. Francja – Wielka Brytania: Beta Film i in.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 2004. Reż. Joel Schumacher. Melodramat, musical. USA – Wielka Brytania: Warner Bros i in.
- Uprowadzona (Taken)*. 2008. Reż. Pierre Morel. Thriller, sensacyjny. Francja: Monolith Films.
- Uprowadzona 2 (Taken 2)*. 2012. Reż. Olivier Megaton. Sensacyjny. Francja: Monolith Films.
- Uprowadzona 3 (Taken 3)*. 2014. Reż. Olivier Megaton. Sensacyjny. Francja: Monolith Films.

- Utalentowany pan Ripley (The Talented Mr. Ripley)*. 1999. Reż. Anthony Minghella. Dramat, kryminał, thriller. USA: Miramax International i in.
- Wioska przeklętych (Village of the Damned)*. 1995. Reż. John Carpenter. Horror. USA: Universal Pictures i Alphaville Films.
- Zagubiona autostrada (Lost Highway)*. 1997. Reż. David Lynch. Dramat, kryminał, thriller. Francja – USA: Asymmetrical Productions i in.
- Z Archiwum X (The X-Files)* [serial]. 1993–2002, 2016–2018. Twórca Chris Carter. Kryminał, sensacyjny, science fiction z elementami thrillera i horroru. USA – Kanada: Twentieth Century Fox Film i in.
- Zmierzch (Twilight)*. 2008. Reż. Catherine Hardwicke. Horror, romans. USA: Summit Entertainment i in.

Streszczenie

Autorka artykułu wychodzi z dwóch założeń: że istnieje dychotomia „kino męskie” (inaczej: „twarde” czy „mocne”) i „kino kobiece”, podobnie „literatura męska” i „literatura kobieca”, i że literatura, którą uprawia Żulczyk, jest typowo „męska”, i takie są też filmy oglądane przez jego bohaterów. Nie znaczy to oczywiście, że w tego rodzaju filmach nie gustują też kobiety i że literatury tworzonej przez pisarza nie czytają reprezentantki „płci pięknej”. Celem autorki jest wykazanie skali zjawiska, udowodnienie, że wśród obrazów percypowanych przez najczęściej bardzo zdemoralizowaną młodzież i borykających się z prawem dorosłych występujących w prozie Żulczyka przeważają: pornografia, horrory, dramaty, filmy katastroficzne, dystopie, filmy science fiction, fantasy, kryminały, filmy (seriale) policyjne i detektywistyczne, sensacyjne, dramaty gangsterskie, wojenne i sportowe. Nie ulega wątpliwości, że atmosfera tych filmów udziela się Żulczykowym bohaterom i wpływa nie tylko na ich światopogląd, ale również na ich postępowanie.

“Masculine Movies” in Jakub Żulczyk’s “Masculine Prose”

Summary

The author of the article makes two assumptions: that there is a dichotomy between “masculine movies” (“tough cinema”) and “feminine movies,” as well as “masculine literature” and “feminine literature,” and that literature created by Żulczyk is typically “masculine,” as well as the movies watched by his characters. It does not mean, of course, that women do not have a taste for such movies and that works of the writer (born 1983) are not read by the representatives of the “fair sex.” The purpose of the author of this paper is to show the range of the phenomenon and prove that among pictures perceived by the youth (usually very demoralized) and the adults (being in trouble with the law) in Żulczyk’s prose are mainly: pornography, horrors, dramas, disaster movies, dystopias, sci-fi, fantasy, crime, gangster and detective movies and series, war movies and sports movies. There is no doubt that the climate of these movies affects Żulczyk’s characters and influences both their perception of the world and their behaviour.

