

Paweł Bernacki

<http://orcid.org/0000-0002-0170-3264>

Uniwersytet Wrocławski

[pawel.bernacki@uwr.edu.pl](mailto:pawel.bernacki@uwr.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2026.5201.23

## Pornografia pod woalką grozy – o ideologii horroru ekstremalnego

### STRESZCZENIE

Horror ekstremalny to skrajna odmiana literatury grozy. Na kartach reprezentujących ten gatunek powieści znajdziemy liczne naturalistyczne, a czasem groteskowe opisy brutalnych morderstw, tortur, okaleczania, stosunków seksualnych, a także aktów zoofilii, pedofilii, nekrofilii i innych. Dokładniejsza analiza reprezentujących ten gatunek, uznawanych za klasyczne, powieści pokazuje jednak, że jego nazwa jest nie tylko myląca, ale wręcz błędna. Najważniejsze różnice pojawiają się już na poziomie ideologii. Patrząc na horror literacki z tej perspektywy, można zauważyć, że jedną z jego głównych funkcji jest utrwalenie panującego porządku poprzez starcie normalnego z nienormalnym, na skutek którego to pierwsze zostaje potwierdzone. Zależność ta nie zachodzi w ekstremalnej odmianie literatury grozy. W jej przypadku trudno mówić o jakiegokolwiek ideologii poza jedną: łamaniem wszelkiego tabu, przekraczaniem kolejnych granic. Takie praktyki są zaś właściwe dla pornografii. Z tego też względu – a także poprzez zwrócenie uwagi na wyróżniki gatunkowe i strukturalne – należy stwierdzić, że horror ekstremalny reprezentuje właśnie ten nurt i powinien być klasyfikowany jako twórczość pornograficzna.

**SŁOWA KLUCZE:** horror, horror ekstremalny, pornografia, ideologia, kultura popularna

### ABSTRACT

Pornography under the Veil of Terror: The Ideology of Extreme Horror Literature

Extreme horror represents a radical subgenre within the broader spectrum of horror literature. Novels belonging to this genre frequently contain realistic and often grotesque descriptions of brutal murders, tortures, mutilation, and sexual acts, including depictions of pedophilia, zoophilia, necrophilia, and other forms of transgressive behavior. However, an analysis of works recognized as classic examples of extreme horror reveals problems with their classification

and labeling. One of the most significant distinctions emerges at the ideological level. When horror literature is examined from this perspective, it becomes clear that one of its primary functions is the preservation of the existing social order. By contrasting the normal and the abnormal, horror reaffirms the former as natural and desirable. This dynamic is not necessarily present in extreme horror. In this context, it becomes challenging to identify a coherent ideology beyond one central theme: the breaking of taboos and the transgression of acceptable boundaries. These characteristics align more closely with those of pornography. Consequently, considering both formal and generic differences, it is appropriate to categorize extreme horror as a form of obscene literature and classify it within the realm of pornography.

KEYWORDS: horror, extreme horror, pornography, ideology, popular culture

### Horror jako obrońca panującego *status quo*

W horrorach, jak w zasadzie we wszystkich tekstach kultury, zakodowana jest ideologia, która pozwala odczytywać je w sposób społeczno-polityczny. Ów zawarty w danym tekście zbiór idei, przekonań i poglądów sprawia, że dzieło posiadające z pozoru wyłącznie walor rozrywkowy może być postrzegane także jako manifest pewnej wizji świata, a nawet użyteczna broń w światopoglądowym sporze. W tym kontekście literaturę grozy możemy odczytywać np. jako gatunek represyjny, którego podstawową funkcją jest utrzymywanie panującego porządku kulturowego i społecznego. Trafnie i jednocześnie sugestywnie opisuje to zjawisko Stephen King:

Potworność fascynuje nas, ponieważ przemawia do mieszkającego w każdym z nas konserwatywnego republikanina w dwurzędowym garniturze. Potrzebujemy samego pojęcia potworności, gdyż stanowi ona potwierdzenie porządku, którego pragnie każda ludzka istota. Pozwolę sobie zasugerować coś więcej. Nie przeraża nas samo fizyczne czy umysłowe odchylenie, lecz raczej wiążący się z nim brak porządku (King, 2014, s. 62).

Popularny pisarz swoje rozważania konstatuje stwierdzeniem, iż „autor horrorów nie jest nikim innym, jak tylko wyrazicielem istniejącego status quo” (King, 2014, s. 62). Podążając tym tokiem rozumowania, możemy dostrzec w horrorze gatunek ksenofobiczny, w którym zły, obrzydliwy i drapieżny Inny zagraża aktualnie panującemu porządkowi. Tym samym Obcy wzbudza w odbiorcach odruch obronny, a jednocześnie poprzez potęgowanie lęku wymusza na nich akceptowanie przypisanych im ról społecznych. W ten sposób można interpretować choćby fakt, że częstymi ofiarami w filmach i opowieściach grozy są kobiety, z reguły młode i przekraczające różne społeczne

normy, choćby związane z seksualnością. W omawianym kontekście motyw ten możemy postrzegać jako swego rodzaju przestrożę przed „wybijaniem się na niepodległość”. Innym dobrym przykładem są amerykańskie horrory z okresu zimnej wojny, w których najeźdźcy z kosmosu i inne zagrażające ludzkości bestie były utożsamiane z systemem komunistycznym i państwami zza żelaznej kurtyny. W omawianym kontekście nie można także zapominać o rasistowskich odczytaniach prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta. Ich najlepszym przykładem jest esej Michela Houellebecq’a *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, w którym możemy m.in. przeczytać, że:

To nienawiść rasowa wywołuje u Lovecrafta ów stan poetyckiego transu, w którym przekracza sam siebie w szalonym rytmie potępieńczych fraz; to ona rozświetla ostatnie z jego wielkich tekstów straszliwym błyskiem kataklizmu (Houellebecq, 2007, s. 139).

W innym miejscu francuski pisarz dodaje: „każda wielka pasja, miłość czy nienawiść, pozwala w końcu stworzyć autentyczne dzieło. Można nad tym ubolewać, lecz należy przyznać: Lovecraft staje raczej po stronie nienawiści i strachu” (Houellebecq, 2007, s. 123). I choć dziś rozpoznanie Houellebecq’a bywa krytykowane, obecnego w utworach Samotnika z Providence rasizmu zanegować nie sposób. Sługami Wielkich Przedwiecznych i innych bytów dążących do zguby ludzkości są u autora *Zewu Cthulhu* niemal zawsze Czarnoskórzy, Metysi, Mulaci, Arabowie... Ich plany zaś z reguły próbują pokrzyżować biali wykształceni mężczyźni o anglosaskiej proweniencji. Skrajnym przypadkiem politycznie zaangażowanego horroru jest powieść Mendala W. Johnsona *Zabawmy się u Adamsów*, która z założenia miała być atakiem na amerykańskie społeczeństwo. W posłowie Grady’ego Hendrixa możemy przeczytać, że:

Barbara, maltretowana opiekunka, reprezentuje amerykańską lewicę, „marzycielską lewicę”, torturowaną i zabita. Dorosli, którzy nie uczestniczą w wydarzeniach opisanych w książce i nie mają pojęcia, co się stało, to politycy prawicy. Cała reszta [...] to milcząca amerykańska większość, która ma jakoby wszystkim sterować na swój własny, dziwny, nieprzewidywalny sposób (Hendrix, 2021, s. 316).

Co jednak interesujące, odczytanie książki w zaproponowany przez autora, polityczny sposób w zasadzie odbiera jej cały brutalny urok i siłę oddziaływania.

Oczywiście, nie brakuje także horrorów o charakterze wywrotowym, mających na celu zburzenie aktualnego porządku. Popularne bywały opowieści grozy o wydźwięku antywojennym, jak choćby *Dom Maynarda* Hermana Rauchera, czy feministycznym. Filmy o żywych trupach George’a Romero otwarcie krytykowały konsumpcyjny styl życia, a *Frankenstein* był w zasadzie otwartym atakiem na ksenofobiczne społeczeństwo. Wydaje się jednak, że nawet w takim – postępowym – ujęciu pojawienie się Innego zaburza panujący porządek, a tym

samym powoduje pojawienie się lęku przed nieznanym. Noël Carroll podkreśla, że w tej koncepcji kontakt z tym, co wymyka się standardom, „burzy istniejące kategorie kulturowe”. Następnie badacz wyjaśnia, że starcie z Obcym i zwycięstwo:

oznacza więc obronę i odbudowanie sposobu postrzegania świata, który mieści się w istniejących schematach kulturowych. Światopogląd ten ma wymiar nie tylko epistemologiczny, lecz również aksjologiczny. To, co nie mieści się na ustanowionej w obrębie naszej kultury mapie poznawczej, jest nie tylko nie do pomyślenia, lecz wręcz nienaturalne zarówno w sensie aksjologicznym, jak i epistemologicznym (Carroll, 2004, s. 332).

W dalszej części swojego studium Carroll przekonująco dowodzi, że owo zadanie obrony *status quo* jest zakodowane już w samej strukturze fabularnej większości horrorów. Ta, w jego koncepcji, jest złożona z trzech następujących po sobie etapów. Pierwszym z nich jest normalność, kiedy to nikt ani nic nie kwestionuje panujących „schematów onotologiczno-wartościujących”. Po pojawieniu się Innego ten stan zostaje zaburzony. Ogólnie przyjęte fundamenty dominującej kultury zaczynają się kruszyć, a aktualny porządek zostaje podany w wątpliwość, przez co chwiewie się w posadach. Za sprawą Nieznanego dokonują się akty nieakceptowalne, obrzydliwe i przerażające. Innymi słowy takie, które nie mieszczą się w normie. Trzeci etap to ostateczna konfrontacja, w której wypaczenie zostaje pokonane. Zwycięstwo skutkuje zaś nie tylko przywróceniem *status quo*, ale wręcz jego umocnieniem. Wynika to z tego, że norma stanęła przed wyzwaniem, została sprawdzona i przetrwała próbę. W ten sposób pokazała ona swoją siłę. Opowieść grozy wypełniła swoje zadanie. Powiada Carroll:

Z tego punktu widzenia współczesne horrory można uznać za rytuały odwrócenia w społeczeństwie masowym. Ich funkcją [...] jest podtrzymanie dominującej w kulturze wizji rzeczywistości oraz obowiązującego w niej pojęcia normy. Uważa się, że uznawane normy mają charakter polityczny, a ich hierarchia jest nacechowana ideologicznie. Ciągłe powtarzanie głębokiej struktury horrorów nieuchronnie umacnia *status quo* (Carroll, 2021, s. 334).

Autor cytowanych słów wielokrotnie podkreśla, że zarysowany schemat odnosić się może niemal wyłącznie do horrorów narracyjnych, i to nie wszystkich. Są to, oczywiście, ze wszech miar słuszne zastrzeżenia. Trudno jednak zaprzeczyć, że w zaproponowaną koncepcję wpisuje się zdecydowana większość współczesnych opowieści grozy. Co więcej, tego typu spojrzenie zdaje się odpowiadać na lęki współczesnego, ponowoczesnego społeczeństwa. Zygmunt Bauman, próbując uchwycić ich istotę, odwołuje się do sytuacji panującej w Nowym Orleanie tuż po przejściu huraganu Katrina. Wtedy to doszło do

niemal dosłownego upadku prawa i porządku. Cała codzienna rutyna straciła sens, wyuczone zachowania i nawyki stały się bezużyteczne. Mówiąc krótko – zawały się fundamenty tego, co określamy pojęciami „normalność” czy „cywilizacja”. Wszędzie panował całkowity chaos. Budynki płonęły i nikt ich nie gasił. Na ulicach leżały zwłoki i nie przyjeżdżały żadne służby, aby się nimi zająć. Więźniów przenoszono z miejsca na miejsce, ale nikt nie prowadził ewidencji transportów. Bezpańskie psy błąkały się po ulicach w poszukiwaniu pożywienia. Brakowało wody pitnej. Zniknęły dokumenty warunkujące istnienie obywateli: metryki, akty własności, polisy ubezpieczeniowe. Nie działał system prawny i sieć administracyjna. Podobne przykłady można by mnożyć. Ich kumulacja stała się urzeczywistnieniem największego lęku współczesnego społeczeństwa, który Bauman określa mianem „Syndromu Titanica” i charakteryzuje:

to paniczny strach przed załamaniem cywilizacyjnej „wafelkowej skorupy” i wpadnięciem w nicość pozbawioną „podstawowych elementów zorganizowanego, cywilizowanego życia” („cywilizowanego” właśnie dlatego, że „zorganizowanego” – uporządkowanego, przewidywalnego, dostosowującego repertuar zachowań do wskazówek i oznakowań wytyczających porządek ruchu). Wpadnięciem pojedynczo czy w towarzystwie, lecz zawsze w roli kogoś wyeksmitowanego ze świata, gdzie nadal dostarcza się „podstawowe produkty” i istnieje dzierżąca wszystko władza, na którą można liczyć (Bauman, 2008, s. 33).

Horror poprzez przedstawienie Innego – niemożliwego wbijającego się w możliwe – który nicuje obowiązującą normę, potęguje opisane lęki. Jednocześnie za sprawą późniejszej konfrontacji i zwycięstwa nad tym, co nieznanne, przynosi ukojenie, swoiste *katharsis*. W takim ujęciu opowieści grozy możemy postrzegać jako strażników panującego *status quo* i jednocześnie receptę na to, co cytowany powyżej Bauman określa „płynnym strachem” – ciągłą niepewność współczesnego społeczeństwa wynikającą z braku poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa.

### Horror ekstremalny – historia, inspiracje, konteksty

Wśród licznych, wykształconych na przestrzeni lat odmian literatury grozy znajduje się jednak podgatunek, który całkowicie przeczy poczynionym ustaleniom. Jest nim, tak zwany, horror ekstremalny. Z jednej strony jego nazwa jest adekwatna: powieści określane tym mianem dążą do szokowania odbiorców swoją brutalnością, obrzydliwością i łamaniem kolejnych tabu. Z tego też względu możemy uznać je za skrajne, krańcowe, graniczne, a nawet w pewnym sensie niebezpieczne i trudne do przyjęcia. Wszystkie te określenia mieszczą się w ramach semantycznych przymiotnika „ekstremalny”. Z drugiej jednak

strony, duże wątpliwości budzi pierwszy człon analizowanej nazwy – horror. Dokładne przyjrzenie się konkretnym przykładom jego skrajnej odmiany pokazuje, że wpisują się one raczej w obręb literatury pornograficznej niż grozy. Tej zaś przyświeca zupełnie inna ideologia.

Horror ekstremalny nie jest zjawiskiem jednorodnym. Mianem tym określa się szeroką gamę pozornie różnorodnych dzieł. Wśród nich mogą znaleźć się „klasyczne” horrory, thrillery, opowieści spod znaku gore, animal horrory czy nawet bizzaro fiction. O ich ekstremalności świadczą dosadność opisu objawiająca się w naturalistycznym, brutalnym obrazowaniu i przekraczaniu granic tabu, co ma wywołać w odbiorcy uczucie szoku, dyskomfortu, a nierzadko także obrzydzenia. W tak zarysowanym kontekście mówilibyśmy zatem raczej o pewnej estetyce czy też poetyce niż gatunkowym przyporządkowaniu. Rzecz w tym, że jej elementy są obecne w zdecydowanej większości opowieści grozy. Tym, co czyni niektóre z nich ekstremalnymi, jest uczynienie z tegoż sposobu obrazowania celu samego w sobie, zafiksowanie się na nim. Podstawową, a czasem jedyną funkcją dzieł reprezentujących skrajną odmianę horroru jest bowiem przesuwanie granic i wzbudzanie określonej fizycznej reakcji.

Tak rozumiana groza zdążyła zdomować się na rodzimym rynku literackim, tworząc swoistą niszę. Jej centrum skupia się wokół takich wydawnictw jak: Dom Horroru, Horror Masakra, Kości czy Phantom Books. Są to niewielkie oficyny istniejące – z różnymi perypetiami i przerwami – na rynku od nie więcej niż kilkunastu lat. W ich repertuarze znajdują się zarówno książki polskich autorów horroru ekstremalnego (Tomasz Czarny, Marcin Piotrowski, Tomasz Siwiec, Jarosław Klonowski, Karolina Kaczkowska i inni), jak i zagranicznych „mistrzów gatunku”, w szczególności Edwarda Lee i Johna Eversona. Wielu z tych twórców opublikowało swoje opowiadania w antologiach *Gorefikacje i Gorefikacje II*, które możemy uznać za kamienie milowe w rozwoju horroru ekstremalnego nad Wisłą. Zawarte w przywołanych zbiorach teksty wedle przedmowy jednego z redaktorów, Marka Grzywacza, miały być odpowiedzią na obecny w polskiej literaturze grozy deficyt naprawdę mocnych, reprezentujących nurt gore tekstów (Grzywacz, 2013, s. 7). Autorzy zgromadzonych w antologii opowiadań zrobili dużo, by cel ten zrealizować. Jak zauważyła Katarzyna Niesporek:

We wszystkich tekstach zawartych w *Gorefikacjach* zostaje zatracona istota człowieczeństwa, przestają obowiązywać jakiegokolwiek zasady moralne. Chodzą zawsze o przekroczenie granicy. Pojawiają się natomiast makabryczne obrazy krwi, parcelacji ciała, wiwisekcji. Sceny znęcania się nad istotą nie tylko ludzką, zabijania, tortur, pornografia zbrodni, perwersyjne prowokacje – zapożyczone między innymi z konwencji kinematograficznych. Autorom tych tekstów chodzi o odślonienie zasłoniętego, pełne zanurzenie w tematach tabu, w końcu o doprowadzenie czytelnika do obrzydzenia, krańcowego doświadczenia abominacji (Niesporek, 2014, s. 306–307).

Jeszcze dobitniej wyraził to we wstępie to drugiej części antologii Edward Lee, streszczając niejako w dwóch zdaniach całą przyświecającą omawianemu gatunkowi filozofię: „Horror ekstremalny zaczyna się, gdy dotrzemy do granic człowieczeństwa. Dalej znajdziecie tylko upodlenie, niewyobrazalny ból, krew, nicłość” (Lee, 2014, s. 9).

Tytuły wspomnianych zbiorów jasno wskazują na jedno z najważniejszych źródeł granicznej odmiany literatury grozy, a więc wywodzące się z *exploitation movies*, a święcące swoje tryumfy w latach 80. w Stanach Zjednoczonych filmy gore. Andrzej Pitrus dowodzi, że zarówno struktura, jak i estetyka tych produkcji diametralnie różnią się od środków wykorzystywanych w tradycyjnym horrorze. Omawiany gatunek bowiem nie tylko nie dąży do umocnienia panującego *status quo*, ale wręcz neguje wszystkie dominujące dotychczas wartości, jak choćby rodzina, religia, prawo czy państwo. Co więcej, zamiast, niczym klasyczne kino grozy uciekać w zaskoczenia i suspens, filmy gore ukazują śmierć i przemoc w niezwykle naturalistyczny, ocierający się momentami o groteskę sposób, stawiając na wywołanie u widza uczucia szoku i wstrętu (Pitrus, 1992, s. 19).

W dalszej części swoich rozważań Pitrus stwierdza, że ze względu na system produkcji oraz swoisty społeczny ostracyzm filmy gore bliskie są hardcorowej pornografii. Niestety – z punktu widzenia niniejszego tekstu – badacz dość szybko porzuca ten wątek, przechodząc do finałowych konkluzji, wedle których filmy gore stanowią „próbę zakomunikowania kryzysu znaczenia: śmierci znaku, narodzin śladu, konieczności błędzenia i ciągłego odczytywania na nowo” (Pitrus, 1992, s. 120). O ile jednak tego typu postmodernistycznych zabiegów możemy doszukiwać się – choć wydaje mi się to pewnym nadużyciem – w analizowanym przez cytowanego autora gatunku, o tyle odnalezienie ich w horrorze ekstremalnym, z racji na jego wątpliwą jakoś literacką i artystyczną, jest po prostu niemożliwe. Tutaj znacznie istotniejsze stają się wcześniejsze uwagi dotyczące związków tego gatunku z twórczością pornograficzną. Te zaś są znacznie głębsze niż tylko funkcjonowanie na marginesie społecznych obiegów i niskobudżetowy, nierzadko „chałupniczy” sposób realizacji. Owe podobieństwa wynikają w dużej mierze z faktu, że skrajna odmiana literatury grozy zaczerpnęła z filmów gore przede wszystkim tendencję do łamania tabu i związaną z nią, wyjątkowo brutalną, choć z reguły bardzo kliszową, estetykę. Główną ambicją horrorów ekstremalnych jest, w moim odczuciu, pokazywanie „upodlenia, niewyobrazalnego bólu, krwi, nicości”, a samo „przekraczanie granic człowieczeństwa” stanowi jedynie wygodne wytłumaczenie dla powyższego. Odczytywanie ich jako postmodernistycznych gier przypomina mi doszukiwanie się we współczesnej pornografii śladów kina artystycznego. Tymczasem zarówno realizacje spod szyldu „XXX”, jak i graniczna literatura grozy są bardzo funkcjonalne – mają wzbudzić konkretną, fizyczną reakcję. I nie używają do tego celu zbyt wyszukanych środków.

## Horror ekstremalny a pornografia

Podstawowa, słownikowa definicja pornografii głosi, że są to treści ukazujące kopulację, mające na celu wywołanie u odbiorcy podniecenia seksualnego i wspomaganie masturbacji. Lech Nijakowski słusznie jednak zauważa, że choć takie spojrzenie ukazuje istotę omawianego zjawiska, to równocześnie jest to perspektywa zbyt wąska i upraszczająca. Badacz skłania się bardziej ku ujęciu socjologicznemu oraz antropologicznemu i postrzega pornografię jako:

Termin dyskursu publicznego, służący do naznaczania reprezentacji seksualności i cielesności jako nienadających 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 (Nijałkowski, 2010, s. 50).

W tym rozumieniu pornografia pozostaje zawsze poza normą. Jest ona zagrożeniem dla panującego porządku i z tego względu za pomocą kolejnych zakazów należy ją rugować poza to, co akceptowalne i dopuszczalne. Choć zaistnienie analizowanego zjawiska umożliwiła tabuizacja przedstawień cielesności i seksualności, to przez cały okres swojego istnienia prowadziła ona do przesuwania granic „normalności”, czego przekonująco dowodzą Linda Williams i cytowany Nijakowski (zob. Nijałkowski, 2010; Williams, 2010 i 2013; Wiktorowski 2016). Treści obejmowane zakazem pojawiały się niemal zawsze – szczególnie obficie natomiast w epoce mediów masowych – w dyskursie publicznym, a tym samym trafiały do ogólnej świadomości. Dyskutowano o nich, tabuizowano je, ale jednocześnie nie potrafiono ich w pełni wyplewić. Z biegiem czasu oswajano się więc z materiałami uznawanymi za pornograficzne, a tym samym stopniowo wchodziły one w zakres normy. Granica tabu była przesuwana, a na horyzoncie majaczyły się już kolejne treści, których trzeba było zakazać. Dochodziło do detabuizacji. Powiada Grzegorz Wiktorowski:

Pornografia nie przedstawia/nie reprezentuje „prawdziwego” seksu, tak jak komedie romantyczne nie przedstawiają/nie reprezentują „prawdziwej” miłości. Jedno i drugie opowiada/przedstawia wymaginowany, wyidealizowany obraz tego, czego widz poszukuje w ucieczce od swojej codzienności w ruchomych obrazach nazywanych kinem. Dokonuje swoistej mityzacji, tworząc „bajki”, według potrzeb, dla każdego. W takim układzie pornografia jawi się jako niebezpieczna dla tkanki społecznej, gdyż wkracza/ingeruje w jej strukturę relacyjno-wspólnotową i tożsamościową. Dekonstruuje także jej mity kulturowe (określone obrazy miłości i seksu) (Wiktorowski, 2016, s. 2018).

Tak rozumiana pornografia jest zatem całkowitym przeciwieństwem horroru. Zamiast utrwalać, niszczy; nie konstruuje, lecz rozbija; nie utwierdza odbiorcy w przekonaniu, że dominująca norma jest właściwa, lecz dąży do jej rozerwania i wprowadzenia doń nieznanego.

Co szczególnie istotne z przyjętej w niniejszym tekście perspektywy, centralnym elementem pornografii jest ciało i to postrzegane w dwójnasób. Po pierwsze jest ono „głównym aktorem” reprezentujących ten gatunek utworów, skupiających się na ukazywaniu ludzkiej nagości i kopulacji. Bez ukazywania miejsc intymnych w ruchu, w trakcie seksu, w najróżniejszych konfiguracjach, pornografia traci swój *raison d'être*. Po drugie jej głównym zadaniem jest wywołanie w odbiorcy czysto fizycznej reakcji – pobudzenie jego podniecenia. Te dwa przeplatające się ze sobą rozumienia ciała pozwalają na wysnucie paraleli między nią a horrorem ekstremalnym. Jednocześnie są powodami, dla których Stephen Marcus odmawia temu pierwszemu gatunkowi statusu literatury (Marcus, 1966).

W podsumowaniu swojego studium *The Other Victorians* poświęconego dziwiwnostowicznej pornografii amerykański krytyk dochodzi do wniosku, że powieści reprezentujące ten nurt osadzone są w specyficznej przestrzeni zwanej przez niego pornotopią – pewnym analitycznym konstrukcie złożonym z elementów rzeczywistości i jednocześnie rządzącym się własnymi regułami. I choć ustalenia Marcusa dotyczyły opowieści dla dorosłych sprzed niemal dwustu lat, wydają się adekwatne także w odniesieniu do większości współczesnych produkcji oznaczonych symbolem „XXX”. Otóż akcja pornograficznych fabuł niemal zawsze osadzona jest w jakiejś bliżej nieokreślonej, odciętej od reszty świata przestrzeni: kamienicy w dużym mieście, zamku na uboczu, wiejskiej posiadłości za wysokim murem itd. Tego typu lokalizacja może istnieć jednocześnie wszędzie i nigdzie. Jak na utopię przystało, jest to miejsce, którego nie ma, ale przecież mogłoby być, choćby tuż obok nas. Jednocześnie opisywana przestrzeń nie podlega klasycznemu upływowi czasu. „Zawsze jest czas na seks” stwierdza Marcus (Marcus, 1966, s. 272). Innymi słowy w opowieściach pornograficznych kulminacyjnym wydarzeniem jest scena erotyczna i to jej podporządkowany jest bieg wydarzeń. Co więcej długość życia konkretnych bohaterów rozciąga się w zasadzie od momentu uzyskania sprawności seksualnej aż do chwili jej utracenia. Zresztą same postaci występują w tych historiach tylko po to, by móc oddawać się cielesnym uciechom w najróżniejszych układach. Sensem ich istnienia jest branie udziału w kolejnych erotycznych aktach. Zawsze są na nie chętne, zawsze też gotowe. Ich psychologia nie jest zgłębiana, motywacje ledwo – jeśli w ogóle – zarysowane. Amerykański badacz pisze wręcz, że bohaterowie tworzeni są wyłącznie po to, aby być nosicielami narządów rozrodczych (Marcus, 1966, s. 280). Ich wzajemne relacje zostają spłaszczone do poziomu kopulacji.

Ze świata pornotopii wyrugowane zostaje wszystko, co nie odnosi się do sfery cielesności. Jednocześnie każdy jego element jest seksualizowany, wyłącznie

z językiem. Ten zaś w opinii Marcusa ma specyficzną funkcję. Poprzez posługiwanie się zespołem wtórnych, utartych zwrotów – swoistych klisz językowych – powinien on wywołać u odbiorcy konkretną fizyczną reakcję: podniecenie seksualne. Ze względu na tę odtwórczość i pobudzanie niejako podstawowych instynktów badacz odmawia mu statusu literackości, uważając go raczej za język reklamy bądź polityki. Abstrahując od zasadności tego osądu, trudno odmówić kategorii pornotopii użyteczności w analizie dzieł pornograficznych... oraz horrorów ekstremalnych.

Skrajna odmiana literatury grozy tworzy swoją własną wersję „utopii”. Oczywiście, nie jest ona podporządkowana kwestiom seksu – choć jest on w niej istotny – a brutalności i obrzydliwości, mających szokować odbiorcę. W tym miejscu warto podkreślić, że ta ostatnia jest jednym z istotnych elementów konstruujących horror w ogóle. Anita Has-Tokarz stwierdza, że „obrzydliwość, to druga płaszczyzna – obok grozy – na której wspiera się porządek estetyczny wyróżniający formułę horroru” (Has-Tokarz, 2011, s. 220). W innym zaś miejscu badaczka dodaje:

Niewątpliwie horror jest tą dziedziną sztuki, która – odziedziczony po gotycyzmie i romantycznej frenezji – aspekt okropieństwa i związanego z nim efektu wstrząsu włączyła do fundamentalnych zasobów działań artystycznych, czyniąc zeń środek ekspresji zajmujący istotne miejsce w wyrażaniu nowoczesnej wrażliwości estetycznej (Has-Tokarz, 2011, s. 222).

Cytowany wcześniej Carroll uważa z kolei uczucie wstrętu za jedną ze składowych art-grozy, to jest emocji wywoływanej w odbiorcach przez horror. Obrzydliwość stanowi zatem nieodłączny element literatury grozy. Rzecz w tym, że – jak już wspomniano – jej, określane mianem ekstremalnej, odmiana czyni z obrzydzenia nie tyle środek prowadzący do celu, ile punkt dojścia. Cała struktura wpisujących się w ten nurt tekstów oparta jest na wywołaniu poczucia wstrętu u czytelnika, w taki sam sposób, w jaki pornografia próbuje go podniecić. Dlatego w jednej tylko, uznawanej za kultową, powieści *Bighead* autorstwa Edwarda Lee znajdziemy sceny: kazirodztwa, pedofilii, kastracji, obdzierania ze skóry, gwałtu na rodzącej kobiecie i późniejszego zjedania mózgu niemowlaka, patroszenia człowieka, nekrofilii... Podobny zestaw obscenicznym perwersji znajdziemy w rodzimym *Folku* Tomasza Czarnego i Marcina Piotrowskiego, a także u innych reprezentantów omawianego gatunku. Używając metafory, moglibyśmy powiedzieć, że twórcy tych książek nie tylko korzystają z uporem maniaka z tej samej rekwizytorni, ale także ściągają się w przemycaniu doń coraz to nowych, wywołujących obrzydzenie przedmiotów. Tym samym wzbogacają oni tę „wstręttopię” i przesuwać jej granice.

Przestrzeń w horrorach ekstremalnych, podobnie jak w pornografii, nie ma w zasadzie żadnego większego znaczenia. Nawet jeśli pojawiają się w nich nazwy

konkretnych miejscowości, z reguły nie mają one wiele wspólnego ze swoimi rzeczywistymi odpowiednikami, jak np. Sucha Beskidzka w książkach Tomasa Siwca. Jest to po prostu lokacja, w której można dokonać aktów obrzydliwej rzezi. Jak każde inne stereotypowe miasteczko na uboczu, obóz w środku lasu, gubiący się pośród innych domów jednorodzinny i im podobne. Miejsce istnieje tylko po to, by kolejne masakry i gwałty nie odbywały się w próżni. Trudno przypisać mu choćby funkcję kolorytu lokalnego. Nie inaczej jest z bohaterami. W zdecydowanej większości przypadków zostają oni sprowadzeni do poziomu ciała, które można upodlić, okaleczyć, zbezcześcić i zabić. Postaci istnieją tylko po to, by można było je torturować i mordować. Tym czynnościami w horrorach ekstremalnych podporządkowany jest także czas. O ile w pornografii zawsze jest pora na seks, o tyle tutaj wszystkie wydarzenia są podporządkowane okresom rzezi. Jest to zakodowane w samej strukturze tych tekstów, polegającej na przechodzeniu od jednej sceny przemocy do drugiej.

Porównując produkcje pornograficzne do musicali, Linda Williams konkludowała:

podobnie jak w filmowym musicalu epizodyczna kompozycja fabuły typu hard core jest czymś więcej niż tylko pretekstem do wprowadzania scen seksu – jest nieodłączoną częścią sposobu, w jaki gatunek proponuje rozwiązania dla często sprzecznych ze sobą pragnień bohaterów (Williams, 2010, s.148).

Innymi słowy, seks zdaje się odpowiedzią na wszystko, a fabuła ma go niejako dodatkowo uwypuklać i eksponować. Tak jak to się dzieje w przypadku partii muzycznych w musicalu. Horror ekstremalny działa dokładnie na tych samych zasadach, z tym może zastrzeżeniem, że podobnie jak we współczesnej pornografii rola fabuły jest w nim nieustannie ograniczana. Ustępuje ona miejsca problematyce cielesności, stającej się osią, wokół której orbitują obydwie analizowane gatunki. Interesuje je jednak wyłącznie ciało w jego fizycznym wymiarze, sprowadzone do poziomu rzeczy, a raczej rekwizytu, który można wykorzystać w kolejnych orgiach bądź masakrach. Powiada Grzegorz Wiktorowski:

„Zdyskursiwizowane” naukowo ciało stało się przestrzenią projektów o charakterze biologiczno-anatomicznym. Zostało pozbawione nie tylko nimbu świętości, ale również, a może przede wszystkim, wszelkich sensów symbolicznych. Takie ciało stało się w zasadzie mięsem. Ta dość dosadna metafora ukazuje również brak miejsca na refleksję o charakterze moralno-etycznym w obszarze samej pornografii (Wiktorowski, 2016b, s. 226).

W podobnym tonie o roli cielesności w niektórych horrorach wypowiada się Anita Has-Tokarz, określająca ciało w kontekście literatury grozy mianem „«masy plastycznej», którą można dowolnie modyfikować, rozciąć, przeobrażać, urabiać, przekształcać” (Has-Tokarz, 2011, s. 227). W obu tych gatunkach

funkcjonuje ono zatem czysto mechanicznie, a do tego ulega różnego rodzaju hiperbolizacjom, nierzadko groteskowym bądź makabrycznym. W pornografii uwypuklają się one w postaci swoistego kultu ogromnych penisów, obfitych wytrysków, przyjmowania najróżniejszych ekstrawaganckich, choć niekonięcznie wygodnych pozycji seksualnych czy eksplorowaniu do maksimum kobiecych organów rozrodczych poprzez np. podwójne czy potrójne penetracje bądź technikę tzw. głębokiego gardła. W horrorze ekstremalnym z kolei przejawienia objawiają się w opisach kolejnych tortur, morderstw i gwałtów; tego, co można zrobić z ciałem i jak wiele potrafi ono znieść. Jest ono po prostu rekwizytem służącym do zaszokowania i obrzydzenia odbiorcy.

W animal horrorach Tomasza Siwca możemy znaleźć mnóstwo opisów w rodzaju tych, które pozwalam sobie przytoczyć poniżej:

Skorek rozciął policzek i krwawy ochłap mięsa upadł na beton. Z rany obficie trysnęła krew.

Szymańska wydała z siebie zaledwie cichy jęk, kiedy szcypce skorka wdarły się w usta. Z rozciętych warg siknęła posoka. Po chwili owad wyrwał kobiecie język i wsunął go sobie w paszczę.

Elżbieta padła na kolana. Otaczające ją skorki przystąpiły do uczty. Każdy ciął, szarpał, aby zaspokoić głód. Rwały mięso aż do kości. Dłoń wysunięta w oczekiwaniu na ratunek od razu została poszatkowana i odcięta (Siwiec, 2019, s. 60).

I w innym miejscu:

Potwór, który ją pochwycił, kłapnął zębami i zatopił je w karku położnej. Po szyi kobiety spłynęły gęste krople krwi. Tuż obok przebiegł inny dzik, trzymając w ryju odgryzioną dłoń niemowlęcia. Pielęgniarka charczała i wiła się pod wpływem okrutnej tortury. Jej nogi uderzały o zakrwawioną posadzkę. Zauważyła, jak włochate bestie odgryzają głowę kobiecie, która przed chwilą urodziła dziecko (Siwiec, 2017, s. 48).

Powyższe przykłady są w horrorach ekstremalnych niejako „standardem” i bynajmniej nie należą one do najmocniejszych scen pojawiających się w książkach reprezentujących ten gatunek. Już jednak one pokazują, jak w skrajnej odmianie grozy prezentowane jest ludzkie ciało – to rekwizyt do zniszczenia i upodlenia. Same opisy tych aktów przemocy są zaś dosłowne i sztamkowe. Ich język pozbawiony jest wszelkich artystycznych środków obrazowania, stroni od analizy wnętrza bohaterów: ich emocji czy nawet bólu. Cała scena przypomina „suchą” relację z typowego miejsca zbrodni. Wynika to z faktu, że podobnie jak w pornografii warstwa literacka powinna zostać ograniczona do absolutnego minimum. Na ten aspekt pisania o seksie i śmierci zwrócił już uwagę już w latach 50. ubiegłego wieku Geoffrey Gorer:

Skoro większość języków jest stosunkowo uboga w słowa lub konstrukcje wyrażające intensywną rozkosz lub intensywny ból, pisane odmiany obu tych rodzajów twórców wyobraźni obfitują w onomatopieczne zespoły liter mające wyrażać westchnienia, sapanie, jęki, wrzaski i odgłosy towarzyszące opisywanym działaniom. Oba mają upodobanie do przymiotników i porównań. Oba są całkowicie nierealistyczne, bowiem lekceważą wszelkie granice fizyczne, społeczne czy prawne i za cel obierają całkowite oszołomienie czytelnika czy widza (Gorer, 1979, s. 202).

Liczy się zatem funkcjonalność: wywołanie w umyśle odbiorcy konkretnych wyobrażeń, owo „oszołomienie” go.

Zarówno pornografia, jak i horror ekstremalny nie koncentrują się bowiem wyłącznie na uprawiających seks bądź torturowanych ciałach. Są one tylko narzędziem prowadzącym do celu: wywołania w organizmie odbiorcy konkretnej fizycznej reakcji. W pierwszym przypadku podniecenia, w drugim – obrzydzenia. O ile w przypadku pornografii jest to oczywiste i nie wymaga dalszych objaśnień, o tyle w odniesieniu do skrajnej odmiany literatury grozy pożądane wydaje się rozwinięcie tego wątku.

Choć poczucie wstępu i wywołanego nim szoku nie należy do przyjemnych reakcji, zdaje się, że właśnie tego oczekują odbiorcy horroru ekstremalnego. Mogą o tym świadczyć choćby recenzje i teksty z czwartych stron okładek reprezentujących ten nurt tekstów. I tak na odwrocie wydania *Owsików* Tomasa Siwca znajdziemy ostrzeżenie „Szykuj torbę na wymioty!” (Siwiec, 2011, czwarta strona okładki), a w jednej z internetowych recenzji możemy przeczytać:

O ja. To była jazda bez trzymanki. Historia łyknięta na raz, z mdłościami, takimi prawdziwymi, gdzie ręką trzeba było hamować odruch wymiotny. Historia oblesna, pełna fekaliów. Wymiotów, kału, wijących się białych robaków.

I dalej:

Historia nie dla każdego... Osobiście myślałam, że po ukochanych Dzikach, bardziej oblesnie być nie może. I tu zonk! A bo może! Zdecydowanie może! Myślałam, że jestem wytrzymała, serio. Zdziwienie... Bo autor znów mnie zaskoczył. No jasne, że pozytywnie, aczkolwiek... Sami wiecie. Wciąż czuję mdłościami... Obiadu nie tknę. Kolację... Może! Tak więc nic więcej pisać nie muszę<sup>1</sup>.

Na czwartej stronie okładki wspomnianej wcześniej powieści *Folk* znajdziemy z kolei fragment recenzji Karoliny Kaczkowskiej, która zachwała:

---

1 Ten i poprzedni cytat: Emmenea, *Tomasz Siwiec „Owsiki”*. Pozyskano z: <https://nakanapie.pl/recenzje/owsiki-owsiki> (dostęp: 31.08.2023).

„Folk” nie zawiedzie czytelników pragnących przetestować granice wytrzymałości własnych żołądków – takich wyzwań jest tu co niemiara. Nie sprawi także zawodu tym, którzy uważają się za niezłomnych. Ta powieść na zawsze zmieni postrzeganie tzw. swojskich klimatów. Czarny i Piotrowski po raz kolejny dobitnie podkreślają, że żadne tabu dla nich nie istnieje (Czarny i Piotrowski, 2018, czwarta strona okładki).

Bynajmniej nie są to odosobnione przykłady. Na okładce *Bigbeada* czytamy: „Nigdy wcześniej żadna powieść nie odważyła się zanurzyć tak głęboko w świecie perwersji, seksualnych dewiacji i złego smaku!” (Lee, 2022, czwarta strona okładki). *Gebenna* Piotra Straczyńskiego opisywana jest określeniami: „Prawdziwa plejada okropieństw” czy „makabryczne *katharsis*” (Straczyński, 2019, czwarta strona okładki). W deskrypcji *Cokolwiek zechcesz* Johna Eversona znajdziemy takie zdania jak: „A dostaniesz to, co mroczne, niepojęte, co kłębi się w zakamarkach duszy, spływa krwią, pachnie seksem, wgrzyza się w umysł i ciało” czy „John Everson zaprowadzi Cię w rejony, gdzie kładzie się cień, gdzie czają się mroczne żądze, perwersje, degeneracje” (Everson 2017, czwarta strona okładki). W powyższych przykładach warto zwrócić uwagę na odwołania do fizycznych reakcji organizmu czytelnika takich jak wymioty czy mdłości. Czasami pojawiają się one wręcz kontekście pewnego wyzwania, a więc sprawdzania wytrzymałości żołądków. Wokół nich orbitują takie słowa jak „perwersja”, „degeneracja”, „seks” „dewiacja” i im podobne. Uwypuklanie tych zwrotów jasno pokazuje, jakie zadanie stawiają przed sobą twórcy horrorów ekstremalnych i czego oczekują ich odbiorcy. Chodzi o naturalistyczne obrzydzenie, wywołanie jak najgłębszego odczucia wstrętu. O nic więcej.

Ów efekt pogłębiać mają także okładki tych w zdecydowanej większości niewielkich książeczek. Utwory cytowanego wcześniej Tomasza Siwca zdobią groteskowe przedstawienia tytułowych zwierząt, które dokonują masakr na kolejnych stronach opowieści. *Bighead* Edwarda Lee został opatrzone wizerunkiem obleśnego, jednookiego mutantu z siekierą w dłoni. Na okładzinie *Galerii* Karoliny Kaczkowskiej zobaczymy ilustrację zakrwawionej, ubranej w kaftan bezpieczeństwa dziewczyny, która siedzi na wózku inwalidzkim i trzyma w dłoni tasak. U jej stóp walają się flaki i głowa niemowlęcia. Okładkę *Obszligłych paluchów* Patryka Bogusza „zdobi” rysunek prezentujący miskę zielonkawej zupy, w której pływają fragmenty ludzkich kości i organów... Podobne przykłady można mnożyć. Wskazują one, że opracowanie graficzne horrorów ekstremalnych ma pozostawać spójne z ich treścią i zapowiadać obrazy pełne wstrętu i okrucieństw, które odbiorca znajdzie w środku książki.

Warto nadmienić, że cała ta obrzydliwość – tekstów i paratekstów – odarta została z wszystkich innych właściwych literaturze grozy elementów, takich jako choćby strach, suspens czy gęsta atmosfera. Próżno szukać w horrorze ekstremalnym misternie tkanych fabuł, skrupulatnie budowanego nastroju albo

barwnego, plastycznego, literackiego języka. Te składniki nie są tutaj potrzebne, a nawet więcej – zdają się niepożądane. Skupiając na sobie uwagę odbiorcy, utrudniałyby osiągnięcie pożądanego przez niego stanu obrzydzenia, rozprasałyby go. Mówiąc prościej – wszystko by komplikowały. W horrorze ekstremalnym, podobnie jak w pornografii, każdy element, który nie służy jednemu celowi, jakim jest wywołanie określonej fizycznej reakcji, jest zbędny i powinien zostać usunięty. Nie ma tu miejsca na estetykę. Z tego też względu język tych utworów jest maksymalnie uproszczony i pełen klisz. Jego jedynym zadaniem jest wytworzenie w głowie odbiorcy konkretnego, stereotypowego raczej niż finezyjnego obrazu, który w konsekwencji wzbudzi szok i mdłości.

### Podsumowanie

Spoglądając na horror ekstremalny z tej perspektywy, nie sposób obronić tezy, że utrzymuje on jakkolwiek *status quo*, utrwała zastany porządek. Jest zupełnie odwrotnie. Poprzez nasycenie obscenicznością, tym, co z estetycznego, aksjologicznego i kulturalnego punktu widzenia uznajemy za gorszące, wręcz patologiczne, próbuje on łamać kolejne tabu. Jego esencją jest dążenie do przesuwania granic, choćby miało chodzić wyłącznie o granice dobrego smaku. Dlatego też kolejne wydania reprezentujących ten nurt książek opatrzone są ostrzeżeniem „dozwolone od 18. roku życia”. Stąd również znajdują się w ich treści urągające wszelkim normom społeczeństw zachodnich praktyki, jak: pedofilia, nekrofilia, kazirodztwo, koprofilia i inne. Granica tabu jest przesuwana coraz dalej. Brakuje finalnego aktu konfrontacji i zwycięstwa panującego porządku. Zakończenia horrorów ekstremalnych niemal zawsze są wprowadzeniem do kolejnej rzezi. W pewnym sensie przyświecająca tej odmianie grozy ideologia jest rozwinięciem „filozofii” pornografii. Jak zauważa Bogusław Sułkowski:

W sztuce pornografia związana dotąd z tabu seksualnym i kopulacją przesunęła się na śmierć i umieranie na scenie oraz w kinie, odrażające obrazy rozkładu, gnicia, umierania są nowszym zasobem tabu do wyeksploatowania. Pozostaje znacząca zbieżność między pornografią seksu i pornografią śmierci, w obu wypadkach odpowiednie obrazy skupione są a zewnętrznym akcie i fizjologii, eliminując istotne uczucia miłości w pierwszym wypadku bądź to żalu w drugim, zawsze idzie tylko albo o genitalia albo tylko o ciało w rozkładzie (Sułkowski, 2006, s. 21).

Innymi słowy, po wyczerpaniu tabu związanego z seksualnością, po wciągnięciu tego, co niegdyś uważano za perwersje, w granice normy, zaczęto szukać nowych obszarów do eksploracji. Ta *terra incognita* jest potrzebna pornografii do istnienia opierającego się na przesuwaniu kolejnych linii demarkacyjnych,

burzeniu aktualnego porządku. Niejako naturalnym krokiem w tej podróży było zwrócenie się w kierunku tabuizowanych przez współczesne, zachodnie społeczeństwo śmierci, fizycznego cierpienia, obrzydliwości związanych z ciałem. Na te obszary nie pozwala się nam zapuszczać szeroko rozumiana norma. Jednocześnie jedną z podstawowych właściwości człowieka XXI w. jest pokonywanie, a wręcz zacieranie wszelkich granic, co stwarza doskonałe warunki do rozwoju pornografii śmierci, w tym horroru ekstremalnego:

dzisiejsze merkantylne społeczeństwo staje się perwersyjne wskutek akceptacji ideału rozpowszechnionej na całym świecie fetyszyzacji ciała oraz seksu ludzi i nie ludzi, a także wskutek dominującej tendencji do zacierania wszelkich granic – między sferą ludzką a nie ludzką, ciałem a psychiką, naturą a kulturą, normą a jej przekroczeniem itp. (Roudinesco, 2009, s. 161).

W tym kontekście pornografia jawi się jako oczywisty produkt współczesnych społeczeństw. Horror ekstremalny, który pomimo mylącej nazwy jest jej – a nie literatury grozy – skrajnym reprezentantem, może jednocześnie stanowić zapowiedź kolejnego wcielenia twórczości obsceniczej. Epoka detabuizacji kolejnych obszarów życia, zacierania się granic oraz fetyszyzacji ciała to wręcz idealne warunki do rozwoju dla tego gatunku. Rodzi się tutaj zatem pytanie, czy istnieje taki punkt, którego pornografia nie ośmieli się przekroczyć. Po lekturze wielu horrorów ekstremalnych mam w tej kwestii poważne wątpliwości. W końcu, jak pisał cytowany wcześniej Gorer: „Jeśli uznaliśmy śmierć za coś, o czym nie mówi się w kulturalnym towarzystwie – «przy dzieciach» – niemal gwarantujemy dalszą produkcję makabrycznych komiksów. Żadna cenzura nigdy nie była rzeczywiście skuteczna” (Gorer, 1979, s. 203).

#### BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Z. (2008). *Płynny lęk*, tłum. J. Margański. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Carrol, N. (2004). *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przylipak. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Gorer, G. (1979). Pornografia śmierci. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 3(45), 197–203.
- Grzywacz, M. (2013). Przedmowa. W: M. Grzywacz i T. Czarny (red.), *Gorefikacje. Pierwsza polska antologia gore*. Katowice: Wydaje.pl, 4–8.
- Has-Tokarz, A. (2011). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Hendrix, G. (2021). Posłowie. W: M. Johnson, *Zabawmy się u Adamsów*, tłum. B. Czartoryski. Czerwonak: Vesper, 311–317.
- Houellebecq, M. (2007). *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, tłum. J. Giszczak. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

- King, S. (2014). *Danse Macabre*, tłum. P. Braiter i P. Ziemkiewicz. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Lee, E. (2014). Przedmowa. W: T. Czarny (red.), *Gorefikacje II*, t. 1, tłum. M. Grzywacz. Katowice: Wydaje.pl, 6–11.
- Marcus, S. (1966). *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth-century England*. Nowy Jork: Basic Books.
- Niesporek, K. (2014). Groza w opowiadaniu „Talidomid” Dawida Kaina. W: E. Bartos, D.K. Chwolik, P. Majerski i K. Niesporek (red.), *Literatura popularna*, t. 2, *Fantastyczne kreacje światów*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 303–323.
- Nijkowski, L. (2010). *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*. Warszawa: Iskry.
- Pitrus, A. (1992). *Gore-seks-ciało-psychoanaliza: pułapka interpretacyjna*. Siedlce: Oficyna Wydawnicza „ER”.
- Roudinesco, E. (2009). *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, tłum. B. Baran. Warszawa: Czytelnik.
- Siwiec, T. (2017). *Wataha*. Szczecinek: Phantom Books.
- Siwiec, T. (2019). *Skorki*. Szczecinek: Phantom Books.
- Sułkowski, B. (2006). *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Wiktorowski, G. (2016). Pornografia – od medykalizacji do „nozologicznej” precyzji na przykładzie pornografii internetowej. W: B. Płonka-Syroka (red), *Antropologia miłości*, t. VIII. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum, 225–274.
- Wiktorowski, G. (2016). *Pornografia – not a love story*. W: B. Płonka-Syroka (red), *Antropologia miłości*, t. VIII. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum, 185–224.
- Williams, L. (2010). *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Williams, L. (2013). *Seks na ekranie*, tłum. M. Wojtyna. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

**Paweł Bernacki** – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. W 2016 r. obronił, a cztery lata później opublikował rozprawę doktorską *Polska książka artystyczna po 1989 roku. O relacjach między tekstem literackim a wizualną formą dzieła* i tym samym uwidocznili swoje bibliologiczne zainteresowania. Obecnie jest pracownikiem Zakładu Mediów Cyfrowych w Instytucie Nauk o Informacji i Mediach, a także kierownikiem zlokalizowanej w Instytucie Pracowni Badań nad Sztuką Książki oraz opiekunem Koła Naukowego Bibliotekoznawców Lorem Ipsum. W swoich artykułach i wystąpieniach konferencyjnych podejmuje tematykę związaną ze współczesną sztuką książki, szeroko rozumianą grozą, nowymi formami publikowania oraz gram i ich relacjami z bibliologią. Interesują go także kwestie związane z wykorzystaniem nowych technologii w edukacji oraz innowacyjnymi metodami nauczania.

