

Iwona Przybysz
(Uniwersytet Warszawski)

JAK ZNALEŹĆ MEŻA MIĘDZY ŻYWYMI TRUPAMI
A KRWIOŻERCZYMI OŚMIORNICAMI?
*MASH-UP, CZYLI „KLASYCZNE ROMANSE Z OKRESU REGENCJI”
Z DOMIESZKĄ ELEMENTÓW NADNATURALNYCH
(NA PRZYKŁADZIE PRIDE AND PREJUDICE AND ZOMBIES
ORAZ SENSE AND SENSIBILITY AND SEA MONSTERS)*

Jane Austen isn't for everyone. Neither are zombies.
But combine the two and the only question is: why
didn't anyone think of this before?

„Wired”

Stwierdzenie, że twórczość Jane Austen na stałe zakorzeniła się w kulturze popularnej, byłoby truizmem. Od rozlicznych ekranizacji przez bezpośrednie nawiązania literackie aż po swobodną trawestację poszczególnych wątków – wszystko to świadczy o długiej żywotności twórczości autorki *Dumy i uprzedzenia*. Współczesna kultura popularna jednak nie zawsze traktuje przetwarzane przez siebie dzieła z pietyzmem, przepuszczając klasykę literatury przez postmodernistyczne oko remiksu.

W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się bliżej pewnemu specyficznemu sposobowi wpisywania twórczości Jane Austen do obiegu popularnego. Polega on bowiem nie na intertekstualnym nawiązaniu bądź przełożeniu na język innego medium, ale umiejscawia sam tekst powieści w zupełnie nowym kontekście. Utwory, które poddam analizie, tj. *Pride and Prejudice and Zombies*¹

¹ Jane Austen, Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies. The Classic Regency Romance – Now with Ultraviolet Zombie Mayhem*, Philadelphia: Quirk Books 2009. W dalszych partiach pracy cytaty z tego wydania oznaczane będą skrótem PPZ i numerem strony, z którego pochodzą. Powieść ta jako jedyny *mash-up*, którego postawą stała się powieść Austen, doczekała się tłumaczenia na język polski (por. Jane Austen, Seth Grahame-Smith, *Duma i uprzedzenie i zombi. Klasyczny romans z okresu regencji z krwawymi scenami walki z zombi*, przeł. Aldona Moźdzysłska, Warszawa: G+J Książki 2010). W niniejszej pracy jednak będę posługiwać się wyłącznie cytatami z tekstu oryginalnego, ponieważ w polskim tłumaczeniu niemożliwe było oddanie „miejsz przesko-ku” między oryginalnym tekstem Austen a uzupełnieniami Grahame-Smitha. Jeżeli nie wskazałam inaczej, tłumaczenia podawane w przypisach są mojego autorstwa. W celu zachowania spójności będę

Setha Grahame-Smitha oraz *Sense and Sensibility and Sea Monsters* Bena H. Wintersa², określane są przez wydawnictwo, w którym się ukazały (Quirk Books) jako „rozszerzenie” (*expansion*) *Dumy i uprzedzenia* oraz *Rozważnej i romantycznej*. Autorzy tych reinterpretacji dopisują bowiem do utworów Austen (a także innych pisarzy, do których twórczości prawa majątkowe już wygasły³), motywy żywe we współczesnej kulturze popularnej. Powieści te zapoczątkowały tym samym trend w kulturze popularnej, który najlepiej byłoby określić mianem *mash-up*.

MASH-UP – DEFINICJA, RODZAJE

Źródłostowu tego pojęcia poszukiwać można w terminologii zarówno muzycznej, jak i programistycznej. W tym pierwszym ujęciu oznacza on takie połączenie dwóch niepasujących do siebie piosenek (np. ze względu na odmienność gatunku, tonacji czy technik instrumentalno-wokalnych w nim zastosowanych), na skutek którego otrzymuje się odrębny utwór muzyczny. Elementy składowe zaczerpnięte z kompozycji stanowiących bazę *mash-upu* są przy tym łatwo rozpoznawalne dla słuchacza⁴. Z kolei w ujęciu programistycznym *mash-up* oznaczać będzie połączenie danych lub funkcjonalności dwóch lub więcej źródeł zewnętrznych w celu stworzenia zupełnie nowej usługi. W tym świetle twórcą *mash-upu* jest np. osoba umieszczająca link do filmu zamieszczonego w serwisie YouTube na własnej stronie internetowej bądź udostępniająca zdjęcia umieszczone na dysku Google na swoim profilu na Facebooku. Warto przy tym podkreślić, że *mash-up* nie będzie równoznaczny z pojęciem remiksu, ponieważ, jak zauważa Anna Nacher,

o ile remiks oznacza często rekonfigurację materiału zacierającą jego autonomiczność, pierwotne cechy i pochodzenie, o tyle *mash-up* odsyła wprost do źródła, z którego próbki zostały zaczerpnięte, prezentując fragmenty mediosfery w niezmienionym kształcie⁵.

W przypadku literatury terminem tym określa się zasadniczo dwa rodzaje utworów literackich. Podobnie jak w przypadku *mash-upów* muzycznych początkiem utworu literackiego powstającego w tym nurcie mogą być dwie odmienne

także posługiwała się angielskimi imionami bohaterów, a nie ich spolszczonymi odpowiednikami wprowadzanymi przez polskich tłumaczy Austen (czyli np. będę pisać o siostrach Elinor i Marianne Dashwood, a nie o Eleonorze i Mariannie).

² Jane Austen, Ben H. Winters, *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, Philadelphia: Quirk Books 2009 (dalej SSSM).

³ W serii „Quirk Classics” oprócz wymienionych wcześniej utworów ukazały się także m.in. *Android Karenina* (czyli wariacja na temat *Anny Kareniny* Lwa Tołstoja w klimatach bliskich nurtem steampunkowym) czy *The Meowmorphosis* (w której bohater *Przemiany* Franza Kafki nie zmienia się w karalucha, ale w kotka).

⁴ Por. Przemysław Pieniążek, *Klasyka grozą podszyta*, „Nowa Fantastyka” 2012, nr 8.

⁵ Anna Nacher, *Remiks i mash-up – o nietrywim współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1, s. 78.

od siebie powieści (zazwyczaj pochodzące z różnych epok literackich⁶) bądź inne teksty kultury (jak np. połączenie filmu i sztuki teatralnej⁷), bądź nawet postacie historyczne z motywami charakterystycznymi dla kultury popularnej⁸. Czasami jednak (jak w przypadku analizowanych w tym tekście utworów) autorzy ograniczają się do dopisania do świata przedstawionego w jednej powieści elementu spoza jej macierzystego porządku (jak np. nieumarli w parafrazującym ostatnią powieść Stefana Żeromskiego *Przedwiośniu żywych trupów* Kamila M. Śmiałkowskiego). Wprowadzenie nowych elementów w przypadku klasycznego mash-upu nie ma jednak na celu sparodiowania tekstu oryginału.

Reinterpretacja powieści-bazy może przy tym zachodzić na dwóch poziomach. Pierwszy z nich zakłada *de facto* napisanie powieści na nowo. Autor takiego mash-upu tworzy swój utwór, jedynie bazując na powieści macierzystej, unikając bezpośrednich cytatów z utworu stanowiącego punkt wyjścia. Przykładem takiej strategii jest *Northanger Abbey and Angels and Dragons* Very Nazarian, która korzysta z postaci stworzonych przez Austen w *Opactwie Northanger*, ale umieszcza je w zupełnie nowym kontekście. Twórczość Austen jest dla Nazarian w tym świetle raczej inspiracją niż materiałem twórczym w ścisłym tego słowa znaczeniu – nie powtarza ona bowiem słowo w słowo dialogów z *Opactwa Northanger*, inaczej konstruuje też narrację. Być może zatem lepiej byłoby określać te formy literackie właśnie mianem remiksu ze względu na stopień ingerencji w tekst źródłowy, dzięki któremu to osoba „nowego” autora wychodzi na pierwszy plan:

Logika mash-upu nie uprzywilejowuje [...] instancji autorskiej, jak to często miało miejsce w przypadku strategii remiksu, a także w kulturze didżejskiej, gdzie – to paradoksalny wniosek – figura dj-a stanowiła często najistotniejszy punkt odniesienia, do tego stopnia, że można byłoby wręcz zaryzykować hipotezę o pewnym powrocie do romantycznej wizji autorstwa. [...] Mash-up oznacza, że równie istotne jest źródło, materiał wyjściowy, składniki hybrydycznego zestawienia. Remiks – przy całej różnorodności jego form – często oparty jest natomiast na strategii mocnego przetworzenia pierwotnych elementów⁹.

Znacznie bardziej interesujący okazuje się jednak drugi typ mash-upów, reprezentowany m.in. przez analizowane w niniejszej pracy powieści. Utworem tym bliżej do mash-upów w programistycznym rozumieniu tego pojęcia, ponieważ nie tyle przejmuje się w nich z powieści Austen bohaterów, wydarzenia czy klimat, ile to sama powieść staje się materiałem wyjściowym do reinterpretacji. Zachowywane są w stanie niezmiennym znaczne partie tekstu wyjściowego, a elementy dodane przez kompilatora nie powinny odstawać stylistycznie od pierwowzoru.

⁶ Przykładem takiego utworu może być *Fifty Shades of Dorian Gray*, czyli stworzony przez Nicole Audrey Spector *mash-up* *Portretu Dorianiana Graya* Oscara Wilde’a oraz napisanych ponad sto lat później *Pięćdziesięciu twarzy Greya* E.L. James.

⁷ Za przykład takiego utworu może posłużyć seria „William Shakespeare’s Star Wars” Iana Doeschera, czyli przełożenie scenariuszy poszczególnych części sagi filmowej *Gwiezdne wojny* na formę dramatu szekspirowskiego (zarówno na poziomie graficznym, jak i językowym).

⁸ Ilustracją takiego typu mash-upu może być powieść Grahame-Smitha *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, czyli spreparowany dziennik Abrahama Lincolna, będący w istocie opowieścią o początkach jego kariery jako łowcy wampirów.

⁹ Anna Nacher, Michał Gulik, Paulina Kaucz, *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, red. Michał Gulik, Paulina Kaucz, Leszek Onak, Kraków: Hub Wydawnicza Rozdzielczość Chleba. Fundacja Liternet 2011, s. 8.

Proces powstawania Seth Grahame-Smith (który, jako autor wydanej w 2009 roku powieści *Pride and Prejudice and Zombies*, stał się prekursorem tego nurtu) rekonstruuje następująco:

[...] I opened the original manuscript on my computer [...] and set about changing words, adding lines, and inserting all-new scenes – one bloody page at the time. In order to keep track of my changes, I made the new text red (seemed appropriate). Sometimes there'd be two- or three-page blocks of all-new, all-red action. Sometimes there'd be a red paragraph or a few red lines on a mostly black page. Sometimes there was only a red word or two. [...] My self-imposed rule was to change something on every page, no matter what¹⁰.

Zarówno elementy wprowadzone na nowo przez twórcę mash-upu, jak i te, które zostały pozostawione w niezmiennym kształcie, są niemal od razu możliwe do rozpoznania dla czytelnika. Odbiorca zostaje w ten sposób zaproszony do intertekstualnej gry z kompilatorem i zmuszony do wyśledzenia zmian i wskazania ich konsekwencji dla świata przedstawionego utworu.

Zmiany Grahame-Smitha w *Dumie i uprzedzeniu* oraz Wintersa w *Rozważnej i romantycznej*, choć wprowadzane są na skutek podobnych działań, przynoszą zupełnie inne skutki. Elementy nowe w *Pride and Prejudice and Zombies* w mniejszym stopniu skutkują bowiem rozsadzeniem od środka świata przedstawionego niż dzieje się to w *Sense and Sensibility and Sea Monsters*. O ile w przypadku pracy Grahame-Smitha wystarczyła bowiem jedynie zmiana szczegółów biografii większości bohaterów (tak, aby umożliwić czytelnikowi odpowiedź na pytanie, jak siostrom Bennet i ich adoratorom udało się przetrwać tak długo w świecie, w którym każdej chwili może człowieka spotkać śmierć z ręki nieumarłych), o tyle wprowadzenie potworów morskich do świata *Rozważnej i romantycznej* wymagało od Wintersa zatopienia większości Wysp Brytyjskich¹¹. Niemożliwe jest przy tym w tak krótkim artykule prześledzenie wszystkich zmian wprowadzonych przez kompilatorów mash-upów, skupię się zatem na tych, które w największym stopniu wpływają na świat przedstawiony utworu, bądź takich, dzięki którym pewne elementy świata przedstawionego powieści Jane Austen mogą wybrzmieć silniej.

¹⁰ Tłumaczenie: „Otworzyłem rękopis na komputerze [...] i skupiłem się na zmianie słów, poszerzeniu kwestii dialogowych i dodawaniu nowych scen – strona po stronie. W celu śledzenia wprowadzonych przez siebie zmian zaznaczałem wprowadzony przez siebie tekst na czerwono (tak wydawało się właściwie). Czasami wprowadzałem dwu- bądź trzysłowny blok wypełniony zupełnie nowymi, czerwonymi od krwi scenami. Czasem na prawie całej czarnej stronie pojawiał się czerwony akapit bądź tylko kilka linijek. Czasem zaś wstawiałem tylko słowo bądź dwa. [...] Postanowiłem, że choćby nie wiem co, na każdej stronie będę wprowadzał coś nowego” (por. Seth Grahame-Smith, *Preface to the deluxe heirloom edition*, w: Jane Austen, Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, s. 6).

¹¹ Zmiana ta podkreślana jest przez Wintersa na różnych poziomach – zarówno w samej powieści (w której np. Londyn przeistacza się w Sub-Marine Station Beta), jak i w jej warstwie ilustracyjnej. Przed kartą tytułową umieszczona bowiem zostaje schematyczna mapa świata, na której zaznaczone są najważniejsze punkty w przestrzeni istotne dla bohaterów powieści. Co ciekawe, w przypadku miejsc, którym Winters decyduje się zmienić nazwę, autor ilustracji (Eugene Smith) nie podaje, jak dana nazwa brzmiała w *Rozważnej i romantycznej*. Przyczynia się to do wzmocnienia wrażenia na czytelniku, że *Sense and Sensibility and Sea Monsters* jest utworem autonomicznym wobec powieści Austen.

STARE PRAWDY I NOWY ŚWIAT

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.

However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighborhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of someone or other of their daughters¹²

– tymi słowami, otwierającymi *Dumę i uprzedzenie*, Jane Austen ustanawia reguły świata przedstawionego. Autorka, posługująca się konwencją powieści salonowej, opisuje ludzi i sytuacje znajome dla czytelnika sięgającego po powieść w czasie jej wydania. „Powszechnie uznawana prawda” jest oczywiście taką wyłącznie w kręgu osób wyznających podobne wartości, co matka panien Bennet, ale tok myślenia narratora jest łatwy do odtworzenia dla osób, które spotkały osoby myślące analogicznie¹³.

Podobne stwierdzenie rozpoczyna także *Pride and Prejudice and Zombies*, jednak tutaj niesie ono za sobą znacznie poważniejsze konsekwencje dla świata przedstawionego:

It is a truth universally acknowledged that a zombie in possession of brains must be in want of more brains. Never was this truth more plain than during the recent attacks at Netherfield Park, in which a household of eighteen was slaughtered and consumed by a horde of the living dead (PPZ, s. 7)¹⁴.

Stwierdzenie narratora także jest przedstawieniem pewnej „uniwersalnej prawdy”, ale – w odróżnieniu od *Dumy i uprzedzenia* – funkcjonuje ona wyłącznie na poziomie świata przedstawionego utworu. Żaden czytelnik nie miał bowiem wcześniej okazji spotkać żywego trupa, nie jest zatem w stanie zweryfikować tego oświadczenia. Zabieg ten stawia odbiorcę w stan gotowości, wytrąca go z przekonania, że jest w znanym sobie, bezpiecznym świecie „klasycznego romansu z okresu regencji”. Jednocześnie jednak czytelnik konfrontowany jest tutaj z tajemnicą – rozmaite narracje kultury popularnej nauczyły go bowiem, że zombi nie pojawiają się na świecie znikąd¹⁵. Jednak początek mash-upu Grahame-Smitha sugeruje, że w świecie walczących z żywymi trupami sióstr Bennet nieumarli musieli pojawić się tak dawno, że ich obecność stała się integralną, niewymagającą

¹² Tłumaczenie: „Powszechnie uznaną prawdą jest, że samotny mężczyzna będący w posiadaniu znacznej fortuny musi pragnąć żony. Chociaż uczucia i zamiary tego mężczyzny nie są znane ludziom, w których sąsiedztwo wkracza po raz pierwszy, prawda ta jest tak głęboko zakorzeniona w umysłach okolicznych rodzin, że postrzegany jest on jako prawowita własność takiej osoby lub którejś z jej córek” (por. Jane Austen, *Pride and Prejudice*, w: eadem, *The Complete Novels of Jane Austen*, Hertfordshire: Wordsworth Editions 2004, s. 235).

¹³ Por. Roger Gard, *Jane Austen's Novels: The Art of Clarity*, Yale: Yale University Press 1992, s. 114–115.

¹⁴ Tłumaczenie: „Powszechnie uznaną prawdą jest to, że zombie będące w posiadaniu mózgow musi pragnąć ich coraz więcej. Nigdy prawda ta nie była bardziej widoczna niż podczas ostatnich ataków w Netherfield Park, w trakcie których osiemnaścioro członków gospodarstwa domowego zostało zamordowanych i zjedzonych przez hordę nieumarłych”.

¹⁵ Por. np. Ksenia Olkusz, *Jak „ugryźć” temat? Wieloaspektowość figur zombie*, w: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Facta Ficta 2016.

obszernych wyjaśnień częścią uniwersum. Wydarzeniem godnym uwagi jest tutaj napad na służbę, a nie sama egzystencja kreatur dokonujących napadu.

Na tym tle strategia obrona przez Wintersa, choć pozornie podobna, okazuje się znacznie mniej subtelna. Pokazuje to zestawienie pierwszego zdania *Rozważnej i romantycznej* („The family of Dashwood had been long settled in Sussex”¹⁶) z konstatacją otwierającą *Sense and Sensibility and Sea Monsters* („The family of Dashwood had been settled in Sussex since before the Alteration, when the waters of the world grew cold and hateful to the sons of man, and darkness moved on the face of the deep”¹⁷ – SSSM, s. 7). Winters bowiem – w przeciwieństwie do Grahame’a-Smitha – nie próbuje naśladować rytmu prozy Austen. Kontrastujące z rzeczą konstatacją otwierającą *Rozważną i romantyczną* przedłużone zdanie zaczyna raczej przypominać biblijną opowieść o stworzeniu świata. Od razu zatem czytelnik uświadamia sobie znaczenie Przemiany (*Alteration*) w świecie przedstawionym – staje się ona bowiem czymś w rodzaju nowego Genesis. Ponieważ jednak sama Austen nie posługiwała się w swojej twórczości stylizacją biblijną, takie zdanie otwierające może być odbierane jako wyrwa w utworze, wskazując tym samym na nieprzystawalność krwiożerczych potworów morskich do stabilnego świata przedstawionego w *Rozważnej i romantycznej*.

Pierwsze zdania obu mash-upów stają się zatem zapowiedzią strategii tworzenia kombinacji Austen ze światem popkultury oraz pozwalają ujawnić stosunek obu kompilatorów do materiału wyjściowego. Zadaniem obu z nich jest wskazanie, że czytelnik sięgający po tak rozpoczynający się utwór nie powinien spodziewać się wiernego naśladowania *Dumy i uprzedzenia* czy *Rozważnej i romantycznej*. O ile jednak Grahame-Smith skupia się na w miarę ścisłym wtopieniu żywych trupów do powieści, o tyle Winters, zmieniając nie tylko realia, lecz także stylistykę, *de facto* sugeruje stworzenie nowej powieści na gruzach książki Austen.

TO, CO ZMIENIONE, I TO, CO STAŁE

Pierwsze zdanie jest jednak wyłącznie zapowiedzią szerszej strategii, za którą kompilatorzy będą podążać na przestrzeni całego mash-upu. Bardzo istotna okazuje się przy tym kwestia wyznaczenia punktu granicznego między elementami, które mogą ulegać modyfikacjom, a tymi, które muszą pozostać w kształcie wyznaczonym przez Austen. Chodzi bowiem nie tylko o to, aby zmiany wprowadzone przez autora mash-upu nie niszczyły logiki świata przedstawionego, lecz także o zachowanie łączności z prozą autorki *Emmy*.

Nieprzekraczalną granicą dla obu autorów okazuje się zachowanie relacji uczuciowych między głównymi bohaterami – nawet jeżeli oni sami nie są już do

¹⁶ Tłumaczenie: „Rodzina Dashwoodów przez długi czas zamieszkiwała w Sussex” (por. Jane Austen, *Sense and Sensibility*, w: eadem, *The Complete Novels of Jane Austen*, Hertfordshire: Wordsworth Editions 2004, s. 3 – dalej SaS).

¹⁷ Tłumaczenie: „Rodzina Dashwoodów zamieszkiwała w Sussex od czasu Przemiany, kiedy to wody na całym świecie ochłodziły się i stały się nieprzyjazne dla synów człowieczych, a ciemność unosiła się nad wodami”.

końca tymi postaciami, jakie stworzyła Austen. Kłątwa, której ofiarą jest pułkownik Brandon, na skutek której na twarzy wyrastają mu macki, wywołuje w Marianne niechęć do niego, ale nie przeszkodzi jej to w zawarciu z nim związku małżeńskiego na końcu powieści¹⁸.

Punktem wyjścia dla większości zmian wprowadzonych przez Wintersa w charakterystyce bohaterów okazuje się najczęściej cecha wskazana już przez Austen. Pani Jennings, która w *Rozważnej i romantycznej* jest prezentowana jako osoba gadatliwa, wścibska i lubiąca się w nieuzasadnionych dywagacjach co do przyszłości matrymonialnej bohaterów, u Wintersa zyskuje swego rodzaju usprawiedliwienie dla swojego zachowania. Jest ona bowiem tutaj przedstawicielką jednej z egzotycznych społeczności żyjących na archipelagu, w którego granice zawitał niegdyś sir John Middleton, sławny poszukiwacz przygód. Dlatego też pani Jennings prezentowana jest jako nie tyle osoba antypatyczna z natury, ile po prostu nieprzyzwoita do reguł wyznawanych przez Middletona i panie Dashwood. Winters wzmacnia przy tym obcość pani Jennings, brutalizując jej słowa:

„Oh, *pngllgpg!*” she emitted, a phrase from her native tounge translating, roughly, to „don’t be a foolih pile of elephant excrement”¹⁹ (SSSM, s. 141).

Podobnie przedstawia się prezentacja postaci Lucy Steele – byłej narzeczonej Edwarda Ferrarsa, która ostatecznie u Austen poślubia jego brata, Roberta. Winters wyjaśnia jej dążenie do rychłego poślubienia któregośkolwiek z braci Ferrarsów, zmieniając ją w wiedźmę morską (*sea witch*). Jest to potwór, zdolny przybrać postać kobiety, który może utrzymać się dłużej przy życiu wyłącznie poprzez skonsumowanie świeżo zaślubionego małżonka. Co ciekawe, przejście ludzkiej formy odbywa się wyłącznie na płaszczyźnie fizycznej – wiedźma morska nie jest w stanie zmienić swojego charakteru tak, aby przypodobać się mężczyznom (dlatego też starsza siostra Lucy, mimo że także przynależy do tego gatunku stworzeń, nie znalazła „posiłku” – por. SSSM, s. 319–321). Transformacja postaci Lucy przez Wintersa z jednej strony usprawiedliwia wskazaną już przez Austen cechę charakteru tej bohaterki, z drugiej jednak pozwala na swego rodzaju zemstę autorską na nielubianej postaci Roberta Ferrarsa.

Kwestia proporcji między stałymi a zmiennymi elementami okazuje się jeszcze bardziej istotna w *Pride and Prejudice and Zombies*, w której bohaterowie mogą w każdej chwili stać się ofiarami plagi. Mimo to czytelnik może mieć pewność, że ani Elisabeth, ani Darcy’emu nie grozi żadne niebezpieczeństwo²⁰. Ofiarą żywych

¹⁸ Co ciekawe, „wada” Brandona ostatecznie okazuje się czynnikiem, dzięki któremu Marianne przekonuje się do męża. Dochodzi w tym miejscu bowiem do głosu – z oczywistych powodów nieuwzględniana u Austen – płaszczyzna erotyczna: „She found, in the event, that his face was not only region of his physiognomy that could be described as multi-appendaged, and she found that fact to carry with it certain marital satisfactions” (SSSM, s. 339; tłumaczenie: „W końcu odkryła, że twarz nie była jedyną częścią jego ciała, którą można by określać mianem wielofunkcyjnej i odnalazła w tym fackie kilka możliwości do uzyskania satysfakcji małżeńskiej”). Konstatacja ta wpływa na sposób interpretacji postaci Marianne, która już nie tyle dojrzewa i odkrywa, że życie nie kończy się po pierwszej miłości, ile skupia się przede wszystkim na erotycznym wymiarze związku.

¹⁹ Tłumaczenie: „– Och, *pngllgpg!* – wydobyła z siebie wyrażenie ze swojego ojczystego języka, które można by w przybliżeniu przetłumaczyć jako «nie bądź głupim stosem ekskrementów słońia»”.

²⁰ Reguła ta, której przestrzega Grahame-Smith, nie jest już tak oczywista dla Steve’a Hockensmitha – autora dwóch powieści inspirowanych *Pride and Prejudice and Zombies*. W *Pride*

trupów staje się (najczęściej pomijana przez samą Austen) służba – bohaterowie anonimowi, którzy nie mają możliwości nauczenia się obrony przed nieumarłymi. Wyjątek od tej reguły stanowi przemiana Charlotte Lucas – przyjaciółki Elisabeth – w zombi. Jej metamorfoza z jednej strony ma na celu wzmocnienie w czytelniku poczucia zagrożenia bez zmieniania podstawowej struktury powieści Austen (w której postać Charlotte nie odgrywa znaczącej roli), z drugiej staje się jeszcze jednym wyrazem udręki bohaterki. Grahame-Smith doprecyzowuje bowiem pozycję panny Lucas jako dwudziestosiedmioletniej niezamężnej kobiety:

I know of nobody that is coming – mówi w pewnym momencie matka Elisabeth – unless Charlotte Lucas should happen to call in – and I am sure that my dinners are good enough for her, since she is an unmarried woman of seven-and-twenty, and as such should expect little more than a crust of bread washed down with a cup of loneliness (PPZ, s. 49)²¹.

Twórca mash-upu wypowiada tutaj głośno to, co było oczywiste dla czytelników żyjących w czasach Austen, ale już niekoniecznie jest tak samo dobrze zrozumiałe dla odbiorcy współczesnego.

Możliwość obrony przed zagrożeniem ze strony zombi mają jedynie przedstawiciele wyższych warstw społecznych, których stać na wysłanie swoich dzieci do Chin czy Japonii w celu nauki sztuk walki. Sprawia to, że szlachta w sposób symboliczny zobowiązuje się do opieki nad tymi, którzy nie byłiby w stanie obronić się samodzielnie. Jak zauważa więc Ryszard Knapiek, arystokracja powraca dzięki temu do pierwotnych zadań, które przynależały do niej wcześniej, kiedy była jeszcze stanem rycerskim²².

Do opieki – nie tylko nad służbą, lecz także nad okolicą – zobowiązują się wszystkie córki państwa Bennetów. Szkolone do tego celu w klasztorze w Shaolin, mogą zrzec się tego zobowiązania dopiero po zamążpójściu. Dla większości bohaterów kwestia uczenia kobiet walki z nieumarłymi nie jest niestosownością (wyjątek stanowi tutaj pan Collins, który oświadczając się Elisabeth, zastrzega, że jego przyszła żona będzie musiała zaprzestać walk z zombi – por. PPZ, s. 85). Czasami nawet – jak np. dla pana Darcy’ego – znajomość sztuk walki przez kobiety okazuje się równie istotna, co nauka języków obcych czy rysunku (por. PPZ, s. 34). Co ciekawe, o ile sama nauka sztuki przetrwania jest zasadniczo kwestią neutralną, o tyle sposoby zdobywania tej wiedzy mogą stać się kolejnym wyznacznikiem stratyfikacji społecznej. Uwidacznia się to w lekceważącym stosunku lady Catherine de Bourgh (uczającej się walczyć w Kioto) do Elisabeth, której rodziny nie było stać na wysłanie córek do Japonii (por. PPZ, s. 126–127).

and Prejudice and Zombies: Dreadfully Ever After, będącej sequelem mash-upu Grahame-Smitha, ofiarą plagi staje się sam Darcy. Powieści tej jednak nie można już nazywać mash-upem, ponieważ nie korzysta w bezpośredni sposób z pracy Austen, a jedynie kontynuuje historię opowiedzianą przez Grahame’a-Smitha.

²¹ Tłumaczenie: „Nie spodziewam się niczyjej wizyty, chyba że Charlotte Lucas zechce się zapowiedzieć; a jestem pewna, że moje obiady są dla niej wystarczająco dobre, zwłaszcza że jako niezamężna dwudziestosiedmioletka nie powinna oczekiwać niczego więcej od skórki chleba popitej filiżanką samotności”.

²² Por. Ryszard Knapiek, *Kultura zombie-tekstualna (o „Ouirk Books” na przykładzie Dumy i uprzedzenia i zombi)*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 97.

K'YALOH D'ARGESH F'AH – ODDAWANIE I ZABIERANIE GŁOSU
MARGARET DASHWOOD

Szczególnie interesujący wydaje się jednak przypadek zmiany roli postaci Margaret Dashwood w *Sense and Sensibility and Sea Monsters*. Bohaterka ta w powieści Austen jest raczej tłem dla pozostałych sióstr niż pełnowymiarową postacią literacką. Po raz pierwszy narrator wspomina o niej, kiedy pokrótce charakteryzuje całą rodzinę, opisuje ją jednak jako dziewczynę niezbyt interesującą, z charakteru bliższą emocjonalnej Marianne niż opanowanej i racjonalnie myślącej Elinor (por. SaS, s. 5). Margaret towarzyszy Marianne podczas spaceru, na którym średnia siostra Dashwood skrzyła nogę w kostce i poznała pana Willoughby'ego, jednak jej udział w historii jest marginalny. Podobnie lekceważąco traktowana jest przez Elinor, której opowiada o kosmyku włosów noszonym przez niedosłego narzeczonego Marianne na palcu. Jej przeczucia są lekceważone nie tylko ze względu na wiek (w chwili rozpoczęcia akcji powieści Margaret ma zaledwie trzynaście lat), lecz także ze względu na nieumiejętność dostosowania się do dziewczynki do reguł wypowiedzi obowiązujących w salonie.

Winters wykorzystuje pozycję Margaret wyznaczoną jej przez Austen, w ścisły sposób łącząc ją ze stworzonymi przez siebie elementami świata przedstawionego. Wspominany wcześniej spacer staje się tutaj swego rodzaju doświadczeniem inicjacyjnym. Margaret bowiem, odłączając się od siostry, dowiadyuje się o istnieniu Lewiatana – olbrzymiego potwora morskiego, na którego grzbiecie okaże się na koniec być zbudowana posiadłość pań Dashwood. W taki sposób opisuje popleczników kultu tej istoty pan Palmer, który przypadkowo odnalazł jednego z nich podczas jednej z licznych wypraw morskich:

[...] the man was a member of a tribe of subterranean cave men, who had once dwelt above like other human races, but now lived in caverns below the earth's surface, and worshipped a pantheon of cruel and hidden monster-gods called the *K'yaloh*. The *K'yaloh* were an ancient race, older than man, older than beast, older than the Alteration, older than time itself. They laid in slumber, waiting for the day of waking. When they woke, all that we know would be destroyed (SSSM, s. 331)²³.

Kult *K'yaloh* zbliżony jest w swej istocie do Lovecraftowskiego kultu Cthulhu²⁴. Oba porozumiewają się odrębnym językiem o brzmieniu obcym dla ucha ludzkiego, mają sformułowane w tym języku akty strzeliste (u Wintersa *K'yaloh*

²³ Tłumaczenie: „[...] ten człowiek był członkiem plemienia podziemnych jaskiniowców, którzy niegdyś żyli na zewnątrz jak inne rasy ludzkie, ale teraz mieszkają pod powierzchnią ziemi i czczą panteon okrutnych, ukrytych przed światem potwornych bogów zwanych *K'yaloh*. *K'yaloh* byli tajemniczą rasą, starszą niż człowiek, starszą niż bestia, starszą niż Przemiana, starszą od samego czasu. Spoczywali w uśpieniu, czekając na dzień przebudzenia. Kiedy zaś mieli się przebudzić, cały znany nam świat miał ulec zniszczeniu”.

²⁴ Pojęcie „mitów Cthulhu” wprowadzone zostało przez Augusta Williama Derletha, korespondującego przez wiele lat z Howardem Philipem Lovecraftem. Po jego śmierci wraz z Donaldem Wandreim założył wydawnictwo Arkham House, w którym wydali dzieła zebrane Lovecrafta. Do „mitologii” Cthulhu zalicza się opowiadania Lovecrafta (przede wszystkim *Zew Cthulhu*, *Kosmar w Dunwich* czy *Widmo nad Innsmouth*) oraz innych autorów inspirowanych się jego twórczością (takich jak August Derleth, Clark Ashton Smith czy Robert Bloch). Więcej na ten temat w: Zbigniew Łagosz, *Cthulhu – mitopeja czy nowa forma systemu magicznego?*, „Nomos” 2013, nr 80, s. 88.

D'argesh F'ah oznaczające „Leviatan slumbers, but day will come of wakening”²⁵, u Lovecrafta zaś „Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgahagi fhtagn”, czyli „W tym domu w R'lyeh czeka w uśpieniu zmarły Cthulhu”²⁶), oba także wychodzą z podobnego założenia – obiektem kultu jest bowiem pozostająca w uśpieniu bestia, której przebudzenie się zniszczy dotychczasowy świat.

Sama Margaret początkowo nie chce stać się jedną z wyznawczyń Lewiatana. Kilukrotnie poszukuje pomocy wśród najbliższych, jednak (podobnie jak w *Rozważnej i romantycznej*) nikt nie daje wiary jej słowom. Praktyki deprecjacji stosowane przez panią Dashwood w *Sense and Sensibility and Sea Monsters* opierają się tu jednak nie tylko na lekceważeniu (czyli analogicznie jak u Austen), lecz także na rozmyślnym przywoływaniu dziewczyny do porządku. W rekonstrukcji praktyk dyscyplinujących pomoc może przywołanie sceny, w której Margaret, doznająca ataku paniki, przerywa rozmowę pani Dashwood i pani Jennings, aby po raz kolejny spróbować opowiedzieć matce o zbliżającym się zagrożeniu:

At that very moment, they heard a terrible, full-throated scream, loud and long, from the second floor.

“No!! Noooo!”

“My goodness!” said Miss Dashwood. “What – ”

“Again!” cried Margaret, as she hurtled down the stairs and into the parlour. “It begins again!”

“I thought we had finished with this nonsense, dear Margaret!” cried Mrs. Dashwood.

“Mother! Mother, you must –” began the girl, her eyes rolling wildly in her head, her chest heaving.

“I said *enough!* You soon will be a child no longer, Margaret, but a woman, and these flights of fancy are no longer to be tolerated.” [...]

“Upstairs, child,” Mrs. Dashwood commanded, “and return to your needlepoint.”²⁷ (SSSM, s. 142–143).

Zachowanie Margaret traktowane jest przez jej matkę jako przejaw niedostatecznej dojrzałości dziewczyny. Świadczy o tym zarówno odwołanie się przez panią Dashwood do wieku dziewczyny, jak i użycie przez nią rzeczownika *fancy*, przywołującego skojarzenie ze światem wyobraźni, która nie przystoi dorastającej pannie. Dziewczyna zostaje skazana przez matkę na udanie się do miejsca odosobnienia („na górę”), co konstytuuje jej pozycję wobec reszty rodziny jako Innej²⁸. Praca nad robótką ręczną, którą zleca jej matka, jest przy tym nie tylko

²⁵ Tłumaczenie: „Lewiatan śpi, lecz nadejdzie dzień przebudzenia”.

²⁶ Por. Howard P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, w: idem, *Zew Cthulhu*, przeł. Ryszarda Grzybowska, wybór i słowo wstępne Marek Wydmuch, Toruń: C&T 2004, s. 24.

²⁷ Tłumaczenie: „I właśnie w tej chwili usłyszały okropny, mocny krzyk, długi i głośny, dobiegający z drugiego piętra.

– Nie! Nie-e-e-e!

– Mój Boże! – powiedziała panna Dashwood – Co...

– Znowu! – szlochala Małgorzata, zbiegając ze schodów w stronę bawialni – To się znowu zaczyna!

– Myślałam, że już skończyłyśmy z tymi bzdurami, droga Małgorzato! – krzyknęła pani Dashwood.

– Mamo! Mamo, musisz... – zaczęła dziewczyna, oddychając ciężko z obłędem w oczach.

– Powiedziałam, dość! Niedługo przestaniesz już być dzieckiem, Małgorzato, ale staniesz się kobietą i te chwilowe kaprysy nie będą dłużej akceptowane. [...]

– Na górę, dziecko – rozkazała pani Dashwood – i wracaj do haftowania”.

²⁸ Jest to ten sam mechanizm, któremu podlega Jane Eyre, jej wizje ducha wujka Reeda także są lekceważone przez otoczenie. Bohaterka, podobnie jak Margaret, zmuszona jest przez rodzinę do

sposobem na uspokojenie rozbuchanych nerwów dziewczyny, lecz także wpisuje się w rezerwuuar czynności stosownych dla młodych kobiet z wyższych sfer²⁹. Matka Margaret stoi w tej scenie na pozycji swego rodzaju strażniczki moralności i stosowności, a jej pozycja okazuje się na tyle silna, że Elinor i Marianne, choć czują na dnie serca, że strach Margaret nie jest bezpodstawny, nie zdołają wpłynąć na ostateczny kształt rozmowy.

Reakcja pani Dashwood na „fantazje” Margaret, choć mieści się w granicach normy wyznaczonej przez epokę, jest zaskakująca w kontekście zagrożeń stojących na drodze bohaterów w samym świecie przedstawionym Wintersa. Trudno jest bowiem wyznaczyć granice między możliwym zagrożeniem a wyobrażeniami w świecie, w którym na każdym kroku można zostać zaatakowanym przez krwiożercze ośmiornice czy delfiny. Okazuje się jednak, że to lekceważona Margaret miała rację – Lewiatan ostatecznie się budzi, doprowadzając wcześniej dziewczynę do obłądu. Czy jednak to wystarczy, aby uznać *Sense and Sensibility and Sea Monsters* za krytykę tradycyjnego sposobu wychowywania i dyscyplinowania dziewcząt? Niekoniecznie – Winters raczej wykorzystuje te sposoby myślenia o kobiecości jako swego rodzaju sztafaż pełniący funkcję uwiarygodniającą istnienie potworów morskich w świecie przedstawionym.

TRZYSTUSTRONICOWY ŻART CZY HOŁD DLA JANE AUSTEN?

Zasadniczo krytyka literacka nie odnosi się do mash-upów pozytywnie. Przyczyn takiej oceny poszukuje Ksenia Olkusz w skonstruowaniu nowego świata przedstawionego w taki sposób, aby postawić element nadnaturalny w centrum. Może to prowadzić do zubożenia powieści-pierwowzoru. Widocznymi na przestrzeni utworu znakami tego zjawiska są m.in. zmiana sposobu funkcjonowania bohatera (przeistaczającego się w nowych warunkach w herosa) czy zwrócenie

udania się do czerwonego pokoju na najwyższym piętrze domu i tym samym alienowana jest od świata zewnętrznego, a pozostaje sam na sam z przybierającymi na sile wizjami. Oznacza to, że Jane doczekać się może akceptacji ze strony otoczenia dopiero wtedy, kiedy porzuci świat irracjonalności i podda się władzy rozumu (czyli męskiej przemocy symbolicznej) (więcej na ten temat np. w: Izabela Patyk, *Feministyczna redefinicja męskiego spojrzenia. Kobiety w powieści angielskiej XIX wieku na przykładzie Dziwnych losów Jane Eyre Charlotte Brontë a konstrukcja kobiecości w patriarchalnym świecie*, w: „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, red. Daria Adamowicz, Yulia Anisimovets, Olga Taranek, Wrocław: Wydawnictwo Sutoris 2008).

²⁹ Czynności związane z syciem, tkaniem, haftowaniem stanowią niezwykle istotną część aktywności niezamężnej kobiety pochodzącej ze sfery ziemiańskiej. Obok czytania romansów jest ono aktywnością nienastawioną na twórczość, a tym samym – jak zauważa Aleksandra Banot – pozwala na ujęcie kondycji kobiety w II połowie XIX wieku, zamkniętej w ciasnej przestrzeni konwensów i skazanej na odwórczość (por. Aleksandra E. Banot, *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Bielsko-Biała: Akademia Techniczno-Humanistyczna 2011, s. 31–35). Winters zatem, mimo że jest mężczyzną, przejmuje ten sposób myślenia o kobiecości, aby silniej wtopić się w świat wartości propagowanych także w twórczości samej Austen (por. np. Ilona Dobosiewicz, *Female Relationships in Jane Austen's Novels. A Critique of the Female Ideal Propagated in 18th Century Conduct Literature*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1997, s. 40–45).

szczególnej uwagi odbiorcy na elementy niewystępujące w oryginale (agresja, brutalność) bądź przemilczane (seksualność)³⁰.

Cechy wskazywane przez Olkusz można odnieść zarówno do *Pride and prejudice and Zombies*, jak i *Sense and Sensibility and Sea Monsters*. Pojawienie się w nich elementów obcych z jednej strony rzeczywiście pozwala na wprowadzenie pojęć, które w prozie Austen pojawić się nie mogły. Czasami jednak próby usprawiedliwienia istnienia w Anglii początku XIX wieku żywych trupów czy morderczych ośmiornic pozwalają na silniejsze wydobyć już istniejących w pierwowzorze wartości (np. poprzez dodanie nowych wyznaczników stratyfikacji społecznej). Jest to szczególnie widoczne w powieści Seta Gahame-Smitha, grającego przede wszystkim na napięciu między światem wartości bohaterów *Dumy i uprzedzenia* a koniecznymi zmianami usprawiedliwiającymi ich przeżycie w obliczu hordy żywych trupów.

Strategia ta widoczna jest do pewnego stopnia także u Bena Wintersa, zasadniczo jednak poczyna on sobie z *Rozważną i romantyczną* znacznie swobodniej. W odróżnieniu od Grahame-Smitha zmienia on niejednokrotnie samą istotę bohaterów powieści Austen (czasem nawet – jak w przypadku Lucy Steele – odmawiając im prawa do człowieczeństwa). Choć zdarza mu się posługiwać do nowego opisu swoich bohaterów środkami, których nie powstydziałaby się sama autorka *Opactwa Northanger* (co szczególnie uwidacznia się w opisie postępującego obłądu Margaret Dashwood), to jednak znacznie częściej miesza on style i porządki. Do pewnego stopnia usprawiedliwione jest to pomysłem wyjściowym, jednak w konsekwencji sprawia, że trudniej jest odnaleźć *Rozważną i romantyczną* w *Sense and Sensibility and Sea Monsters* niż *Dumę i uprzedzenie* w *Pride and Prejudice and Zombies*. Zawsze jednak to Jane Austen stoi na pierwszym planie, co uwidacznia się zarówno na okładkach obu utworów (na których nazwisko autorki *Emmy* pojawia się przed nazwiskami kompilatorów), jak i na poziomie kompozycyjnym. Obecność elementów ponadnaturalnych bowiem nie tyle zmienia *Dumę i uprzedzenie* czy *Rozważną i romantyczną* w zupełnie nowe utwory literackie, ile do pewnego stopnia daje powieściom Austen nowe życie.

BIBLIOGRAFIA

Austen Jane, *Pride and Prejudice*, w: eadem, *The Complete Novels of Jane Austen*, Hertfordshire: Wordsworth Editions 2004.

Austen Jane, *Sense and Sensibility*, w: eadem, *The Complete Novels of Jane Austen*, Hertfordshire: Wordsworth Editions 2004.

³⁰ Por. Ksenia Olkusz, *Mistrzowie drugiego planu – motyw zombie w perspektywie literackiego sztafetu – od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 84–85. Do pewnego stopnia zabieg ten jest zamierzony przez samych twórców mash-upów. Grahame-Smith przyznaje w jednym z wywiadów, że wprowadzenie katastrofy do świata przedstawionego *Dumy i uprzedzenia* miało służyć wydobyć na wierzch śmieszności bohaterów Austen, postrzeganych przez niego jako istoty zamknięte w swoich bańkach i niezwracające uwagi nawet na rozpad świata wokół nich (por. Lev Grossman, „*Pride and Prejudice*” – *Now with Zombies!*, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1889075,00.html> [dostęp: 30.04.2018]).

- Austen Jane, Grahame-Smith Seth, *Duma i uprzedzenie i zombi. Klasyczny romans z okresu regencji z krwawymi scenami walki z zombi*, przeł. Aldona Możdżyńska, Warszawa: G+J Książki 2010.
- Austen Jane, Grahame-Smith Seth, *Pride and Prejudice and Zombies. The Classic Regency Romance – Now with Ultraviolent Zombie Mayhem*, Philadelphia: Quirk Books 2009.
- Austen Jane, Winters Ben H., *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, Philadelphia: Quirk Books 2009.
- Banot Aleksandra E., *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Bielsko-Biała: Akademia Techniczno-Humanistyczna 2011.
- Dobosiewicz Ilona, *Female Relationships in Jane Austen's Novels. A Critique of the Female Ideal Propagated in 18th Century Conduct Literature*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1997.
- Gard Roger, *Jane Austen's Novels: The Art of Clarity*, Yale: Yale University Press 1992.
- Grahame-Smith Seth, *Preface to the deluxe heirloom edition*, w: Jane Austen, Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies. The Classic Regency Romance – Now with Ultraviolent Zombie Mayhem. The Deluxe Heirloom Edition*, Philadelphia: Quirk Books 2009.
- Grossman Lev, „*Pride and Prejudice*” – *Now with Zombies!*, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1889075,00.html> [dostęp: 30.04.2018].
- Jacobsen Craig B., „*Pride and prejudice and zombies: The classic Regency romance – Now with ultraviolent zombie mayhem!*”, by Jane Austen and Seth Grahame-Smith [recenzja], „*Transformative Works and Cultures*” 2009, nr 3, <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/181/129> [dostęp: 29.04.2018].
- Knapek Ryszard, *Kultura zombie-tekstualna (o „Oquir Books” na przykładzie Dumy i uprzedzenia i zombi)*, „*Świat i Słowo*” 2012, nr 1.
- Lovecraft Howard P., *Zew Cthulhu*, w: idem, *Zew Cthulhu*, przeł. Ryszarda Grzybowska, wybór i słowo wstępne Marek Wydmuch, Toruń: C&T 2004.
- Łagosz Zbigniew, *Cthulhu – mitopeja czy nowa forma systemu magicznego?*, „*Nomos*” 2013, nr 80.
- Nacher Anna, *Remiks i mash-up – o nietatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „*Przegląd Kulturoznawczy*” 2011, nr 1.
- Nacher Anna, Gulik Michał, Kaucz Paulina, *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. Michał Gulik, Paulina Kaucz, Leszek Onak, Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba. Fundacja Liternet 2011.
- Olkusz Ksenia, *Jak „ugryźć” temat? Wieloaspektowość figur zombie*, w: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Facta Ficta 2016.
- Olkusz Ksenia, *Mistrzowie drugiego planu – motywy zombie w perspektywie literackiego sztafazu – od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego*, „*Przegląd Humanistyczny*” 2015, nr 3.
- Patyk Izabela, *Feministyczna redefinicja męskiego spojrzenia. Kobiety w powieści angielskiej XIX wieku na przykładzie Dziwnych losów Jane Eyre Charlotte Bronte a konstrukcja kobiecości w patriarchalnym świecie*, w: „*Gorsza*” kobieta. *Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, red. Daria Adamowicz, Yulia Anisimovets, Olga Taranek, Wrocław: Wydawnictwo Sutoris 2008.
- Pieniążek Przemysław, *Klasyka grozą podszyta*, „*Nowa Fantastyka*” 2012, nr 8.

HOW TO FIND A HUSBAND BETWEEN LIVING CORPSES AND BLOODTHIRSTY
OCTOPUSES? MASH-UP, OR “THE CLASSICAL REGENCY ROMANCES”
WITH AN ADDITION OF SUBNATURAL ELEMENTS
(THE EXAMPLE OF *PRIDE AND PREJUDICE AND ZOMBIES* AND
SENSE AND SENSIBILITY AND SEA MONSTERS)

Summary

In this article, the author confronts two mash-up novels (novels, in which new motives and elements are added to the masterpieces of world’s literature) – *Pride and Prejudice and Zombies* by Jane Austen and Seth Grahame-Smith and *Sense and Sensibility and Sea Monsters* by Jane Austen and Ben H. Winters. The author shows how the new elements (zombies and sea monsters) are added to Jane Austen’s novels and underlines which elements have to be left in their original form, and which can be changed. The author also describes how the development of the new motives affects the ways of describing the world of the novel and its characters.

Adj. Marta Radwańska