

PRAKTYKI GROZY I PRAKTYKI NARRACYJNE. CREEPYPASTA: NIESAMOWITOŚĆ (W) SIECI

W refleksji nad literaturą fantastyczną w ogóle, a nad opowieściami grozy w szczególności podkreśla się zazwyczaj obecność „żywołu opowiadania” oraz oddziaływanie tradycji ustnej jako swoistej skarbnicy kulturowej „niesamowitości”. Warto tu przywołać taką choćby opinię klasyka literackiego horroru, Howarda Phillipsa Lovecrafta, który stwierdza na wstępie swych rozważań, że: „Opowieści niesamowite są tak samo stare jak ludzka mowa i myśl”¹, a następnie rozwija swe spostrzeżenie w następujący sposób, odnosząc się wprost do mitologii antycznej oraz folkloru:

Na tej żyznej glebie wzrastały ponure mity, które przetrwały w niesamowitych opowieściach po dziś dzień – bardziej lub mniej zamaskowane czy zmienione przez współczesność. Wiele zostało zaczerpniętych z najwcześniejszych ustnych przekazów, tworząc część nieustającego dziedzictwa ludzkości.²

Obserwacje swe czyni Lovecraft niebezpiecznie – jako pisarz, ale przede wszystkim czytelnik niezliczonych opowieści grozy, w tym także i tej jednej, napisanej przez współczesnego mu autora, Henry’ego Jamesa, w której odnajdziemy bez trudu ślady „żywołu opowiadania” oraz sytuację komunikacyjną odwołującą się wprost do ustnego obiegu opowieści:

Siedzieliśmy wokół kominka, słuchając opowieści, która trzymała nas w dość silnym napięciu. Poza oczywistą wzmianką o jej niesamowitym charakterze, zgodnym całkowicie z nastrojem, jaki tak dziwne opowiadanie może wywołać w Wigilię Bożego Narodzenia w starym dworze, nie przypominam sobie, by ktokolwiek dorzucił jeszcze jakąś uwagę. Wreszcie ktoś mimochodem napomknął, że jest to jedyny znany mu przypadek, w którym dziecku ukazało się widmo.³

Rzadziej jednak podkreśla się w tych analizach (nie czyni tego także i Lovecraft), że te opowieści niesamowite funkcjonowały w obiegu komunikacyjnym nie tylko jako literacka fikcja, ale także jako historie prawdziwe – „opowieści z życia”, nawet jeśli kulturalne i sceptyczne towarzystwo brało ową prawdziwość w nawias, traktując ją jako swoisty chwyt retoryczny, mający podbudować efekt grozy, wystawiając słuchaczy na konfrontację z niesamowitym, które wydarzyło się „tuż obok”, „nieopodal”, „w sąsiedniej posiadłości” i do tego zwykle „bardzo niedawno”. Ślady tak skonstruowanej sytuacji narracyjnej odnajdziemy bez trudu w klasycznych opowieściach o duchach. Sięgnijmy raz jeszcze po utwór Jamesa:

Nie opowiedziałaby mi tego, gdyby mnie nie lubiła. Nikomu innemu o tym nie opowiadała. Wiem, że tak było, chociaż nigdy mi tego nie mówiła, po prostu sam się domyśliłem. Byłem tego pewny; to dało się zauważyć, sami osądzicie dlaczego, po wysłuchaniu tej historii.⁴

¹ H. P. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, Warszawa 2000, s. 17.

² *Ibidem*, s. 20.

³ H. James, *W kleszczach lęku*, przeł. W. Pospieszala, Warszawa 2012, s. 5.

⁴ *Ibidem*, s. 9.

Powierzenie komuś „niesamowitej historii” jest zatem aktem zaufania – była ona bowiem – w swej prawdziwości – tak niewiarygodna, że wystawiała mówiącego na śmieszność, posądzenie o skłonność do fantazjowania lub zgoła obłąd. A jednak, należało przedstawić ją koniecznie jako „prawdziwą”.

Aby przekonać się, że nie mamy tu do czynienia z oryginalnym pomysłem Henry’ego Jamesa, lecz ze swoistą „praktyką opowiadania” wpisaną w konwencję klasycznych *ghost stories*, przywołajmy jeszcze jeden przykład literacki z tej samej epoki. Oto początek noweli *Coś niewidzialnego*, należącej do znanego cyklu nowelistycznego Williama Hope Hodgsona *Carnacki: tropiciel duchów*:

Carnacki łączył jowialność ze skrytością i małomównością, odzywał się tylko wtedy, gdy faktycznie miał coś do powiedzenia. Gdy osiągał owo stadium, wysyłał do mnie i pozostałych trzech swoich przyjaciół, Jessopa, Arkrighta i Taylora, pocztówkę lub depeszę z zaproszeniem do odwiedzin. Żaden z nas nie odmówiłby z własnej woli, bowiem po jak najprzyzwoitszej kolacyjce Carnacki sadowił się wygodnie w ulubionym fotelu, zapalał fajkę i poczekawszy, aż wszyscy zajmiemy tradycyjne miejsca w fotelach czy kanapach, zaczynał opowieść.⁵

I w tym przypadku jednak narrator opowieści niesamowitej relacjonuje ją wprost jako bezpośrednią, pierwszoosobową relację ze zdarzeń, które miały miejsce „niedaleko” i „przed kilkoma dniami”:

– Wróciłem właśnie z posiadłości sir Alfreda Jarnocka w Burtontree, w południowym Kent – mówił, wciąż wpatrzony w ogień. – Działy się tam ostatnio doprawdy niesłychane rzeczy, stąd pan George Jarnock, najstarszy syn właściciela dóbr, zapytał mnie w depeszy, czy nie odwiedziłbym ich, pomógł może nieco przy wyklarowaniu sytuacji. Pojechałem zatem.⁶

Nie powinno więc umknąć naszej uwadze, że opowieści te – w ich kontekście macierzystym (kulturze europejskiego mieszczaństwa oraz literackich salonów schyłku XVIII i całego XIX stulecia), którego konwencjonalne ślady odnajdujemy w niezliczonych nowelach grozy owego czasu, funkcjonowały właśnie ujęte w swoistą ramę modalną zakładającą istnienie „woli prawdy”, weryfikującej realizm opowiedzianej historii: „Myślę o sposobie, w jaki literatura zachodnia zmuszana była od wieków do poszukiwania oparcia w tym, co naturalne, co prawdopodobne, w szczerości, a także w nauce – mówiąc krótko, w dyskursie prawdziwym”⁷. Świadczy o tym choćby taka uwaga poczyniona przez Rogera Caillois’a w odniesieniu do niesamowitej opowieści o „woskowych maskach” wyjętej wprost z *Pamiętników* Saint-Simona: „Saint-Simon upewnia nas tylko o autentyczności wypadków. Nie podaje żadnej próby ich wytłumaczenia”⁸. A zatem nawet nie potrafiąc zaproponować żadnej racjonalizującej interpretacji, Saint-Simon uznaje za konieczne zapewnienie swych czytelników o prawdziwości samego zdarzenia. I, przede wszystkim, nie waha się go opowiedzieć!

Opowiadanie, choćby w wąskim gronie słuchaczy, przy kominku, pozostaje niezmiennie rozpowszechnianiem opowieści, plotek, (nie)sprawdzonych informacji – w tym także i tych o „niesamowitym” (a więc budzącym grozę i poznawczy niepokój) charakterze. Czy zatem zmiana sytuacji komunikacyjnej – z prymarnie oralnej na zapo-

⁵ W. Hope Hodgson, *Coś niewidzialnego*, [w:] idem, *Tropiciel duchów*, przeł. T. S. Gałązka, Toruń 2011, s. 5.

⁶ Ibidem, s. 6.

⁷ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 14.

⁸ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 41-42. Przypomnijmy dla ścisłości słowa samego autora: „Zdarzenie to wydało mi się tak nadzwyczajne, że postanowiłem je zapisać, chociaż nie zrobiłbym tego, gdyby cały dwór nie był wraz ze mną jego świadkiem i nie dziwował się wielokrotnie tej wyjątkowej historii”. Cyt. wg: R. Caillois, op. cit., s. 41.

średniczoną przez nowe media – zmienia także charakter rozprzestrzeniających się w takim obiegu opowieści? Teksty określane potocznie jako creepypasta to w istocie rozpowszechniane w internecie „prawdziwe opowieści niesamowite”, a mówiąc konkretnie i precyzyjnie: charakterystyczne dla współczesnego folkloru miejskiego „opowieści niesamowite” traktowane zarazem jako „opowieści prawdziwe” lub „opowieści z życia”. Ich istotą jest zatem swoisty paradoks – przedstawiając rzeczy niemożliwe, prezentują je one zarazem jako faktyczne. W istocie znaczna część tych opowieści mieści się także z powodzeniem w domenie tego, co Gustav Jahoda określił przed laty mianem „społecznie podzielanego przesądu”: „Historie takie obejmują całą skalę – od niejasnych przeczuć aż do spotkania z duchami. Większość z nich należy do ogromnego anonimowego podziemia przesądu, które ujawnia się tylko przy specjalnych okazjach w prywatnych rozmowach. Mała część nabiera w pewnych okolicznościach charakteru publicznego, na przykład gdy chodzi o sprawy szczególnie sensacyjne albo dotyczące znanych osób czy wreszcie powodujące interwencję władz duchownych lub prawnych”⁹. Kluczowe znaczenie ma tu oczywiście ów „społeczny” wymiar przesądu (odróżniający go od „przesądów osobistych”¹⁰) – wynikający w znacznym stopniu z jego łatwego rozpowszechniania się przez powielanie oraz, co szczególnie istotne, powtarzanie określonych narracji (lub praktyk)¹¹. To bowiem właśnie powtórzenie zdaje się stabilizować przekonanie przesądne w przestrzeni społecznej. Także Klaus Thiele-Dohrmann w swojej *Psychologii plotki*, rozważając podobieństwa między plotką a pogłoską, podkreśla wagę rozpowszechniania pogłosek poprzez częste i uporczywe powtarzanie dla ich perswazyjnej skuteczności¹². Fałszywa informacja, utrzymując się – na mocy powtórzenia – w społecznym, nieoficjalnym obiegu komunikacyjnym, zyskuje status prawdy. Aby zobrazować tę zależność, psycholog posługuje się kilkoma spektakularnymi przykładami, odnoszącymi się do realnych skutków spowodowanych przez rozprzestrzeniające się i nagminnie powtarzane pogłoski. Thiele-Dohrmann sięga przy tym po przypadki klasyczne (tzw. „kryzys naftowy roku 1973”) oraz bardziej lokalne („szczurze mięso w egzotycznych restauracjach w Niemczech”), ukazując bezpośrednie związki między częstotliwością i skalą powtórzeń pogłoski a faktycznymi skutkami, jakie spowodowała ona w wymiarze społecznym (zmiany cen ropy na rynku oraz bankructwa lokali gastronomicznych). Wpada też zwrócić uwagę, że drugi z podanych przykładów mógłby z powodzeniem pojawić się jako, zajmująca nas w tym artykule, creepypasta, przybierając np. postać legendy miejskiej *Szczurze mięso w kebabie*.

Teksty grozy pojawiające się w obiegu internetowym i określane potocznie mianem creepypasty przyjmują zazwyczaj **formę** legend miejskich, które, jak słusznie zauważył Dionizjusz Czubała: „występują w postaci krótkich komunikatów o zdarzeniach wyjątkowych. Mówią o przypadkach niby-prawdziwych, i choć narrator powołuje się na autorytet przyjaciela („słyszałem to od kolegi”) lub innych osób bliskich, to nie należą do faktów sprawdzonych i zweryfikowanych; są z reguły wymysłem i funkcjonują na prawach tekstów folklorystycznych”¹³. Wyraźnie rysuje się tu napięcie między „wyjątkowością zdarzenia” (jego kontrintuicyjnym charakterem) a tendencją do upraw-

⁹ G. Jahoda, *Psychologia przesądu*, przeł. J. Jedlicki, Warszawa 1971, s. 40. Przytaczane przez Jahodę przykłady „prasowych nagłówek” wyglądają dziś niczym typowa creepypasta: „»Noc grozy w starym teatrze.« Stróż nocny widzi widmo młodej kobiety”. Ibidem, s. 41.

¹⁰ Zob. ibidem, s. 35-36.

¹¹ Jahoda omawia ten problem, referując krytycznie Skinnerowską teorię przesądu, zob. ibidem, s. 108-129.

¹² Zob. K. Thiele-Dohrmann, *Psychologia plotki*, przeł. A. Krzemiński, Warszawa 1980, s. 64-78. Thiele-Dohrmann podkreśla także, że plotka „jest rozpuszczana”, „szerzy się”, „krąży” lub „rozpowszechnia się” – trudno jest zatem ustalić jej źródło, niemniej jednak istotą jej społecznego obiegu jest fakt, iż „jest ona powtarzana”.

¹³ D. Czubała, *Wokół legendy miejskiej*, Bielsko-Biała 2005, s. 5.

dopodobienia informacji poprzez zakorzenienie jej w faktach oraz autorytecie narratora który „wie to z pierwszej ręki” – niczym Saint-Simon). Wyposażenie opowieści tego typu w element fantastyczny (nadprzyrodzony lub irracjonalny) staje się doskonale zrozumiałe w kontekście ewolucjonistycznych teorii narracji, badających rozpowszechnianie się oraz zapamiętywanie opowieści, które tak relacjonuje Scott Atran, podsumowując analizę recepcji różnych typów narracji: „Zestaw składający się w większości z informacji intuicyjnych połączonych z kilkoma informacjami minimalnie kontrintuicyjnymi miał najwyższy poziom odpamiętywania odroczonego i najniższy współczynnik degradacji pamięciowej w miarę upływu czasu. Taki właśnie jest przepis na skuteczną transmisję treści kulturowych i tak też wygląda wzorzec poznawczy charakterystyczny dla najpopularniejszych opowieści ludowych oraz narracji religijnych”¹⁴. Z kolei dążenie do uprawdopodobnienia opowiadanej historii i osadzenia jej w konkretnych realiach jest, jak wolno przypuszczać, konsekwencją podstawowej funkcji tego typu „opowieści niesamowitej”, którą jest „budzenie grozy” – faktyczność zdarzeń staje się w tym kontekście gwarancją ich „naprawdę przerażającego charakteru”. Jak widzimy, paradoksalny wymiar „niesamowitych opowieści z życia” wiąże się nie tylko z elementarną relacją między prawdą a zmyśleniem (fantazją), ale także z funkcjami, jakie spełniają w nich te opozycyjne składniki. Oto bowiem prawdziwość (domniemana lub rzekoma faktyczność) zdarzeń ma gwarantować grozę i niesamowity wymiar opowieści, natomiast element fantastyczny odpowiedzialny jest za osadzenie i zakotwiczenie opowieści w strukturach pamięci, ułatwiając jej „przechowanie i redystrybucję”. Komponent fantastyczny takiej opowieści stanowi zarazem jej oś kompozycyjną, konstruując temat narracji. Katalog tematyczny internetowej grozy wpisuje się zresztą doskonale w porządek niezliczonych list motywów literackiego horroru oraz wątków folklorystycznych, sporządzanych przez badaczy takich, jak Jean Le Guennec, Louis Vax czy Roger Caillois. Znajdziemy tu bowiem bez trudu rozmaite „toposy” klasycznej fantastyki: „«rzecz» nie dająca się określić i niewidzialną, która ciąży, jest obecna i szkodzi”, „posąg, manekin, zbroję czy automat, które nagle ożywają i stają się groźnie niezależne”, „pokój, mieszkanie, piętrowy dom, ulicę wykreślone nagle z przestrzeni”, „śmierć ukazującą się pod ludzką postacią pośród żywych” etc.¹⁵ Ich powszechność i typowość podpowiada nam zarazem, że mamy do czynienia z wyobrażeniami potocznymi i stereotypowymi, dobrze osadzonymi oraz trwale obecnymi w kulturowym imaginarium. Tym, co okazuje się swoistą cywilizacyjną osobliwością, jest nowa sieć dystrybucji takich narracji.

Warto w tym miejscu poświęcić nieco uwagi właśnie sposobowi rozprzestrzeniania się creepypasty w świecie nowych mediów, by uchwycić w pełniejszy sposób specyfikę tych opowieści oraz ich obiegu. Sama nazwa – chciałoby się rzec – gatunkowa – odwołuje się już bowiem do swoistych dla internetu „praktyk opowiadania”, łącząc przymiotnik *creepy* („upiorny”, „straszny”, „wywołujący dreszcz grozy”) z określeniem *pasta*, przywołującym wprost najbardziej popularną technikę rozpowszechniania informacji w sieci: *copy and paste* („kopiuj i wklej”), co daje niezłe wyobrażenie zarówno o semantyce, jak i pragmatyce „opowiadania niesamowitych historii w internecie”. Zważywszy na ograniczoną objętość tego tekstu, chciałbym skupić się tu na

¹⁴ S. Atran, *Ewolucyjny krajobraz religii*, przeł. M. Kolan, Kraków 2013, s. 129-130. Pisałem o tym obszernie w tekście: *Drapieżnik i (jego) ofiara. Horror w kontekście ewolucjonistycznych teorii narracji*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra, Wrocław 2015, s. 49-58.

¹⁵ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 47-49. Zob. także: J. Le Guennec, *États de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*, L'Harmattan 2002; idem, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIXe siècle*, L'Harmattan 2003; L. Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris 1970; idem, *La séduction de l'étrange*, Paris 1964.

jednym tylko, polskim medium rozpowszechniania creepypasty – stronie: „pl.creepypasta.wikia.com”, czyniąc jednak dwa zastrzeżenia: 1. strona ta jest w istocie polską wersją największego anglojęzycznego internetowego archiwum creepypasty – portalu creepypasta.wikia.com (działającego od roku 2010 i obejmującego obecnie ponad dziesięć tysięcy stron z tekstami); 2. inne polskie strony tego typu (np. straszne-historie.pl) posługują się w zasadzie analogicznymi metodami archiwizowania, selekcjonowania i rozpowszechniania tekstów¹⁶. Czyni to portal „pl.creepypasta.wikia.com” reprezentatywnym przykładem organizowania obiegu „strasznych historii” w sieci.

Działa on od roku 2012 i oferuje obecnie¹⁷ ponad dwa tysiące stron, przyjmując przy tym *quasi*-encyklopedyczną formę katalogowania, w której określonym kategoriom tematycznym i formalnym odpowiadają oznaczenia (tagi) odwołujące się do kluczowych atrybutów semantyki i poetyki tekstu. W ten sposób w kategorii „Artykuły” odnajdziemy takie podkategorie, jak „Klasyka Creepypast”, „Wyróżnione Pasty”, „Opowiadania” czy „Legends miejskie” (nieaktywna), zaś wśród wyróżnionych typów mediów oprócz opowiadań także „Filmy” i „Obrazy”. Portal oferuje również formy aktywności społecznościowej: „Czat” oraz „Forum”, gdzie odbywają się dyskusje i polemiki na temat nadesłanych materiałów. Podstawą owego archiwum internetowej grozy są niezmiennie tzw. „Klasyczne Creepypasty” – powracające we wszystkich wersjach językowych i niemal w każdym zestawieniu „strasznych opowieści”. Są to m.in. takie narracje¹⁸, jak: *Slenderman*, *Eyeless Jack*, *Edward Mordake – człowiek o dwóch twarzach*, *12 minut*, *Gloomy Sunday – węgierska piosenka samobójców* czy wreszcie *Annie96 pisze*. Oprócz tego w zbiorze odnajdziemy również dowody twórczej aktywności czytelników (w istocie zaś prosumentów) creepypasty, zgromadzone np. w kategorii „Wyróżnione Pasty”: *Oblicze strachu*, *Wymazany las* czy *Gra na telefon komórkowy* – będące zresztą nierzadko przekładami z języka angielskiego lub wariantami dobrze znanych opowieści bądź legend miejskich. Takie creepypasty mają zatem często nie tylko swego autora (występującego pod własnym nazwiskiem lub pseudonimem), ale także tłumacza i/lub redaktora odpowiedzialnego za umieszczenie tekstu w archiwum (np. opowieść *Oblicze strachu* opatrzona została taką oto notką redakcyjną: „autor: Michael Whitehouse; tłumaczenie – Altera X, wrzucił – KaczoRR aka Quadrotres”).

W tym miejscu docieramy do jednego z ciekawszych aspektów internetowego obiegu opowieści grozy – a mianowicie do ich rodzącej się pośród prosumenckich debat i polemik literackości. Oto bowiem niezliczone a przerażające „opowieści z życia” i „legends miejskie” na łamach internetowych portali przepoczwarzają się, lub też usiłują się przepoczwarzyć, w utwory literackie – wspomagane w tym procesie przez krytyczne opinie czytelników oraz sugestie lub bezpośrednie ingerencje redaktorów portalu. Strona „pl.creepypasta.wikia.com” oferuje w tym celu swym użytkownikom „Poradnik”, zawierający zbiór podpowiedzi, mających ułatwić przyszłym autorom tworzenie własnych opowieści. Znajdują się w nim takie podkategorie „poetyki i topiki creepypasty”, jak „Czego ludzie się boją?” („Niewyjaśnionego”, „Dzieci”, „Nauki”, „Luster” – to tylko kilka sugerowanych możliwości), „Jak wystraszyć czytelnika?” („Szok”, „Paranoja” i „Strach” – to kluczowe odpowiedzi), „Ogół czy szczegół?” („Podanie szczegółów ma, wbrew pozorom, wielką moc.”), „Śmierć jest przereklamowana” („Mało kto wystraszy się umierających w niewyjaśnionych okolicznościach ludzi.”), „Dobór słownictwa” (Warto tu przytoczyć stylistycznie niepoprawną i poprawną, zdaniem redaktorów, wersję „straszego zdania”: „Zaczęło wyginać się we wszystkie strony.”; „Rozpoczęło deformację swego ciała tworząc rozmaite kształ-

¹⁶ Warto tu dodać, że taki sam format stosują także archiwa posługujące się innymi językami, np. francuskim czy niemieckim.

¹⁷ Dostęp do wszystkich tekstów z tego portalu: 27.05. 2016.

¹⁸ Używam tu pojęcia narracji, gdyż w różnych wariantach opowieści te mogą przyjmować różną formę tekstową – opowieści literackiej, ale także obrazu czy filmu.

ty.”), „Narracja” („Trzecia osoba, najłatwiejsza i zazwyczaj najlepsza.”). Warto dodać, że nie tylko „Poradnik”, ale także kategoria „Ranking użytkowników” dostarcza nam interesujących informacji o mechanice i dynamice tworzenia literackich opowieści w internecie, zachęcając odbiorców wprost: „Zdobytaj odznaczenia edytując strony, dodając obrazy oraz zostawiając komentarze na tej wiki”, zaś jedną ze sprawności, jakie w tym rankingu można uzyskać jest m.in. „Zaawansowany w poprawianiu past”. Nietrudno dostrzec, że taka formalna instytucjonalizacja praktyk opowiadania creepypasty w obrębie strony internetowej zabiegającej o czytelników, wytwarza zarazem w sposób nieunikniony właściwe sobie procedury tworzenia tekstów, które w obrębie tego medium czyni prawomocnymi, wymagając respektowania określonych norm kompozycyjnych i stylistycznych przez autorów i/lub redaktorów publikujących w sieci.

Nie jest to jednak jedyny interesujący aspekt internetowych opowieści grozy. Ich cechą swoistą jest bowiem także metoda uprawdopodobniania przedstawionych zdarzeń oraz osławiania niesamowitości poprzez odniesienie ich do rzeczywistości. Przywołajmy tu kilka typowych przykładów takiej właśnie strategii narracyjnej: „Jesienią 1987 roku lokalna stacja telewizyjna WSB-TV 2 w Atlancie postanowiła wypełnić lukę w swojej porannej sobotniej ramówce”, (*12 minut*); „Muzyczne kompozycje węgierskiego artysty Rezső Seressa okryte są złą sławą. Podobno każdy, kto słuchał jego utworów, po jakimś czasie zaczynał myśleć o samobójstwie lub z niewyjaśnionych przyczyn odbierał sobie życie”, (*Gloomy Sunday – węgierska piosenka samobójców*); „Podczas siedzenia na WhatsAppie, natknęłam się na dziwną rozmowę ludzi, których nie znam. Cholernie mnie przerażała. Kiedy próbowałam ją ponownie znaleźć, appka cały czas się zacinała”, (*Annie96 pisze*); czy wreszcie: „Byłam na stażu w Nickelodeon Studios w roku 2005. Miało mi to zapewnić dyplom z animacji”, (*Samobójstwo Skalmara*). Budująca poczucie prawdopodobieństwa narracja może niekiedy przyjmować nawet postać kryptocytatu z rzekomej internetowej korespondencji konkretnych osób, jak w tekście *Bez Nazwy.jpg*:

Kraków, 27 marca 2005 r.

Cześć Staszek!

Chciałbym ci opowiedzieć o historii jaka mi się ostatnio przydarzyła.

To było 5 lutego, gdy przeglądałem internet natknąłem się na dziwny plik o nazwie... ech, no właśnie ten plik nazywał się *Bez Nazwy.jpg*. Włożyłem na to i pod spodem był napis: PATRZ MU W OCZY!

Otworzyłem więc ten plik i zobaczyłem coś co przypominało kota. Popatrzyłem temu czemuś w punkty które prawdopodobnie były oczami o jakich mowa w nakazie i wtedy ogarnął mnie dziwny strach. Wiem, że to może brzmieć dziwnie dlatego przesłałem Ci ten pik. Sam zobacz, czujesz to?.

Pozdrawiam,

Kuba

Niezależnie od przyjętej ostatecznie techniki (narracja autobiograficzna, przywołanie „wiedzy potocznej” lub „historycznego” faktu) – kluczowe jest tu jednak odwołanie się do rzeczywistości jako kategorii racjonalizującej opowieść oraz fundującej faktyczność przedstawionych zdarzeń. To właśnie z tak wyraźnie osadzonego w realiach świata przedstawionego ostatecznie wyłania się niepokojąca i przerażająca „niesamowitość”.

Jak sądzę, nieodzowne okaże się tu przywołanie Freudowskiej koncepcji „niesamowitego” i skonfrontowanie jej z obecnym w tekstach grozy obrazem rzeczywistości. Pozwoli nam to bowiem zbliżyć się do odpowiedzi na pytania: Dlaczego internetowe teksty mają budzić lęk czytelnika?, oraz: Co w nich straszy? Przypomnijmy, że według Freuda, „niesamowite” (*das Unheimliche*) należy „do dziedziny tego, co przerażliwe, wywołujące lęk i grozę”¹⁹, odwołującej się do tego, w czym, rzekomo,

¹⁹ S. Freud, *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 235.

„nie mamy rozeznania”²⁰, a jednak odsyła nas zarazem do sfery tego, co „samowite» [heimlich], »swojskie« [heimisch], »znajome« [vertraut]”²¹, lecz „zakryte, trzymane w ukryciu”²². Jedną z podstawowych cech „niesamowitego” – a mówiąc dokładniej konstytuowania się poczucia „niesamowitego” w doświadczeniu – jest fenomen powtórzenia (i związany z nim – neurotyczny „przymus powtarzania”), którego funkcję sam Freud określa w następujący sposób: „to właśnie tylko czynnik niezamierzonego powtórzenia sprawia, iż coś skądinąd niewinnego staje się niesamowite i nieodparcie przywoździ nam na myśl ideę czegoś fatalnego, przed czym nie sposób uciec, choć w innej sytuacji w tych samych okolicznościach mówilibyśmy li tylko o »przypadku«”²³. Warto tu jeszcze zwrócić uwagę, że Freud odróżnia „niesamowitość przeżycia” od „niesamowitości fikcji literackiej”, twierdząc, iż „niesamowite przeżywania występuje wtedy, gdy **wyparty** kompleks infantylny został ponownie ożywiony przez jakieś wrażenie lub gdyby **przezwycięzone** przekonania pierwotne wydawały się ponownie potwierdzone”²⁴, podczas gdy „niesamowite fikcji” wynika z fantazji, zmyślenia literackiego i „nie podlega sprawdzianowi realności”, co jednak, bynajmniej, nie wyklucza „możliwości osiągnięcia oddziaływań niesamowitych, których w życiu nie dałoby się osiągnąć”²⁵.

W tym miejscu musimy jednak powrócić do kluczowych kategorii „realizmu” i „rzeczywistości”, te zaś, jak wolno przypuszczać, zmieniły się nieco w świecie późnej nowoczesności, w którym osadzone są internetowe opowieści grozy²⁶. W swej interesującej książce Mona Chollet śledzi zdumiewającą karierę, jaką pojęcie „rzeczywistości” zrobiło jako forma ideologicznego szantażu – swoistego „ostatecznego argumentu” w dyskursie politycznym, społecznym czy ekonomicznym. Rzeczywistość, stwierdza Chollet, „jest dziś dla nas wzorcem”²⁷. „Politycy, szefowie firm, intelektualści, powieściopisarze, czynią z niej terrorystyczny, ostateczny argument, którym szafują, ucinając – tanim kosztem – każdą dyskusję”²⁸. Zarazem jednak ta „rzeczywistość” to nie tyle „środowisko naturalne” określone nienaruszalnymi prawami fizyki i poddane zasadzie ewolucji, ile ideologiczny konstrukt, pewien rodzaj wiedzy, ufundowanej na założeniu oczywistości i zakładającej „pewność, że dane zjawiska są rzeczywiste oraz posiadają określoną charakterystykę”²⁹. Zdaniem Chollet ów ideologiczny konstrukt rzeczywistości doprowadził w minionych dziesięcioleciach m.in. do paradoksalnego usunięcia „natury” poza obręb tego, co rzeczywiste, gdyż w ramach kultury późnego kapitalizmu za rzeczywiste uznaje się to, co poddaje się ekonomicznej i politycznej kontroli – której „natura” stawia opór, stając się w ten sposób niemal modelowym „innym” społeczeństwa ponowoczesnego, przypominając o sobie li tylko tyleż nieuchronnymi, co nieoczekiwanymi i spektakularnymi zdarzeniami traumatycznymi – takimi jak trzęsienia ziemi, fale tsunami czy topienie się czap lodowych³⁰. Jako taka zaś staje się przede wszystkim źródłem niepokoju oraz grozy dla ludzi przyzwyczajonych już do tego, że nawet progra-

²⁰ Ibidem, s. 236.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 239.

²³ Ibidem, s. 249. Dalej konkluduje Freud takimi słowami: „jako niesamowite odczuwane jest to, co może przypominać o tym wewnętrznym natręctwie powtarzania”. Ibidem, s. 250.

²⁴ Ibidem, s. 259.

²⁵ Ibidem.

²⁶ O formacji kulturowej, z której wyłoniła się nowoczesna opowieść grozy pisałem obszernie w książce *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009.

²⁷ M. Chollet, *Tyrania rzeczywistości*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2013, s. 12.

²⁸ Ibidem.

²⁹ P. L. Berger, T. Luckman, *Społeczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, przeł. J. Niżnik, Warszawa 2010, s. 5.

³⁰ Trzeba tu jednak dodać koniecznie, że kultura późnego kapitalizmu wytworzyła także właściwe sobie lęki i obawy, takie jak: lęk (pracownika) przed delokalizacją, restrukturyzacją i zwolnieniem. Trafnie charakteryzuje je Frédéric Lordon w książce *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, przeł. M. Kowalska, M. Kozłowski, Warszawa 2012, s. 63-65.

my zwane *reality shows* (a zatem, niejako z definicji, „spektakle rzeczywistości”) rozgrywają się na ekranie telewizora, podlegając kontroli (regule scenariusza i reżyserii), zaś reporterzy i sprawozdawcy dopasowują obraz rzeczywistości do tego, co Mona Chollet określa mianem ideologicznych przesądów poprzedzających samą rzeczywistość³¹.

Dobrym przykładem będą w tym kontekście opisane przez Chollet działania François’a Terrassona nazwane przez niego „praktykami strachu”: „O zmroku czy w środku nocy zostawiał więc ochotników – każdego osobno – w różnych zakątkach lasu czy pól. Odległości między nimi były dość duże, by nie mieli żadnej szansy się odnaleźć. Nie mieli ze sobą latarek ani namiotów (ani telefonów komórkowych, wypada dziś pewnie dodać). Rano wracał po nich i cała grupa zjadała wspólnie śniadanie opowiadając sobie nocne przeżycia”³². Ów dotyk natury, okazywał się zazwyczaj dotknięciem Realnego – zaś kontakt z samą (niezapośredniczoną przez kulturowe artefakty) rzeczywistością był niezmiennie doświadczeniem traumatyzującym. Jak zauważa Chollet, komentując „programowe” deklaracje Terrassona: „Owszem, pragniemy natury, lecz uporządkowanej, bezpiecznej, komfortowej, z udogodnieniami”³³. Pragniemy zatem kulturowej iluzji naturalności, przedkładamy tę iluzję ponad rzeczywistość, którą ma ona przesłaniać. Jesteśmy tu niemal w samym centrum Lacanowskiego pojmowania Realnego – jako tego, co opiera się symbolizacji i, nade wszystko, traumatyzuje podmiot³⁴. A jednak, jak trafnie zauważa Hal Foster, iluzja rzeczywistości „nie działa” nawet w przypadku mimetycznego hiperrealizmu: „Czasem jej iluzja jest tak doskonała, że wręcz staje się natrętna – natrętnie zakrywa **trou**-matyczne Realne – lecz nawet wtedy wyłącznie wskazuje na Realne”³⁵. Trauma powraca zatem natrętnie w przedstawieniu, by w ten sposób stać się częścią porządku Symbolicznego i w ogóle „dać się pomyśleć”. W tym kontekście wypada stwierdzić, że internet, a zatem potężne medium konstruujące społeczny obraz rzeczywistości, staje się zarazem miejscem „inwazji niemożliwego”. Jest on bowiem oknem³⁶, przez które spogląda na użytkowników inna rzeczywistość – niepokojąco realistyczna (bo w zasadzie niczym nie różniąca się od przedstawionego w sieci obrazu faktów) i zarazem traumatyzująca, gdyż ujawniająca głęboką niespójność potocznego obrazu świata – pękniętego i naznaczonego obecnością „niesamowitego fikcji”, które tu i teraz, w procesie lektury, przeistacza się w „niesamowite przeżycia”.

Kończąc te rozważania, warto pokusić się o podsumowanie naszej wiedzy o cechach swoistych creepypasty – szczególnie tych, które sprawiają, że konstytuują się ona w obiegu internetowym jako pewien typ tekstów narracyjnych. Obserwujemy tu bowiem proces przechodzenia od „praktyk grozy”, które gwoli poznawczej uczciwości należałoby nazwać raczej „praktykami straszenia”, opartych na, bliskiej dynamice obiegu plotki, technice „kopiuji i wklej” („zapamiętaj i powtórz”) – w kierunku swoistych „praktyk opowiadania”, zakładających kształtowanie pewnego minimum „kompetencji narracyjnych” (konstruowanie akcji, strategie racjonalizacji lub budowania prawdopodobieństwa, elementy stylizacji etc.) i postulujących „instancję autorską” (jeśli nawet nie „twórcy fabuły”, to zapewne jej pierwszego zidentyfikowanego nadawcy). W tym

³¹ Zob. M. Chollet, op. cit., s. 134-145.

³² Ibidem, s. 261.

³³ Ibidem.

³⁴ Zob. J. Lacan, *Les Quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire livre XI*, Paris 2014, s. 63-75.

³⁵ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 165. Określenie „troumatyczne” (*trou-matique*) jest dość typową dla Lacana grą słów łączącą traumę z „dziurą” (*le trou*), przez którą prześwituje Realne.

³⁶ Metafory okna używa w tym kontekście Anne Friedberg w swej książce *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 433-440. Motyw „okna do innego świata”, przez które nie tylko obserwujemy, ale też jesteśmy obserwowani wprowadził do literatury grozy H. P. Lovecraft. Zob. np. H. P. Lovecraft, A. Derleth, *Okno na poddaszu*, [w:] tychże, *Obserwatorzy spoza czasu*, przeł. R. P. Lipski, Poznań 2000, s. 241-260.

kontekście teksty rozpowszechniane jako creepypasta zdają się zatem powtarzać drogę, jaką ponad sto lat temu przebyły folklorystyczne „opowieści o duchach” (powtarzane przez kronikarzy, takich jak Saint-Simon), stając się z czasem własnością konkretnych autorów-literatów: Dostojewskiego, Dickensa czy Maupassanta. W ten sposób w ramach internetowej społeczności czytających i piszących creepypasty wyłania się swoiste, literackie „pole produkcji kulturowej” – „uniwersum posłuszne własnym prawom funkcjonowania oraz transformacji; struktura obiektywnych relacji między pozycjami zajmowanymi przez jednostki lub grupy, znajdujące się w sytuacji rywalizowania o prawomocność”, jak definiuje je Pierre Bourdieu³⁷. Prosumenci creepypasty dyskutują, spierają się i negocjują kwestie tematów, technik twórczych, poetyki i retoryki swoich tekstów, korzystając z internetowego forum. Powtarza się w ten sposób, w innym czasie i w innej (cyber)przestrzeni, proces autonomizacji instytucji literatury, jaki dokonywał się w wieku XIX m.in. przez fakt „korzystania z tych samych specyficznych miejsc spotkań, jak kawiarnie literackie, łamy czasopism, stowarzyszenia kulturalne, salony etc. [...], zadawania sobie tych samych obowiązkowych pytań, odwoływania się do tych samych, powszechnie uznawanych dzieł, znaczących wydażeń etc.”³⁸.

Pozostaje jeszcze kwestia literackiej atrakcyjności owego imaginarium pospolitej grozy. Być może należy poszukiwać jej w samych opowieściach. Zamykając naszą refleksję, wróćmy zatem raz jeszcze do powieści Henry’ego Jamesa, by w niej odnaleźć kolejny ślad owej fascynacji strachem, okropieństwem i niesamowitością, jaka pleniła się w kulturalnym towarzystwie spotykającym się „przy kominku”, by słuchać opowieści o duchach, zjawach i upiorach – jako „opowieści z życia”. Oto jak kończy się pierwsze spotkanie owych miłośników grozy:

– To przechodzi ludzkie pojęcie. Nie znam nic takiego, z czym można by to choć trochę porównać.

Pamiętam, że zapytałem wtedy:

– Jeżeli chodzi o uczucie samego strachu?

Wydawało się, jakby chciał powiedzieć, że to nie jest takie proste, jak gdyby rzeczywiście sam nie wiedział, jak to określić. Przesunął ręką po oczach, a po jego twarzy przebiegł nikły grymas.

– Ze względu na okropne... okropność tej historii!

– Och – wykrzyknęła jedna z pań – ależ to wspaniałe!³⁹

DARIUSZ BRZOSTEK

PRACTICES OF THE GOTHIC AND NARRATIVE PRACTICE. CREEPYPASTA: THE OTHERWORLDINESS ON THE NET

SUMMARY

Creepypasta are “true otherworldly stories” spread on the Internet. To be more precise, these stories are characteristic of the contemporary urban folklore. They are referred to as “true stories” or “stories from life.” Their specificity consists in their circulation (the Internet), their origins and dissemination (*copy and paste*), the material adapting themes from urban legends and rumors, and the preference for the fantastic and otherworldly. The article contains an analysis of the activity of “pl.creepypasta.wikia.com,” a Polish Internet portal, looking the engagement of its users in the context of the emergence of the institution of the author/editor of texts belonging to Internet folklore.

Translated by Justyna Deszcz-Tryhubczak

³⁷ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 327.

³⁸ Ibidem, s. 308.

³⁹ H. James, op. cit., s. 7.