

ANNA GEMRA

 <https://orcid.org/0000-0003-2389-4337>

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej

plac Nankiera 15b, 50-369 Wrocław; e-mail: anna.gemra@uw.edu.pl

Co widzisz? *Profesor Johna Katzenbacha* jako horror psychologiczny. Kilka uwag

What Comes Next by John Katzenbach as a Psychological Horror. A Few Remarks

Abstract

John Katzenbach's novel — *What comes next* (2010) — does not seem to be a horror, because it tells a crime story: the kidnapping, imprisonment of a teenager, and the creation and sharing of an Internet series with the audience, the motive of which is the sophisticated abuse of the girl. However, the issues related to what is happening in the psyche of the characters and what their behavior says about their personality traits come to the fore. The narrator skillfully builds an ambience of horror, based on traditional comprehensions of normality and abnormality, health and illness; using an extremely closed and extremely (seemingly) open space, knowledge and non-knowledge, certainty and uncertainty, a state of a permanent (yet impossible to interpret unequivocally) threat. Following Charles Brockden Brown, Katzenbach relinquishes 'classic' monsters such as zombies or vampires in favor of a potential monster, which may be the human mind. This is the proper locus horridus: an area completely inaccessible to human recognition, in which the most terrifying fantasies and the beasts that grow from them can lurk. In the novel by Katzenbach the real monster is not therefore 'some stranger', but 'our stranger' — the one we carry inside, usually without noticing it.

What comes next (2010); John Katzenbach; psychological horror fiction; Lewy body dementia; identity, the mind



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-04-16 | Revised: 2025-04-25 | Accepted: 2025-05-15

Czy to się dzieje naprawdę, czy tylko w mojej głowie?

(Rowling 2016: 741)

Ufantastyczniać, racjonalizować?

Budowanie atmosfery grozy w pierwszych powieściach gotyckich (rekonesans)

Początków psychologicznej literatury grozy należałoby szukać w twórczości brytyjskich założycieli gatunku z XVIII wieku, jak Brytyjczycy Horace Walpole (1717–1797), Matthew Gregory Lewis (1775–1818) i przede wszystkim Ann Radcliffe (1764–1823). Dwaj pierwsi wykorzystywali w swoich tekstach zabiegi wskazujące, że wydarzenie, którego świadkami są czytelnik i bohaterowie, może stanowić element świata nadprzyrodzonego, na co przygotowywało wcześniejsze pojawienie się w utworze zjawisk rozumowo niewyjaśnialnych, jak np. ogromny szyszak albo wzdychający portret przodka z *Zamczyska w Otranto. Powieści gotyckiej* (*The Castle of Otranto. A Gothic Story*, 1764) czy zjawa broczącej krwią mniszki bądź postać Żyda Wiecznego Tułacza z *Mni-cha. Romansu* (*The Monk. A Romance*, 1796) Lewisa. Efekt był dodatkowo wzmacniany przez porę doby (zdarzenia tego typu miały zwykle miejsce w nocy albo o zmierzchu) i/lub miejsce akcji (grobowiec, lochy itp.) czy np. przez wynikający z doświadczanych przeżyć stan psychiczny bohaterów, względnie ich światopogląd. Takie sytuacje narrator w miarę szybko — zazwyczaj w trakcie tej samej sceny — racjonalizował¹. Fantastyczne przeplatało się więc z tym, co realistyczne, tworząc wizję świata, w którym harmonijnie współistnieją dwa porządki.

¹ Np. Matylda i Bianka, rozmawiając wieczorem, słyszą jakieś hałasy, które Matylda najpierw próbuje racjonalizować, mówiąc: „wiatr [...] gwizdże na blankach w górnej wieży”, potem zaś uznaje, że może to „duchy pokutujące”, by wreszcie dojść do wniosku, że to nie duch, tylko żywy człowiek. Ostatecznie wyjaśnia się, iż bohaterki słyszały więźnia, którego zamknięto w komnacie na niższym piętrze (Walpole 1974: 21–25). Z kolei w powieści Lewisa ukrywające się w grobowcu mniszki słyszą głosy i przypisują je duchom (lub duszom czyścicowym). Koniec końców okazuje się, że to głos ich dawnej współsiostry, o której przełożona powiedziała im, że zmarła (zob. Lewis 1997: 345–346). Tłumaczka użyła tu słowa „upiór” („upiory, które krążą [...], skarżąc się, jęcząc i zawodząc”, s. 345); zastąpiłam je pojęciem „duch”, w oryginale pojawia się bowiem określenie *ghost*, które bardziej odpowiada temu, jak klaryski opowiadają o całej sytuacji i jak ją rozumieją (zob. Lewis 2002: 362 i nn.).

Szczególnie skutecznie operowała podobnymi chwytami Radcliffe, która jednak przyjęła inną strategię: narrator jej utworów zwykle długo, czasem przez całą akcję, utwierdzał czytelników w przeświadczeniu, że bohater rzeczywiście ma do czynienia z manifestacją sił nadprzyrodzonych — a w końcu tłumaczył całą sprawę racjonalnie². Długotrwały suspens, skutecznie podtrzymywany przez kolejne wydarzenia fabularne, znacząco przyczyniał się do kreowania i wzmacniania atmosfery grozy, choć w samych utworach próżno szukać elementów fantastycznych. Radcliffe była również mistrzynią niedopowiedzeń, „miejsc pustych”: ukazywała powieściowe wypadki lub budowała dialogi w taki sposób, że nie wszystko zyskiwało wyjaśnienie. Uzupełnienie powstałych „białych plam” pozostawało po stronie odbiorcy. Można to uznać za znakomite posunięcie: wyobrażnia czytelnika, pobudzona określonymi opisami, mogła podsuwać mu znacznie bardziej przerażające rozwiązania niż te, które mogłaby zaproponować autorka — bo opierające się na jego własnych lękach, fobiach czy obsesjach.

Jeszcze inną drogę wybrał Amerykanin Charles Brockden Brown (1771–1810), który do kreowania nastroju grozy wykorzystywał chętnie nie świat zewnętrzny i pochodzące z niego (potencjalne) zagrożenia, ale uniwersum wewnętrzne: umysł człowieka, nieodgadniony, niepojęty, zamknięty przed innymi, niedostępny czasem nawet dla swojego właściciela, niepotrafiącego wskazać przyczyn własnych decyzji, niemającego nad nim władzy, nieświadomego tego, co się w nim dzieje. We wstępie do powieści *Edgar Huntly, or, Memoirs of a Sleep-walker* (1799) Brown pisał, iż twórcy, chcąc wywołać u czytelnika silne uczucia i zaangażowanie w losy bohaterów, wykorzystują w tym celu najczęściej „dziecinne przesady, gwałtowne zachowania, gotyckie zamki i urojenia”, on zaś posiłkuje się innymi sposobami, po które jego poprzednicy nie sięgali³ — jak na przykład choroba, w tym konkretnym wypadku jedna z najczęstszych i najbardziej zadziwiających chorób/stanów umysłu (zob. Brown 1857: 3)⁴. Na tej koncepcji zasadza się też jego wcześniejszy utwór, *Wieland or, The Transformation. An American Tale* (1798), opowieść o (prawdopodobnym) szaleństwie patriarchy rodu, które ostatecznie doprowadziło do śmierci praktycznie wszystkich jego członków. Narrator Browna, pozornie rozwiązując akcję, pozostawia czytelników z wieloma pytaniami — przede wszystkim z pytaniem o to, co się właściwie stało i czy zagrożenie faktycznie zostało usunięte. Nie ma i nie może być na nie odpowiedzi, *locus horridus* bowiem jest dwójakiego rodzaju: zewnętrzne, możliwe do fizykalnego oglądu, i wewnętrzne, niepoddające się żadnemu empirycznemu badaniu, ale decydujące o tym, co dzieje się na zewnątrz. Innymi słowy: naszym zmysłom dostępne są jedynie skutki tego, co dokonuje się w zamkniętej przed nimi przestrzeni umysłu — zarówno cudzego, jak i naszego własnego.

² Dariusz Brzostek pisze, że jest to „fantastyka zracjonalizowana” (zob. 2009: 86–89).

³ W oryginale: „One merit the writer may at least claim: — that of calling forth the passions and engaging the sympathy of the reader by means hitherto unemployed by preceding authors. Puerile superstition and exploded manners, Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end” (Brown 1857: 4). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady są mojego autorstwa. Żaden z tekstów Browna nie został do tej pory przetłumaczony na język polski.

⁴ Brown ma tu na myśli lunatyzm.

Widzenia

(Przy)widzenia

Na podobnej koncepcji została oparta powieść *Profesor* (*What Comes Next*, 2010, wyd. pol. 2011) amerykańskiego pisarza Johna Katzenbacha (1950–). Autor rezygnuje ze strachów „zewnętrznych”, czyniąc jednym z głównych miejsc akcji i zarazem centrum generowania uczucia grozy ludzki umysł, i to umysł — a właściwie umysły — szczególne.

Właścicielem pierwszego z nich jest emerytowany profesor psychologii Adrian Thomas, który otrzymuje straszną diagnozę: zapadł na nieuleczalną chorobę neurodegeneracyjną, otępienie z ciałami Lewy’ego⁵. Nikt i nic nie może mu pomóc, „[n]ie ma na to lekarstwa. Są pewne środki, mogą złagodzić część objawów... leki na alzheimera, nietypowe neuroleptyki, zwalczające omamy i złudzenia... ale żaden z nich niczego nie gwarantuje, a większość nie daje istotnej poprawy” (Katzenbach 2011: 8)⁶. Jak mówi neurolog — a raczej jak słyszy go bohater — choroba jest „[s]tała. Postępująca. Szybkie pogarszanie się. Halucynacje. Utrata kontroli nad funkcjami fizjologicznymi. Utrata umiejętności logicznego myślenia. Utrata pamięci krótkotrwałej. Utrata pamięci długotrwałej”. Oznacza to konieczność, w niedługim czasie, „stałej, całodobowej opieki” (K, 8–9). Choroba atakuje płaty czołowe, taka diagnoza oznacza więc dla profesora jedno: „że wkrótce przestanie być Adrianem Thomasem”, bo to płaty czołowe właśnie „czyniły go tym, kim do tej pory był” (K, 8)⁷. Jako psycholog i naukowiec jest tego pewien. Kim więc będzie, skoro nie będzie sobą? I jak ma ocenić, czy i kiedy jeszcze jest sobą, skoro zawodzi go najważniejsza instancja, mózg, który „za jego plecami”, podstępnie, bez jego wiedzy, zmienia go w kogoś innego, zabiera mu tożsamość?⁸ Bohater nie zamierza czekać na rozwój wypadków, bo te będą prowadzić tylko w jednym kierunku: do jego destrukcji jako osoby, człowieka z określonym zapleczem intelektualnym, emocjonalnym, przeszłością. Istnienie na poziomie vegetatywnym go nie interesuje, podejmuje więc decyzję o samobójstwie. Jednak gdy wraca do domu, jest świadkiem dziwnej sytuacji: dziewczyna, która idzie chodnikiem, znika, gdy podjeżdża do niej biała furgonetka. Po nastolatce zostaje tylko różowa bejsbolówka.

Ale czy rzeczywiście tak się stało? Może wcale nie było tej dziewczyny i samocho-du, lecz znów halucynował? Skoro mógł cały wieczór rozmawiać ze swoją zmarłą trzy lata wcześniej żoną, siedzącą przy kominku w salonie ich domu (K, 5), to czy faktycznie widział to, co widział, czy mózg kolejny raz go oszukał? Pierwszym zadaniem profesora jest zatem wyjaśnienie, czy całe wydarzenie nie było wyłącznie wytworem

⁵ Więcej o tej chorobie — zob. Barczak i in. 2015: 107–116.

⁶ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty będą pochodziły z tego wydania. Dla kolejnych cytatów numery stron podano w nawiasach z oznaczeniem „K”.

⁷ Na temat zaburzeń wynikających z uszkodzenia płata czołowego mózgu zob. np. Jobst, McDonald 2009: 260–271.

⁸ Kwestią interesującą, choć wykraczającą poza ramy tego artykułu, jest problem tożsamości bohatera. Choroba, która go atakuje, odbiera mu ją nie tylko tymczasowo, co dzieje się, gdy człowiek ze „zwykłej” osoby staje się pacjentem i musi poddać się presji ze strony personelu medycznego, który przejmuje nad nim władzę i decyduje o nim oraz o jego przyszłości. Ona odbiera mu ją w sposób dosłowny i nieodwracalny. Por. Boruszkowska 2016: 11.

jego umysłu. A nie jest to łatwe, bo brak innych świadków incydentu. W ten sposób w obliczu potencjalnej tragedii, jaką jest/byłoby porwanie nastolatki, zostaje sam na sam ze swoim szwankującym rozumem, świadomy (być może) i nieświadomy (również być może) jednocześnie, usiłujący wy badać, czy są jakiekolwiek podstawy do wszczynania alarmu, czy może kidnaping był tylko omamem, kolejnym przejawem jego choroby.

(Nie)widzenie

W sytuacji nieco podobnej do tej, w której znajduje się profesor, jest Jennifer. Wie, że została porwana — ale nic ponadto. To, co robią jej kidnaperzy, przypomina deprivację sensoryczną (zob. Gulla 2021: 15). „[C]ały świat [...] [dziewczyny] skurczył się do dźwięków, które mogła usłyszeć, zapachów i smaków, które mogła poczuć, a każdy jej zmysł był ograniczony — łomotaniem serca, uporczywym łupaniem w skroniach, klaustrofobiczną ciemnością” (K, 43). Nastolatce, odciętej od świata, pozbawionej możliwości widzenia najpierw przez kaptur, a potem maskę; skutej na początku kajdankami, a następnie trzymanej na krótkim łańcuchu, przypiętym do obroży, wydaje się, iż „czern [...] przejmuje nad nią kontrolę, jakby kaptur zasłaniał nie tylko świat zewnętrzny, ale i nie pozwalał jej wejrzeć w głąb siebie” (K, 45). Zaczyna mówić i myśleć o sobie w trzeciej osobie, jakby sama dla siebie była kimś obcym (K, 44). Nie jest nawet pewna, czy żyje (K, 101). Porywacze manipulują jej zmysłami, poczuciem czasu: Jennifer nie wie, jaka jest pora dnia, ale oni zamierzają dodatkowo zaburzyć jej rytm dobowy, wykorzystując stereotypy co do produktów związanych ze śniadaniem czy lunchem („trzy razy z rzędu płatki, a potem hamburgery”, s. 106). Nie mogąc niczego zobaczyć, dziewczyna może sobie tylko — a raczej aż — wyobrażać, co się dzieje. Jej umysł uzupełnia lukę, powstałą w wyniku odcięcia od niektórych zmysłów czy zredukowania dostępu do nich — i produkuje przerażające wizje, co jest zrozumiałe, skoro bohaterka znajduje się w przerażającym położeniu. Dlatego Pan Futrzak, jej zabawka z dzieciństwa, wspomnienie dawnego, bezpiecznego świata, jedyny przedmiot, jaki zabrała ze sobą, uciekając z domu, staje się w jej głowie najpierw tym, czego się boi: „przedmiot wydawał się miękki, pokryty futrem i żywy. [...] Głowę wypełniły jej obrazy. Szczur!” (K, 109). Jennifer nie wie czy płacz dziecka, który słyszy, jest płaczem prawdziwym, czy nagraniem nastawionym na to, by ją dodatkowo dręczyć; czy dźwięk odciganego kurka, „zapach oleju ochronnego, nacisk lufy” (K, 139) są rzeczywiste, czy to tylko jej urojenia, stymulowane poczynaniami porywaczy. Nie wie, co jest prawdą, a co wyobrażeniem. Imaginacja zastępuje jej wiedzę; umysł przekłada to, czego doświadcza, na to, co kiedyś poznał i co jest najbardziej prawdopodobne w sytuacji Jennifer. To z niego pochodzą najstraszliwsze strachy, najbardziej przerażające potwory: staje się jej własnym *locus horridus*, wewnętrznym „pokojem grozy”, dopełnieniem „pokoju zewnętrznego” (K, 100), w którym jest przetrzymywana. Oba są jej więzieniem, z którego nie ma drogi ucieczki.

Widzenie

W pozornie nieco lepszej sytuacji niż profesor czy Jennifer jest odbiorca. Oprócz diagnozy choroby bohatera otrzymuje on także od narratora informacje, których protagonista nie posiada, mianowicie relacje ze strony dziewczyny i innych postaci, w tym

jej matki, przyszedłszy ojczyzna, porywaczy, policjantki, obserwatorów *Serii nr 4* na stronie cobedziepotem.com, pomagającego Adrianowi Marka Wolfe'a i samego Adriana. Czytelnik zatem wie, iż to, co widział profesor, stało się naprawdę; wie, co się dzieje z dziewczyną, co jej robią kidnaperzy; wie, że rewolwer jest prawdziwy, a płacz dziecka to tylko nagranie. Pod tym względem jego sytuacja wydaje się więc, jak wspomniano, korzystniejsza, posiada on bowiem wiedzę, której bohaterowie, próbujący odnaleźć Jennifer, nie mają: praktycznie wszyscy z nich muszą opierać się na tym, co usłyszeli od popadającego w obłęd Adriana, człowieka, który „co rusz się dekoncentrował” (K, 154) i „balans[ował] na skraju otchłani szaleństwa” (K, 350). Wiedza ta jednak nie przynosi odbiorcy ulgi, uspokojenia, przeciwnie: sprawia, że uczucie grozy sukcesywnie się wzmacnia, narasta. O ile bowiem profesorowi, ze względu na jego chorobę, rzeczywistość przypomina senny koszmar — ba, nawet nim jest — przed którym nie ma ucieczki i w którym musi on funkcjonować, nie wiedząc, czy to jawa, czy tylko fantomy z jego umysłu, o tyle czytelnik wie, że to, co się dzieje, dzieje się naprawdę⁹. Świat, uznawany za normalny i racjonalny, okazuje się spełnionym koszmarem — współtworzonym praktycznie przez wszystkich.

Podglądanie

Trzecioosobowy narrator prowadzi bowiem swoją opowieść tak, by pokazać, że „szaleństwo” profesora nie jest najgroźniejszym, z jakim można się spotkać. Jego objawy są widoczne, bo zachowanie bohatera odbiega istotnie od tego, co zwykle uważać się za normę. Osoby postronne, jak Terri czy Wolfe, dostrzegają, że Adrian szybko się dekoncentruje, konwersuje z niewidzialnymi rozmówcami, „sprawia [...] wrażenie, jakby był myślami gdzie indziej” (K, 185). Widzi to sam profesor, nie tylko dlatego, że jeszcze potrafi zrozumieć, iż ma halucynacje, ale też dlatego, że rejestruje fakt swojej niestabilności emocjonalnej, nieprzewidywalności, utraty pamięci — i mówi o tym innym, na przykład Wolfe'owi. Taką osobę można odseparować, co też i się dzieje w wypadku Adriana, którego trzy lata po powieściowych wydarzeniach narrator ukazuje jako pensjonariusza ośrodka opieki (brak wszakże informacji, kiedy do niego trafił). Można też oddzielić od społeczeństwa takich jak Wolfe, bo jest to „przestępca seksualny. Seryjny ekshibicjonista. Szczególnie upodobał sobie nastolatki” (K, 182): wystarczy zastosować odpowiednie przepisy kodeksu karnego.

Nie można jednak odizolować ludzi, którzy z pozoru wydają się całkowicie zdrowymi na umyśle, porządnymi obywatelami: biznesmenów, żaków, rysowników, filmowca czy performerki z Londynu i wszystkich innych, płacących za to, by móc oglądać Jennifer; oddających się medialnemu voyeuryzmowi¹⁰. Reprezentują oni wiele narodowości, grup społecznych, mają różny wiek i stan majątkowy — od zależnych finansowo od rodziców studentów po bogatych przedsiębiorców, dekorujących ściany swoich sypialni kosztownymi obrazami uznanych malarzy. Przez osoby postronne są postrzegani jak zwyczajni ludzie i sami siebie również tak postrzegają. Ci „zwyczajni ludzie” patrzą na upokarzanie Jennifer, obstawiają, co będzie dalej (na przykład za ile godzin zostanie zgwałcona — K, 266, 285), piszą posty zachęcające do tego, by

⁹ Oczywiście na poziomie wewnątrztekstowym.

¹⁰ Na temat tego zjawiska zob. m.in.: Białek-Szwed 2012; Calvert 2000.

ją zabić (K, 159)¹¹. Nie widzą w tym nic złego, nic nienormalnego („[p]rzypominało to trochę zwykłe koleżeńskie zakłady” — K, 266): obejrzawszy kolejny odcinek *Serii numer 4*, idą na zajęcia na uczelni, do pracy, na spotkania artystyczne; do swoich codziennych obowiązków, często niezadowoleni, że nie mogą oglądać internetowego *reality show* „na żywo” (K, 286). To naturalne ze względu na formułę programu: jak pisze Agnieszka Ogonowska, „[i]stotą telewizyjnego voyeuryzmu jest stworzenie widzowi warunków do ciągłego obserwowania obrazu rzeczywistości podporządkowanego telewizyjnej sygnifikacji oraz towarzyszące temu wzmacnianie u odbiorcy poczucia iluzji kontroli zdarzeń poprzez »bycie na bieżąco«” (Ogonowska 2006: 37–38)¹². Takie warunki stworzyli widzom autorzy programu *Seria numer 4* — i jego wcześniejszych wersji.

Abonenci cobedziepotem.com wiedzą, że dziewczyna jest więziona, torturowana, grozi jej śmierć, a jednak nie zgłaszają tego policji; żaden z nich nie rozważa takiego posunięcia. Są zafascynowani tym, co widzą, uzależnieni od programu, bo „[j]eśli każdy posiłek mógł być ostatnim w życiu Numeru 4, nadawało mu to zupełnie nowe znaczenie. [...] [T]a świadomość nieodparcie przyciągała ich do ekranów. Przez to, że los Numeru 4 był wielką niewiadomą, najzwyklejsze rzeczy stawały się pasjonujące” (K, 138). By móc zaspokoić potrzebę doświadczania silnych emocji, spełnić fantazje, których w świecie realnym zapewne nigdy by nie urzeczywistnili z obawy przed konsekwencjami prawnymi i społecznymi, domagają się kolejnych widowisk. Są pewni, że „Numer 4” umrze, tak jak poprzednie — ale to nie powstrzymuje ich przed oglądaniem, przed dostarczaniem sobie przyjemności z patrzenia na wymyślne dręczenie Jennifer i oczekiwania na to, w jaki sposób straci życie. Przeciwnie: świadomość ta stymuluje ich do oglądania, do opłacania abonamentu. Dla nich to kolejne *reality show*; oglądają *Serię numer 4* tak samo, jak oglądaliby kolejną edycję *Big Brothera*, z tą tylko różnicą, że wiedzą, iż jej bohaterka nie bierze w niej udziału dobrowolnie. Niektórzy nawet darzą Jennifer sympatią, kibicują jej — z pełną świadomością tego, że nie przeżyje. Część z nich swoją fascynację internetową serią uważa za „zainteresowanie czysto intelektualne” (K, 307), jeden program z wielu, który pozwala im się zaangażować, porusza ich uczucia — tak jak londyńscy artyści, który widzą w *Serii numer 4* „[a]wangardowy film, aktorstwo nowej fali. Po oglądaniu *Numeru 4* często toczyli długie, głębokie dyskusje o tym, co zobaczyli, i znaczeniu tego dla współczesnej sztuki. Oboje postrzegali *Co będzie potem?* jako twórcze rozwinięcie dokonań Warhola i Factory” (K, 307).

Szaleństwo w normalności

Ta umysłowa aberracja jest o wiele groźniejsza i bardziej przerażająca niż przypadłość profesora. Jego obłąd, a raczej stopniowe weń popadanie, jest widoczne; obłąd obserwatorów programu *Seria numer 4* — nie. Odpowiedzialność za stan Adriana ponosi choroba, sprawiająca, że „inteligentny, spostrzegawczy i znakomicie wykształcony” (K, 154) człowiek traci rozum. Balansując na skraju szaleństwa, Adrian jednak dostrzega swoją

¹¹ Przypomina to istniejące współcześnie zjawisko patostreamingu (ang. *trash stream*). W czasach powstawania powieści Katzenbacha nie było ono jeszcze tak nasilone. Zob. Kowalik 2014: 168; Raczynski 2021.

¹² Uwaga Ogonowskiej odnosi się do telewizji, sądzą jednak, że można ją zastosować także do programów internetowych, zwłaszcza w takiej formule, o jakiej pisze Katzenbach — czyli serialu.

„nienormalność”, fakt, iż nie do końca panuje nad własnym umysłem, że miesza to, co realne, z tym, co istnieje tylko w jego głowie. Także Wolfe zdaje sobie sprawę z tego, że jego parafilia w oczach społeczeństwa (bo nie w jego własnych) nie jest czymś normalnym; nie ukrywa tego przed sobą, a przed innymi nie może, jako notowany przestępca seksualny. Żaden z pozostałych bohaterów nie uważa siebie za szaleńca, bo przecież nikt ich nie zdiagnozował, nie ma zresztą takiej potrzeby: nie czują się chorzy i także nikt postronny ich o to nie podejrzewa. Żyją jak wszyscy: korzystają z Internetu, płacą podatki (odliczając od nich abonament pozwalający wejść na stronę cobedziepotem.com, jeśli uznają, że wiąże się on z ich pracą), występują dla publiczności, spotykają się ze znajomymi, chodzą do szkoły.

Zwyczajni ludzie, tacy, jakich wielu wokół nas. Nie mieszczą się w żadnej definicji choroby psychicznej¹³; oficjalnie są zdrowi na umyśle. To, co robią, wynika bowiem nie z jakiejś dysfunkcji organizmu, na przykład z uszkodzenia mózgu, lecz z ich pragnień; jest w nich samych jako element ich osobowości. W przeciwieństwie do Adriana są stabilni, przewidywalni, nie mają omamów i nie rozmawiają z duchami — są tylko ludźmi, którzy szukają rozrywki. „Nie chcą uznać, że to, co robią, może być przestępstwem czy aktem chorej ciekawości” (K, 308): oni przecież tylko oglądają program, a czasami — współkreują go, bo formuła, jaką zaproponowali twórcy internetowego serialu, sprawia, że komentarze obserwujących mogą stać się częścią „scenariusza”. Kształtując zakupiony produkt, klienci serii występują zatem także w roli prosumentów; ci zaś, którzy uważają wspomniany produkt za dzieło sztuki (K, 307–308), postrzegają siebie nawet jako artystów. Jennifer, zakapturzona, pozbawiona twarzy, jest dla nich po prostu tworzywem, na którym pracują, nie ludzką istotą; nie podmiotem, ale przedmiotem; czymś, nie kimś. Oddzielona kilobajtami przekazu, ekranem monitora, z(a)nika jako człowiek; staje się zabawką, humanoidalną lalką — bezimiennym bytem, otwierającym przed nimi nowe możliwości. Porywacze „sprawili, że Jennifer zniknęła. Jej miejsce zajął nieruchomy obraz skutej kajdankami [...] postaci. Numer 4” (K, 62). Utraciła imię, nazwisko, człowieczeństwo. Istnienie na ekranie odrealnia ją, pozbawia statusu osoby rzeczywistej, a nadaje status osoby wirtualnej — wytworu wyobraźni, produktu fabularnego, rzeczy; takiego samego artykułu sprzedażowego, jak wszystkie inne. Kiedy jej zdolność do zapewnienia widzom rozrywki się wyczerpie i sprzedawalność spadnie, „Numer 4” stanie się zbędna. Twórcy serii, zgodnie z prawami ekonomicznymi, będą musieli zastąpić Jennifer nowym Numerem, który przyciągnie publiczność swoją świeżością. Reagowanie na potrzeby rynku to podstawowa zasada dobrze prosperującego biznesu — a przecież jedno z kidnaperów ma za sobą studia biznesowe i praktykę zawodową (K, 162). Skoro jest popyt, należy zapewnić podaż: kolejna odsłona zabawy w podglądanie pozwoli na generowanie odpowiednio wysokich zysków.

Z takiego założenia wychodzą porywacze, Linda i Michael. Oni również, podobnie jak publiczność ich programu, nie postrzegają siebie jako nienormalnych, odstających od ogółu. Były doktorant na informatyce i pani manager (K, 37) są po prostu ludźmi, którzy spełnili własne (i cudze) pragnienia; uwolnili swoje „prawdziwe ja[, które] skrywało się w miejscach niedostępnych dla nikogo prócz nich samych” (K, 37). Uważają

¹³ O rozumieniu pojęcia szaleństwo zob. m.in. Lacan 2014.

siebie za ludzi sztuki, wszechstronnych i utalentowanych w wielu dziedzinach: Michael na przykład we własnym mniemaniu jest „pisarz[em] nowej epoki, poet[ą] przyszłości”. Według niego inni autorzy „są dinozaurami i nieuchronnie zmierzają ku zagładzie. [...] On — artysta nowoczesny — łączył film, wideo, Internet, słowa i performance w jedno mieszane medium, a jego przekaz zwracał się ku przyszłości, nie czasom minionym. Myślał o sobie jako po części dokumentaliście, po części producencie i w stu procentach nowatorze” (K, 159–160). W swojej opinii „nie ustęp[ował] najwybitniejszym reżyserom — tworzy[ł] coś unikalnego, prawdziwego i dużo bardziej dramatycznego” (K, 136). Uważał też siebie za malarza, takiego, którego „[n]ie ograniczały [...] ramy płótna, jego pociągnięcia pędzlem stale się zmieniały, przeobrażały. [...] Prawie naga nastolatka przykuta łańcuchem do ściany w nijakim pomieszczeniu... to jak płótno, na którym można narysować wszystko” (K, 159; 162). W swoim odczuciu jest prawdziwie wolnym twórcą: nie krępują go żadne konwenanse, tradycje, zalecenia, środki wyrazu. I Michael, i Linda wiedzą, że według prawa popełniają przestępstwo, on jednak uważa, iż „[p]ostęp w sztuce zawsze wymaga ryzyka” (K, 160), ona — „że to, co robią, jest na tyle ważniejsze od tego, komu to robią, że powinno się uczynić dla nich wyjątek” — nie traktować ich jako kryminalistów, bo przecież oni tylko „[s]przedawali fantazje. To powinno być warte czegoś więcej niż pieniędzy. Jak dla niej, byli gwiazdami. Po prostu świat o tym nie wiedział” (K, 135).

Budowanie grozy

Co jest prawdziwe?

Katzenbach perfekcyjnie buduje nastrój grozy, opierając się przede wszystkim na wiedzy i niewiedzy; pewności i niepewności. Profesor na przykład nie wie, czy to, co widział, faktycznie się zdarzyło; nie wie, czy może ufać własnemu rozumowi, który sprowadza mu przed oczy dawno zmarłych członków rodziny. Rzeczywistość i niezwykle realistyczne halucynacje przenikają się, powodując, iż czuje się coraz bardziej zagubiony, z trudem je rozdziela, tym bardziej, że omamy, przyjmujące postać jego nieżyjących bliskich, zaczynają odgrywać kluczową rolę w jego życiu — ułatwiają mu kontakt z innymi ludźmi, stymulują go do aktywności, podpowiadają kolejne kroki i możliwe działania. Dzień po dniu, godzina po godzinie, „jego [...] goście” (K, 241), „obecni i nieobecni jednocześnie” (K, 213), stają się bardziej prawdziwi, namacalni, włączają się w rzeczywistość — aż wreszcie stają się jej częścią, zwykłym elementem świata profesora. Pomagają mu, dotykają go, instruują; słyszy ich głosy, czuje ich oddech, zapach — wiemy o tym z jego opowieści, narrator bowiem dość często oddaje mu głos¹⁴. Ten „chór duchów” (K, 393) uzupełnia to, co w nim znika, współtworzy go na nowo. Na tę na wpół fantomową rzeczywistość bohatera nakłada się jeszcze ta, którą oferuje przestrzeń Internetu, o której trudno do końca powiedzieć czy przekazuje

¹⁴ Mielibyśmy tu zatem do czynienia z tym, co Iwona Boruszkowska nazywa autopatografią. Mówiacy o sobie-chorym profesor staje się w takiej sytuacji podmiotem defektywnym (zob. 2016: 11, 14). Można tu szukać nawiązań do powieści Davide’a Lodge’a *Skazani na ciszę* (*Deaf sentence*, 2008), jednak należy wskazać istotną różnicę: bohater Lodge’a jest skazany „tylko” na śmierć jednego ze zmysłów (gra słów — *death* [śmierć] — *deaf sentence*), a protagonista Katzenbacha — na śmierć totalną, bo umiera jego umysł.

obrazy prawdziwe, czy wygenerowane przez specjalne programy¹⁵. Czy film, który oglądamy, jest fabularną opowieścią, prawdą — a może deepfakiem? Czy dziewczyna na ekranie to Jennifer? Ona przecież nie miała tatuażu i blizny po operacji... „To właśnie cały kłopot z Internetem. To miejsce, gdzie kłamstwo, fantazja i różnego rodzaju banialuki sąsiadują z dobrymi, wiarygodnymi informacjami. Trudno oddzielić jedno od drugich. [...] Co jest prawdziwe? Co nie?” (K, 259) — pyta retorycznie Wolfe. Jak zatem funkcjonować w świecie, w którym prawdę trudno odróżnić od kłamstwa; w świecie, „gdzie film spotyka się ze sztuką” (K, 308) — jak w Internecie?

Jesteś numerem

Sięga Katzenbach również po lęk przed uprzedmiotowieniem. Na oczach czytelnika dwoje bohaterów traci człowieczeństwo: pierwszy z powodu choroby, drugi — z powodu zawłaszczenia go przez innych. Protagonisci rozpadają się, ich tożsamość i podmiotowość z(a)nikają. Jennifer stara się je utrzymać („Na imię mam Jennifer na imię mam Jennifer na imię mam Jennifer na imię Jennifer” — K, 140), ale w wypadku profesora sprawa jest przesądzona; „z każdą godziną coraz bardziej go ubywa” (K, 412). To nie agonia fizyczna, która może trwać od kilku do kilkudziesięciu godzin (zob. np. Kwolek 2006: 138), lecz agonia umysłu, psychiki, zanikania istoty człowieka, co może trwać — jak orzeka powieściowy lekarz — nawet siedem lat (K, 7). Nic nie może zatrzymać tego procesu; nikt nie wie, jak szybko będzie on postępował i jak będzie przebiegał; wiadomo jedynie, że Adrian Thomas przestanie być osobą w niewiadomej, ale bliskiej przyszłości; że właściwie już przestaje być osobą. Co więcej, bohater może — razem z odbiorcą — obserwować proces swojego zanikania, swojej dezintegracji, do pewnego momentu oczywiście, do czasu, gdy będzie (samo)świadomy, dopóki będzie wiedział, że istnieje i że to on właśnie. Jego choroba nie powoduje bowiem uszkodzeń narządów, takich jak serce, nerki trzustka czy wątroba; nie upośledza słuchu czy wzroku. Jak sam bohater mówi w rozmowie z lekarzem: „[c]zyli [...] jestem dość zdrowy, żeby obserwować, jak się śpię [...]. Patrząc, jak dogorywam, z miejsca w pierwszym rzędzie” (K, 8).

Wykorzystuje tutaj narrator jeden z największych lęków człowieka: przed nieuchronnym uprzedmiotowieniem. Zwykle następuje ono po śmierci (zob. Grygiel 1990: 34–38), nie ma więc już znaczenia dla podlegającej mu osoby. Jennifer i profesor doświadcza tego jednak za życia. Lęk przed śmiercią, jeden z „dziesięciu wilków” — koszmarów człowieka, na których twórcy horrorów mogą oprzeć swoje pomysły fabularne (zob. King 1996: 195) — zyskuje w ten sposób nowy wymiar. Czym innym jest bowiem umrzeć, a czym innym umierać; czym innym jest umierać jako organizm, a czym innym jest umierać swoją osobą, umierać siebie; przyglądać się swojemu zanikaniu, nie mogąc nic na to poradzić. Jennifer słyszy: „Od tej pory nazywasz się Numer 4. Twoje

¹⁵ Już w czasach niedługo przed publikacją powieści Katzenbacha — przypomnę, rok 2010 — niekiedy kłopotliwe było określenie, co w przestrzeni Internetu jest „rzeczywistością”, a co „rzeczywistością alternatywną”. Pisz o tym m.in. Michał Ostrowski w książce pod znamienym tytułem *Wirtualne „realis”*. *Estetyka w epoce elektroniki* (2006: 16). Obecnie rozwój AI sprawia, że rozróżnienie faktów i fikcji w przestrzeni internetowej (ale też np. w przekazach medialnych) jest jeszcze trudniejsze, czego prostym przykładem mogą być deepfaki. Ostrowski pisze: „Rozszerzając się, środowisko elektroniczne niekiedy jakby przesłania realność lub wnika pomiędzy człowieka a realność, stając się czasem alternatywną w stosunku do realności sferą” (2006: 7–8). Zob. też Vaccari, Chadwick 2020: 1–13; Wasiuta, Wasiuta 2019: 19–30.

dotychczasowe życie się skończyło. To, kim byłaś, kim chciałaś być, twoja rodzina, twoi przyjaciele... wszystko, co znajome... już nie istnieje” (K, 54). Profesor z kolei myśli: „w przypadku raka [...] albo choroby serca, człowiek może pozostać sobą tak długo, jak tylko da radę, podczas gdy choroba go morduje” (K, 10). Jego choroba także go zabije — „ale przedtem wszystko [...] [mu] odbierze” (K, 10). Wszystko — oznacza w tym wypadku samego siebie, tę jedyną prawdziwą własność każdego człowieka. Patrząc na Jennifer i Adriana, czytelnik uzmysławia sobie, że w każdej chwili może zostać sobie odebrany; że nie ma żadnej kontroli nad śmiercią¹⁶, a tylko niewielką — nad swoim życiem.

Bezradność wobec śmierci przy jednoczesnej pewności jej nadejścia są przerażające, ale nie aż tak, jak inna możliwość, którą pokazuje Katzenbach: życia bez wiedzy o tym, że się istnieje; konieczności zdania się na łaskę i niełaskę innych. To kolejny filar budowanego przez niego nastroju grozy. Jak myśli Adrian: „nie boję się śmierci. Ani trochę. Martwi mnie jedynie powolne dogorywanie” (K, 63). Jego umysł stał się jego największym wrogiem. Bohater wie, że wszystko, co znał do tej pory, zaraz przestanie dla niego istnieć: choroba mu to odbierze, należy do niej i nie może się uwolnić, chyba że — dopóki jeszcze może — popełni samobójstwo. Jakkolwiek dziwnie by to nie zabrzmiało, to jego jedyna szansa, by zachować kontrolę nad tym, co się z nim dzieje, zachować tożsamość. Takiej łaski nie dostępuje Jennifer. Od porywaczy słyszy: „Od tej chwili należysz do nas” (K, 54). W rzeczywistości jednak nie należy tylko do nich, ale do wszystkich, którzy ją oglądają. Jest „więźniem ich fantazji” (K, 78); to oni decydują o niej — w każdym możliwym aspekcie. Oboje bohaterowie zostali pozbawieni wszelkich praw: on przez chorobę, ona przez innych ludzi.

Horror „króliczej nory”¹⁷

Katzenbach w *Profesorze* proponuje czytelnikom innego potwora niż te, do których byli dotychczas przyzwyczajeni. Zaprasza do „wycieczki” w głębinę pozornie zdrowych umysłów i pokazuje otchłań, jaka się w nich kryje; pokazuje, jak ludzie, uznający samych siebie za normalnych i za takich samych uznający swoich bliskich, pogrążeni są w obłędzie, którego nie zauważają ani oni sami, ani nikt inny. Najbardziej przerażające okazuje się nie to, co jest na zewnątrz, lecz to, co jest wewnątrz nas — „królicza nora”, do której nikt nie chce zaglądać, nawet jeśli miałby do niej dostęp. Potwór, dawniej eksterioryzowany, ujmowany w postaci wampirów, zombie, wilkołaków i innych monstrów — przybywających z zewnątrz „obcych” — został przez Katzenbacha zinterioryzowany. To my, a nie jacyś fantazmatyczni obcy, niemający z nami nic wspólnego, jesteśmy, potencjalnie, wampirami, zombie, wilkołakami; my ukrywamy „obcych” w sobie i wypuszczamy na świat. Nie pomoże tu srebrna kula czy święcona woda; nie pomoże tym bardziej, że potwór jest niewidoczny; tylko od czasu do czasu wychyla głowę. Kiedy, gdzie i w jaki sposób to robi — nie wiadomo.

W każdym z nas mieszka/może mieszkać bestia, domagająca się zaspokojenia pragnień, których otwarcie nie może ugasić. A gdy już wychynie, zazwyczaj nie można jej schwytać, a więc i zlikwidować: wszystko bowiem dzieje się sekretnie, w naszym

¹⁶ Zob. sekcja „Fear and Fascination” w *The Corpse. A History* Christine Quigley (1996).

¹⁷ Nawiązuję tutaj do symboliki króliczej nory z powieści *Alicja w Krainie Czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) Lewisa Carrolla (właśc. Charles Lutwidge Dodgson).

intymnym, prywatnym świecie, do którego dostęp mają jedynie nieliczni (o ile w ogóle ktokolwiek). Skazujemy takich jak Wolfe, ale prawie nigdy nie skazujemy tych, którzy realizują swoje potrzeby w zaciszu domu, przed ekranem telewizora czy monitora. Mimo istnienia przepisów prawnych jest na to pewne społeczne przyzwolenie: ci ludzie przecież nie robią nic złego — tylko patrzą. Ich monstrualność pozostaje ukryta za kilobajtami danych, codziennym życiem, w którym niczym specjalnym się nie wyróżniają.

Katzenbach poszedł w swojej powieści tropem Charlesa Brockdena Browna, skupiającego się nie na świecie nadprzyrodzonym i jego fantazmatach, ale na odpowiedzialnym za tworzenie fantazmatów ludzkim umyśle. Pozornie zatem nie oferuje „horroru”, przynajmniej nie w jego podstawowym rozumieniu, brak tu bowiem świata nadprzyrodzonego, duchy są halucynacjami, żaden potwór nie wylania się z grobowca. Jeśli jednak przyjąć, za Noëlem Carrollem, że horrorem jest każdy tekst kultury, którego intencją i powinnością jest wywołanie uczucia grozy¹⁸, to *Profesor* nie tylko mieści się w tej formule, ale nawet ją poszerza, otwierając nowe perspektywy zarówno przed twórcami, jak i badaczami. W silnie zracjonalizowanej współczesnej rzeczywistości trudno dziś wywołać u odbiorców „prawdziwe” przerażenie, zwłaszcza za pomocą „starych” strachów. Nie odeszły one i nie odejdą, jak sądzę, na „zasłużony odpoczynek”, co niegdyś sugerował Stephen King (zob. 1996: 196), ale drzemiący w nich potencjał metaforyczny został, jak na razie, silnie osłabiony, chociażby przez romanse paranormalne.

Co innego, jeśli chodzi o ludzki umysł: pozostaje on tajemnicą; nigdy nie wiadomo, co się z niego wyłoni, nigdy nie wiadomo, co i kogo ukrywa. „[T]rudno znaleźć taki wybryk nawet najbardziej obłąkanego psychopaty, żeby nie mógł go z łatwością naśladować człowiek normalny”, pisze Terry Pratchett (2001: 19). Na tym właśnie buduje nastrój swojej powieści Katzenbach: na ukazywaniu normalności ukrywającej nieznane pokłady szaleństwa i na przedłużaniu uczucia przerażenia poza akt lektury. Obcując z „klasycznym” horrorem, obcujemy z fantazmatami, których „realność” akceptujemy wyłącznie na czas czytania. *Profesor* kieruje swojego odbiorcę w stronę rzeczywistości, w stronę tego, z czym ma on kontakt na co dzień. Każe myśleć o tym, że żyjemy/możemy żyć w świecie pełnym potworów, o których nie wiemy: wyglądają jak my, są obok nas, z nami, są nami — a my jesteśmy wobec nich bezradni, bo dysfunkcje duszy — by użyć takiego określenia — trudno zauważyć. Nie wiesz, co się kryje w czyjejś lub twojej głowie, a rzeczy nie muszą być takimi, jakimi się wydają: w powieści Katzenbacha, paradoksalnie, szalenciec postępuje jak „normalny” człowiek, a „normalni” ludzie jak szaleńcy.

„Groza — pisze King — często powstaje w wyniku uczucia powszechnej dezintegracji, wrażenia, że rzeczy wokół zaczynają się rozpadać” (King 1995: 27). To wrażenie przenika powieść Katzenbacha.

Co widzisz naprawdę, kiedy myślisz, że widzisz?

¹⁸ Zob. Carroll 2024. Stephen King pisze, że horrorami są utwory, które docierają do różnego rodzaju lęków — zarówno indywidualnych, jak i społecznych (zob. 1995: 23 i nn.).

Bibliografia

- Barczak Anna, Wańska Weronika, Sitek J. Emilia, Narożańska Ewa, Brockhuis Bogna, Sławek Jarosław (2015), *Otepienie z ciałami Lewy'ego — jak rozpoznawać?, jak leczyć?*, „Polski Przegląd Neurologiczny. Czasopismo Edukacyjne Polskiego Towarzystwa Neurologicznego” t. 11, nr 3, https://journals.viamedica.pl/polski_przeglad_neurologiczny/article/view/44017/34532 [dostęp: 16.04.2025].
- Białek-Szwed Olga (2012), *Voyeurizm medialny w kontekście współczesnej prasy w Polsce*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Boruszkowska Iwona (2016), *Defekty. Literackie auto/patografie — szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Brown Charles Brockden (1857), *To the Public* [w:] Ch.B. Brown, *Edgar Huntly, or, Memoirs of a sleep-walker*, M. Polock, Philadelphia.
- Brzostek Dariusz (2009), *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Calvert Clay (2000), *Voyeur nation. Media, privacy, and peering in modern culture*, Westview Press, Boulder (Colo.).
- Carroll Noël (2024), *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Grygiel Stanisław (1990), *Człowiek jest starszy od śmierci* [w:] S. Grygiel, *W kręgu wiary i kultury*, Michalineum, Warszawa–Kraków.
- Gulla Bożena (2021), *Wrażliwość człowieka*, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Biblioteka Jagiellońska, Kraków [e-book].
- Jobst Barbara C., McDonald Brenna C. (2009), *Zaburzenia zachowania pochodzenia czołowego* [w:] *Padaczka. Aspekty behawioralne w teorii i praktyce*, red. S.C. Schachter, G.L. Holmes, D.G.A. Kasteleijn-Nolst Trenité, red. pol. S. Józwiak, przeł. A. Romaniak, O. Szymańska, Wydawnictwo Czelej, Lublin.
- Katzenbach John (2011), *Profesor*, przeł. T. Wilusz, Wydawnictwo Amber, Warszawa [e-book].
- King Stephen (1995), *Dance macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- King Stephen (1996), *Autor powieści grozy oraz dziesięć wilków* [w:] *Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarstwa odsłaniają Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*, red. K. Iskrzyńska, przeł. J. Mach, Wydawnictwo Galaktyka, Łódź.
- Kowalik Krzysztof (2024), *Patostreaming* [hasło] [w:] *Leksykon terminów medialnych. M–Z*, red. K. Wolny-Zmorzyński i in., Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Kwolek Andrzej (2006), *Kontrowersje wokół medycznej definicji śmierci*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” nr 13.
- Lacan Jacques (2014), *Psychozy (1955–1956)*, oprac. J.-A. Miller, przeł. J. Waga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lewis Matthew Gregory (1997), *Mnich. Romans*, przeł. Z. Sinko, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Lewis Matthew Gregory (2002), *The Monk*, wstęp S. King, Oxford University Press, Oksford.
- Lodge David (2008), *Skazani na ciszę*, przeł. J. Kozłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Ogonowska Agnieszka (2006), *Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków.

- Ostrowicki Michał (2006), *Wirtualne „realis”. Estetyka w epoce elektroniki*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Pratchett Terry (2001), *Pomniejsze bóstwa*, przeł. P.W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Quigley Christine (1996), *The Corpse. A History*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson–Londyn [e-book].
- Raczyński Piotr (2021), *Crudelis mundi. Patotrześci internetowe w perspektywie społeczno-kulturowej*, Episteme, Lublin.
- Rowling Joanne K. (2016), *Harry Potter i Insygnia Śmierci*, przeł. A. Polkowski, Media Rodzina, Poznań.
- Vaccari Cristian, Chadwick Andrew (2020), *Deepfakes and Disinformation: Exploring the Impact of Synthetic Political Video on Deception, Uncertainty, and Trust in News*, „Social Media + Society” nr 6(1), DOI: [10.1177/205630512090340](https://doi.org/10.1177/205630512090340).
- Walpole Horace (1974), *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, przeł. M. Przymanowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wasiuta Olga, Wasiuta Sergiusz (2019), *Deepfake jako skomplikowana i głęboko fałszywa rzeczywistość*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Securitate” nr 9(3).

