

Literacki *mashup* w Polsce.

***Przedwiośnie żywych trupów* Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego i *Faraon wampirów* Bolesława Prusa i Konrada T. Lewandowskiego jako polskie realizacje gatunku**

ANNA DEPTA

Uniwersytet Śląski

Wprowadzenie

Narodziny literackiego *mashupu* (*literary mashup*)¹ można datować na pierwszego kwietnia (sic!) 2009 roku (Amazon.com 2017), kiedy premierę miała powieść *Duma i uprzedzenie i zombi* autorstwa Jane Austen i Setha Grahame'a-Smitha. Zjawisko *mashupu* ma jednak swoją genezę w muzyce i stanowi część kultury remiksu. Jak pisze Anna Nacher, początków remiksu powinno się upatrywać w latach sześćdziesiątych (Nacher 2011: 77). Wtedy to amerykański kompozytor Steve Reich w ramach współpracy z San Francisco Tape Music Center zaczął dokonywać eksperymentów na taśmach poprzez zapętlenia i nietypowe zestawienia. Kulturę remiksu kształtowały także dub, jamajskie sound systemy oraz aktywność didżejów i producentów w lat siedemdziesiątych, któ-

¹ W polskojęzycznym piśmiennictwie częściej występuje wariant słowa z dywizem (*mash-up*), ale na potrzeby rozdziału przyjęto anglosaską wersję terminu.

rzy zapewniali bawiącym się w dyskotekach dłuższe wersje ówczesnych hitów (Nacher 2011: 77). Kulminacja nurtu przypada na narodziny i rozwój techno w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (Nacher 2011: 77).

Funkcjonowanie kultury remiksu należy rozpatrywać w paradygmacie postmodernizmu, bowiem literacki *mashup* jest ściśle powiązany z kształtem obecnej literatury, którą John Barth nazywa literaturą wyczerpania. Barth zauważa, że doszło do „zużycia się pewnych form lub wyczerpania się pewnych możliwości” (Barth 1983: 38) w ramach „tradycji buntowania się przeciw Tradycji” (Barth 1983: 38). Jako przykład podaje twórczość Borge-sa, któremu za atut poczytuje to, „że znajdując się w intelektualnej ślepej uliczce potrafi wykorzystać ją przeciwko sobie samej i stworzyć nowe dzieło swojej wyobraźni” (Barth 1983: 45). Innymi słowy – możliwości stworzenia czegoś nowego (bo wszystko już było) skończyły się, więc zostało tworzenie komentarzy do istniejącej literatury (Barth 1983: 45). Umberto Eco, by opisać postmodernizm, stosuje figurę rozmowy między kochankami: „Wyzwanie rzucone przez to, co zostało już powiedziane i czego nie da się wyeliminować; oboje uprawiać będą świadomie i z upodobaniem grę ironii...” (Eco 1987: 618).

Literacki *mashup* należy umieścić także w nurcie recyklingu klasyki literackiej, czyli wielokrotnego adaptowania utworów należących do kanonu, o czym szeroko pisze Marek Hendrykowski: „tkwi w nim [w kanonie – A.D.] ogromny potencjał ludzkiej wyobraźni i niezrównana kulturotwórcza energia. Ów kulturowy recykling klasyki literackiej zdaje się nie mieć końca. Zaadaptować ponownie – znaczy tu tyle, co stworzyć nową wersję” (Hendrykowski 2014: 153).

W ostatnich latach badacze (między innymi Simon Reynolds w książce *Retromania: jak popkultura żywi się własną przeszłością*) podkreślają, że współczesna kultura masowa bazuje na nostalgii². Umberto Eco zauważył natomiast, że powtórzenie pełniło również funkcję w estetyce modernistycz-

² Wyrazisty przykład tego zjawiska stanowią działania braci Dufferów, którzy w serialu *Stranger Things* powracają do lat osiemdziesiątych, składając swoisty hołd tej dekadzie. Od pewnego czasu tęsknota za przeszłością ma także dodatkowy wymiar (co wpływa na jej nasilenie), bowiem, jak zauważają Mirosław Filiciak i Aleksander Tarkowski: „Nostalgia zyskuje więc dziś kolejny wymiar – chodzi już bowiem nie tylko o tęsknotę za tym, co było, ale też za sposobem rejestracji przeszłości, wyrazu przeszłych zdarzeń. Przeszłość zabiera natomiast nie tylko czas, ale i media, które go utrwały” (Filiciak & Tarkowski 2011).

nej, niemniej na szczycie hierarchii stawiano nowatorstwo (Eco 1990: 12), z kolei istotą estetyki postmodernistycznej jest potencjalna nieskończoność powtórzenia (Eco 1990: 30). Jak pisze badacz:

jest to więc forma świętowania swojego rodzaju zwycięstwa życia nad sztuką. Rezultat tego jest paradoksalny: era elektroniki, zamiast entuzjazmu dla zjawisk szoku, zerwania ciągłości, nowatorstwa i nie sprawdzających się oczekiwań odbiorcy – niesie ze sobą powrót do Kontinuum, Cykliczności, Okresowości i Regularności (Eco 1990: 12).

Uobecnia się to w kulturze remiksu i w innych współczesnych zjawiskach kulturowych, na przykład w fenomenie *sequeli*, *prequeli*, *spin-offów* oraz – co widać szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu – *rebootów* oraz *re-tellingów* (narracji, które opowiadają znane już historie na nowo). Kultura remiksu literackiego unaocznia się także w kulturze uczestnictwa (Jenkins 2007: 31) i kulturze prosumpcji (Siuda 2012: 109)³. Współcześnie widzowie coraz częściej aktywizują się i nie zaliczają się do grona biernych odbiorców, lecz zrzeszają w fandomach, tworząc własne teksty kultury inspirowane książkami, filmami, serialami i gram. Zjawisko literackiego *mashupu* mieści się w tych paradygmatach, ponieważ twórcy wchodzi w dialog z tekstem zaliczającym się do kanonu i w pewien sposób go aktualizują oraz popularyzują.

Mimo że współcześnie fandomy przeżywają rozkwit dzięki mediom cyfrowym, należy wspomnieć także o wcześniejszych zbiorowościach fanów. Za pierwszy fandom przyjęło się uznawać społeczność miłośników Sherlocka Holmesa (Hellekson & Busse 2014: 6). Trzeba tu wskazać, że ze względu na ich naciski Doyle przywrócił detektywa do życia – najpierw w *prequelu*, powieści *Pies Baskerville'ów*, a następnie w *Pustym domu*, gdzie okazuje się, że detektyw sfingował swoją śmierć podczas wydarzeń nad wodospadem Reichenbach. Z kolei w latach sześćdziesiątych rozwijał się prężnie fandom serii *Star Trek*, który można uznać za jedną z pierwszych społeczności fanów skupionych wokół serialu (Hellekson & Busse 2014: 6).

³ Słowo to stanowi kontaminację produkcji i konsumpcji.

Remiks a *mashup*

W tym miejscu należałoby określić stosunek pojęć remiks i *mashup*. Niektórzy badacze, na przykład David Gunkel, autor pracy *On Remixology*, traktują je niemal synonimicznie. Badacz zaznacza różnicę między użyciem terminów w kontekście muzyki, ale nie w wypadku ogółu kulturowych zjawisk (Jutkiewicz 2016: 363). Należy także zwrócić uwagę na tytuł książki Gunkela – poprzez dodanie sufiksu „-ologia” [-ology] ustanawia nową subdyscyplinę naukową traktującą o remiksie, lecz przede wszystkim podkreśla dyskursywny charakter rozprawy, który ujmuje następująco: „śledztwo w sprawie naukowości nauki o remiksie [*investigation of the scientificity of the science of remix*]” (Gunkel 2016: 10). Podobnie czyni Lawrence Lessig, który ujednolicił terminologię na potrzeby książki poprzez arbitralne przyjęcie terminu remiks na opisanie ogółu zjawisk kulturowych, związanych z przetwarzaniem (Perzyńska 2011: 77). Anna Nacher z kolei postrzega *mashup* jako fenomen bardziej technologiczny, wskazując na „rodowód programistyczny” (Nacher 2011: 78) i fakt, iż „odsyła do źródła, z którego próbki zostały zaczerpnięte, prezentując fragmenty mediosfery w niezmiennym kształcie” (Nacher 2011: 78) w przeciwieństwie do remiksu, który znacząco modyfikuje pierwotny materiał. W takim rozumieniu *mashupem* będzie na przykład linkowanie filmu z Youtube’a na Facebooku (Nacher 2011: 78), co nie oddaje muzycznego oraz literackiego wymiaru zjawiska, znacznie częściej pojawiającego się w literaturze przedmiotu.

Jedno jest pewne – *mashup* to nowszy fenomen – „w popularnym zastosowaniu wypiera pojęcie remiksu” (Nacher 2011: 87) – a jego początki przypadają według Eliny M. Lae na lata osiemdziesiąte i są powiązane z *samplingiem*, czyli „używaniem fragmentu wcześniejszego utworu muzycznego we własnej twórczości” (Perzyńska 2011: 38), natomiast do jego eskalacji doszło w latach dwutysięcznych, kiedy na kanale MTV pojawił się program *Ultimate Mashups*, upowszechniający tego typu utwory masowemu odbiorcy (Perzyńska 2011: 38).

Trzeba jednak zauważyć, że stosowanie terminu *mashup* do pozycji książkowych jest błędne w swoim założeniu, ponieważ nie dochodzi tu do połączenia dwóch istniejących wcześniej utworów. Literacką odmianę konwencji konstruuje się, dopisując do istniejącego tekstu dodatkowe treści, by już w założeniu dopełniały wcześniejszy tekst i najbardziej interesująco wpisowały się w jego treść, zatem współautor pełni inną funkcję niż twórca muzycznego remiksu lub *mashupu* (gdzie wciąż żywa jest romantyczna rola autora, czego

przykład stanowi kult didżejów; Nacher 2011: 86). Inne są również proporcje – „w mash-upach [muzycznych, filmowych, graficznych – A.D.] źródła są równoważne” (Perzyńska 2011: 38), natomiast zgodnie z zasadami przedstawianymi w podręcznikach *creative writing* za wzorcową przyjmuje się proporcję: 80% tekstu kanonicznego i 20% naddatku (Piechota 2015: 119). Podobna jest jednak operacja, której dokonuje twórca – burzy porządek danego utworu poprzez ów dodatek. Muzyczne *mashupy* bardzo często tytułuje się bowiem za pomocą „vs” (*versus* – przeciw, kontra), na przykład The Beatles vs. Jay-Z, co podkreśla interwencję z zewnątrz oraz towarzyszące temu napięcie (Gunkel 2012: 8). W powieściach tego gatunku dochodzi wręcz do wtargnięcia metaświata do literatury, które burzy pierwotny porządek dzieła (Piechota 2015: 119). W wypadku powieści *Duma i uprzedzenie i zombi*, Seth Grahame-Smith połączył powieść społeczno-obyczajową z horrorem postapokaliptycznym, co zawiera się zresztą w samym tytule.

Mashup w kulturze anglosaskiej

Duma i uprzedzenie i zombi rozpoczęła serię *Quirk Classics* wydawnictwa Quirk Books, co stanowi żartobliwą aluzję do *Penguin Classics* Penguin Books (Mulvey-Roberts 2015: 23), czyli serii, w której wydawane są pozycje należące do kanonu literackiego. Nawiązanie pojawia się także w warstwie wizualnej – łądząco podobne są projekty okładek obu wydawnictw: łączy je wykorzystanie klasycznego portretu, wstawienie czarnego prostokąta u dołu strony z tytułem książki oraz informacją o autorstwie. Słowo „quirk” jest tu znamienne; w *Słowniku oxfordzkim* jego pierwsze dwie definicje brzmią następująco: „dziwny, niespodziewany aspekt czyjejs osobowości lub dziwne, niespodziewane zachowanie [*a peculiar aspect of a person's character or behaviour*]”, „zrządzenie, kaprys losu [*a strange chance, occurrence*]” (OxfordDictionaries.com 2017). Owa dziwaczność leży u podstaw literackich *mashupów*, które mają wprowadzić czytelnika w zdumienie z powodu przełamania konwencji. Co interesujące, pierwotnie rzeczownik oznaczał „grę słów, kalambur [*subtleverbal twist, quibble*]” (OxfordDictionaries.com 2017)⁴. Książki z serii *Quirk Classics* zasadzają

⁴ Taka definicja pojawia się także w internetowych angielsko-polsko słownikach (Ling.pl; Tłumacz.interia.pl; Translatica.pl).

się przecież na swoistej grze słów – wariacji opartej na zabawie tekstem kانونicznym, połączonej z próbą dopasowania do nich nowych, jak najlepiej korespondujących treści, ale równocześnie zaskakujących.

Szczyt popularności gatunku przypada na lata 2009–2012. Wówczas powstawały kolejno: *Duma i uprzedzenie i zombi* [*Pride and Prejudice and Zombies*] Jane Austen i Setha Grahame’a-Smitha, *Rozważna i romantyczna i potwory morskie* [*Sense and Sensibility and Sea Monsters*] Jane Austen i Bena H. Wintersa, *Miaumorfoza* [*Meowmorphosis*] Franza Kafki i Coole-ridge’a Cooka, *Android Karenina* Lwa Tołstoja i Bena H. Wintersa, *Duma i uprzedzenie i zombi: Świt potworów* [*Pride and Prejudice and Zombie: Dawn of the Dreadfuls*] Steve’a Hockenheima, *Duma i uprzedzenie i zombi: I żyli długo i potwornie* [*Pride and Prejudice and Zombie: Dreadfully Ever After*] Steve’a Hockenheima. Inne oficyny (między innymi Sourcebooks, Del Rey Books, Gallery Books, Grand Central Publishing, Pegasus Books i Harper Collins) także wydawały *mashupy*, a na uwagę zasługują takie tytuły, jak: *Małe kobiety i wilkołaki* [*Little Women and Werewolves*] Louisy May Alcott i Portera Granda, *Emma i wampiry* [*Emma and the Vampires*] Jane Austen i Wayne’a Josephsona, *Alicja w Krainie Zombie* [*Alice in Zombieland*] Lewisa Carolla i Nickolasa Cooka, *Jane Eyre – zabójca* [*Jane Slayre*] Charlotte Brontë i Sherri Browning Erwin, a także kilka specyficznych tekstów wykraczających poza schemat gatunku – biografii z fantastycznym wątkiem grozy, na przykład *Abraham Lincoln – łowca wampirów* [*Abraham Lincoln, Vampire Hunter*] Setha Grahame’a-Smitha, *Królowa Wiktoria – łowczyni demonów* [*Queen Victoria: Demon Hunter*] A.E. Moorata i *Henryk VIII: Człowiek wilk* [*Henryk VIII: the Wolfman*] tegoż autora. Kanwę opowieści stanowią w tym wypadku niekanoniczne teksty, a życie postaci historycznych, jeśli zaś chodzi o *sequele Dumi i uprzedzenie i zombi* – bazują one rzecz jasna na uniwersum wykreowanym przez Austen i Grahame’a-Smitha.

Analiza tytułów pozwala zauważyć, że prawie wszystkie literackie *mashupy* powstały na bazie utworów dziewiętnastowiecznych (lub dziewiętnastowiecznej historii), co Dariusz Piechota określa jako kolejny wariant gry z dwudziestym wiekiem, obok *steampunku* oraz nurtu historii alternatywnych w ramach „globalnej mody na dziewiętnastowieczność” (Piechota 2015: 118). Taka tendencja w kulturze bywa także nazywana neowiktorianizmem (*neo-victorianism*), natomiast termin ów nie jest wyczerpujący, gdyż wyznacza arbitralnie ramy czasowe, przez co nie uwzględnia tekstów powstałych przed panowaniem królowej Wiktorii (1837-1901) – w tym prozy Austen, często błędnie zalicza-

nej do literatury wiktoriańskiej – oraz wyklucza teksty kultury powstałe w innych kręgach kulturowych (Primorac & Pietrzak-Fanger 2015: 2-3).

Ryszard Knapiek określa literackie *mashupy* mianem żartu literackiego (Knapiek 2012: 92), kontrastując to stwierdzenie z deklarowaną na stronie wydawnictwa misją oraz dążeniem do ubogacenia (*enhance*) literatury. Mieści się to jednak w postmodernistycznej estetyce powtórzenia oraz odświeżającej i aktualizującej roli adaptacji literackiej. Robert Escarpit twierdził wręcz, że jednym z kryteriów uznania utworu za dzieło literackie jest fakt, czy:

jest „podatne na zdradę”, tj. posiada taką dysponowalność, iż można spowodować, by nie przestało być sobą, mówiło w odmiennej sytuacji historycznej coś innego, niż mówiło w sposób jawny [*de faconmanifeste*] w sytuacji historycznej, w której powstało (Escarpit 1976: 168).

Do chęci aktualizacji powieści Austen przyznał się zresztą Grahame-Smith, mówiąc w wywiadzie:

Najśmieszniejszą rzeczą, która uderzyła mnie przy lekturze książki Austen, jest to, że arystokraci epoki regencji byli tak sztywni i przejęci własną małością, że faktycznie martwili się o małżeństwa, o to, kto nosił najlepszą suknię i miał najlepszą fryzurę, podczas gdy ich państwo się rozpadało. [...] To tylko zaktualizowana *Duma i uprzedzenie* – ach, i w środku przy okazji są zombie (CantonRep.com 2016)⁵.

Pisarz nawiązuje do sytuacji panującej w epoce regencji (1811–1820), którą wyznacza panowanie Jerzego IV jako księcia regenta po tym, jak król Jerzy III Szalony został uznany za niezdolnego do rządzenia z powodu choroby. Był to czas, w którym Wielka Brytania brała udział w wojnach napoleońskich, a także w wojnie ze Stanami Zjednoczonymi (1812). Należy pamiętać także o niepokoju w związku z rewolucją francuską i jej reperkusjami – obawiano się podobnej rewolty społecznej w Wielkiej Brytanii.

⁵ Przekład własny za: „The thing that was the funniest to me throughout her book was the fact that these people, these Regency era English aristocrats, were so stuck up and so concerned with their pettiness, that they would actually care about marrying up and about who wore the best dress and about who had the best hair, when their country was falling apart around them. [...] It's just an updated »Pride and Prejudice« ... and, oh, by the way, there's zombies in it”.

Polski *mashup*

Nie trzeba było długo czekać, by w Polsce pojawił się pierwszy *mashup*. W październiku 2010 roku nakładem wydawnictwa Runa ukazało się *Przedwiośnie żywych trupów* Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego. Współautor jest dziennikarzem znanym z pracy w czasopismach: „Wprost” (przez pewien czas na stanowisku redaktora działu kultury), „Nowej Fantastyce” i „Misiu” (w obu periodykach pełnił funkcję redaktora naczelnego), redaktorem tomu *Bond. Leksykon* oraz *Wampir. Leksykon*, ponadto był pomysłodawcą antynagrody filmowej *Węże* (Wprost.pl 2016). Ów biogram pozwala zauważyć, że Śmiałkowski, jako zaangażowany publicysta i promotor kultury popularnej, należy do postaci rozpoznawalnych – wydawałoby się, że pozycja firmowana jego nazwiskiem będzie cieszyła się popularnością. W dodatku książkę towarzyszyła kampania marketingowa, a powieść została objęta patronatem kilku ważniejszych branżowych mediów, między innymi portalu Esensja.pl, Gildia.pl i Kawerna.pl, jednak recenzje okazały się negatywne – książka otrzymała ocenę 2,87 na 10 na portalu Lubimyczytać.pl (2017a).

Inną próbą zmierzenia się z gatunkiem był *Faraon wampirów* Bolesława Prusa i Konrada T. Lewandowskiego. Utwór ten przeszedł bez echa na polskim rynku książki, co prawdopodobnie związane jest z formą dystrybucji (ukazał się tylko jako ebook w formacie PDF, epub i mobi⁶, a w 2016 roku jako audiobook), a także ze zmniejszeniem zainteresowania *mashupem* oraz faktem, iż ukazał się w stosunkowo małym wydawnictwie RM, niepowiązanym z fantastyką czy literaturą grozy, a raczej zajmującym się działalnością edukacyjną. Wyzwanie stanowi także ustalenie daty premiery książki – w internecie można natknąć się na przynajmniej trzy wersje: 2011 (Lubimyczytać.pl 2017b), 2012 (GoodReads.com 2017), a nawet 2016 (Empik.com 2017), co jest datą wydania audiobooka, z kolei w ebooku pojawia się 2013 rok (Lewandowski 2013: 2). Podobnie jak Śmiałkowski, Lewandowski to osoba zaangażowana w polską kulturę, w dodatku z większym doświadczeniem beletrystycznym – napisał między innymi sagę o kotołaku, serię „Diabłu ogarek”, a także cykl powieści kryminalnych o komisarzu Jerzym Drwęckim (Wikipedia.org 2017). Co prawda jest postacią kontrowersyjną – jako „Przewodas” pisze w internecie

6 W internecie pojawia się informacja o papierowym wydaniu, jednak prawdopodobnie zrezygnowano z tego pomysłu (książka nie pojawia się w archiwum żadnej księgarni) albo wydano ją w małym nakładzie.

prowokujące, a wręcz nienawistne komentarze (Gazetaprawna.pl 2014), ale nie sposób odmówić mu rozpoznawalności oraz okazałego dorobku literackiego. Tym bardziej zastanawia pozycja polskiego *mashupu*, ponieważ tłumaczenie *Dumy i uprzedzenia i zombi* ukazało się już sierpniu 2010 roku (Lubimyczytać.pl 2017c), zatem polscy czytelnicy zdążyli zaznajomić się z gatunkiem przed premierą *Przedwiośnia żywych trupów*.

Przedwiośnie żywych trupów Kamila Śmiałkowskiego

Na uwagę zasługuje dedykacja, która otwiera powieść: „wszystkim moim polonistkom i wykładowcom literatury – ta książka powstała dzięki wam i wbrew wam równocześnie (Autor drugi)” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 5). W ten sposób współautor okazuje wdzięczność wobec mistrzów, a zarazem kontestuje ich nauki, zdecydowanie zaznaczając przynależność do kontrkultury. Kamila Kowalczyk (2014: 9) zauważa, że w książce dochodzi do podwójnego *mashupu*: z *Przedwiośnią* Żeromskiego oraz zombicznymi konwencjami, co widać w samym tytule – Śmiałkowski nawiązuje do klasycznych filmów grozy George’a A. Romero *Noc żywych trupów* i *Świt żywych trupów*. Również sposób przedstawiania zombie został zaczerpnięty z rozpowszechnionych w kulturze popularnej wzorców (Kowalczyk 2014: 9), niemniej dochodzi tu do przesunięcia, gdyż zombie stają się bolszewicki rewolucjonści: „Baryka nie potrafił potem przypomnieć sobie tego szczególnego momentu, gdy komisarz rytualnie ugryzł go w ramię, ale to była właśnie esencja rzeczy” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 36); „Przeżywał czasy głodu, bo jego nowa rewolucyjna natura domagała się strawy, najchętniej ludzkich mózgów” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 57). W ten sposób potworna i krwiożercza natura zombie stanowi figurę pragnienia odwetu i gwałtownych zmian.

Zachowanie Baryki jako zombie wpasowuje się w stereotypowe wyobrażenia, nie jest on jednak wskrzeszonym trupem, a człowiekiem zamienionym w nieumarłego przez ugryzienie (natomiast proces przemiany w związku z zainteresowaniem bolszewizmem zaczyna się wcześniej); jest w stanie w miarę normalnie funkcjonować i pożywał się w ukryciu, głównie późną porą: „[...] po cichu wracał do niektórych celowo płycej zakopanych ciał i posilał się mózgami” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 63), „Cezary zapamiętał. I nocą wrócił po jej mózg” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 66). Zombiczna natura Baryki przejawia się także w bełkotliwej mowie (w komunikacji często wspomaga się pisanie na kartce): „— Wojna, rozruch rewolucyjny... — OOOUUU

EEEEOOO... — rozjątrzył się Cezary” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 80) oraz jąkaniu, gdy Baryka jest już w lepszym stanie: „— Jeżeli ten bu-burżuj jeszcze raz nachyli się do ciebie i będzie szeptał... Co on szepce? Jak śmie szepce?” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 242). Mieszcząca się w stereotypowym wyobrażeniu zombie bezmyślność (w haitańskich kultach *voodoo* zombie to „obiekt silnie podatny na wpływy i polecenia osoby go kontrolującej”; Piątkowska 2016: 98) także stanowi charakterystyczny rys Cezarego Baryki; mimo inteligencji (sam wymyśla prosty sposób spożywania mózgu – poprzez metalową rurkę, inspirując się egipską techniką grzebania zmarłych) – poddaje się wpływom bolszewików („[...] że wraz z postępem rewolucyjnego zakażenia traci kontakt z nią i resztą świata, że staje się kolejnym bezrozumnym proletariuszem”; Żeromski & Śmiałkowski 2010: 36).

W pewnym momencie chłopak zostaje podleczoney przez przyjaciela rodziny:

Wiele mu pomógł znajomy ojca nieboszczyka, pan Szymon Gajowiec, jeden z najwybitniejszych w Polsce nekromantów i bardzo wysoki urzędnik w nowo kreowanym Ministerium Skarbu. Równie wielki specjalista w kwestiach finansowych i magicznych znalazł remedium na rewolucyjną przypadłość Cezarego. A jeśli nawet nie remedium całkowite, to przynajmniej ograniczające jego zewnętrzne symptomy. Dzięki pastylkom przygotowanym sobie tylko znaną metodą przez Gajowca Cezary na powrót mógł mówić, choć jąkał się przy tym dość mocno, a jego głód mózgow przytępiony został do rozmiarów lekkiego pragnienia. Słowem, Baryka znowu mógł odżywiać się normalnym ludzkim jadłem i z lekkim trudem się porozumiewać (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 123-124).

W tekście Żeromskiego ów fragment prezentuje się następująco:

Pod względem materialnym wiele mu pomógł znajomy ojca nieboszczyka, pan Szymon Gajowiec, bardzo wysoki urzędnik w nowo kreowanym Ministerium Skarbu, dał mu bowiem nieetatową posadę w swym biurze i nastręczył bardzo korzystne lekcje języka rosyjskiego w sferach wyższej oficerii, pochodzącej z „Galicji” (Żeromski 1928: 128).

Pożądanie mózgu w *Przedwiośniu żywych trupów* to miejsce, w którym spotykają się Eros i Tanatos – Śmiałkowski ukazuje, jak uczucia wpływają na chęć posilenia się; Baryka wraca do grobowca matki, by spożyć jej mózg, a gdy

spotyka ojca po latach, czytelnik dowiaduje się, że „kochał ojca i pożałował jego mózgu” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 105). Bohaterem targają sprzeczne emocje, podobnie jak w wypadku matki, gdy z jednej strony towarzyszyły mu wyrzuty sumienia, a z drugiej – odczuwał niesamowitą bliskość z rodzicielką w związku ze spożyciem części jej ciała: „Nieraz ponosiła go wewnętrzna wściekłość i gryzł w ustach inne, nocami zdobyte mózgi, wyobrażając sobie, że to ten jedyny ojcowski” (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 105). Mimo odrzucenia Karoliny, Cezary po śmierci z lubością spożywa jej mózg, wspomnienie o nim zaś pozwala sobie radzić z popędem seksualnym odczuwanym wobec Laury:

Mózg Karoliny przypominał mu ten smak, z którym rozstał się przedtem na długie tygodnie, i choć od jej śmierci minęły kolejne, wciąż przypominał o sobie lekkim posmakiem w gardle, zwłaszcza w te dni, gdy szans nie było na spotkania z Laurą (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 275).

Oprócz zombie w utworze pojawiają się także inne istoty ponadnaturalne: Wanda Okszyńska okazuje się aniołem, co tłumaczy jej muzyczny talent, w powieści wspomniane są także golem. Niemniej większość naddatku opiera się na grze słowem mózg, co staje się nużące – prawdopodobnie Śmiałkowski chciał sparodiować zombiczną estetykę, ale fakt, że stanowi to tak naprawdę jeden z nielicznych dopisków do tekstu Żeromskiego, wywołuje raczej irytację. Niezmienne pozostaje zakończenie i prawie wszystkie wątki, co każe zadać sobie pytanie o celowość tego eksperymentu, trudno bowiem dopatrywać się tu oryginalności. Być może gdyby Śmiałkowski zdecydował się na trochę większą ingerencję w tekst, *Przedwiośnie żywych trupów* spotkałoby się z przychylniejszymi opiniami ze względu na bardziej nowatorski charakter.

Faraon wampirów Konrada T. Lewandowskiego

Inaczej ma się sprawa z *Faraonem wampirów*, gdzie zakres zmian jest niespotykany większy. Poniekąd wynika to z objętości powieści Prusa – jak głosi paratekst z okładki:

Oryginalny tekst „Faraona” został skrócony o ponad połowę – pominięto XIX-wieczną dydaktykę społeczną i opisy Egiptu, dobrze znane współczesnemu czytelnikowi.

nikowi z telewizji oraz innych publikacji. W zamian Lewandowski rozwinął wątki fantastyczne, zaczęte, ale niedokończone w dziele Prusa, m.in. konsekwencje klątwy rzuconej przez Dagona na Sarę czy motyw córki Herhora. Sprostowane zostały także pierwotne nielogiczności fabularne, np. absurdałne postępowanie Kamy. Spowodowało to konieczność napisania nowego zakończenia i epilogu powieści (Lewandowski 2013: 352).

Skrócenie tekstu wydaje się racjonalnym posunięciem, gdy bierze się pod uwagę objętość *Faraona* i chęć uwypuklenia dodatkowej treści. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że Lewandowski posuwa się krok dalej – wykorzystuje zapoczątkowane przez Prusa wątki fantastyczne oraz zmienia nie tylko niektóre wątki, ale i zakończenie powieści; Ramzes XIV ostatecznie przemienia się w wampira i rozpoczyna wieczne panowanie w Egipcie.

Wprowadzenie potworów w *mashupach* narusza zazwyczaj *status quo* świata przedstawionego⁷, tymczasem w *Faraonie wampirów* Lewandowski zastosował interesującą strategię: stworzył alternatywny starożytny Egipt, gdzie w społeczeństwie koegzystują nieumarli – mumie, hybrydy, wampiry („Czy zasłony w twojej lektyce są dość szczelne, aby Senura mogła wyjść z sarkofagu?”; Prus & Lewandowski 2013: loc. 131) oraz ludzie, wielkie zagrożenie stanowią zaś nieumarli – zombie. Na to monstruarium nakłada się struktura społeczna ówczesnego świata – dostęp do narzędzi umożliwiających przemianę w mumie oraz hybrydy mają tylko arystokraci, chłopci zaś mogą z rzadka zostać obdarowani taką szansą przez arystokratów lub rodzinę królewską („Daję ci wolność. Możesz wybierać, czy wolisz żyć jako człowiek, jako wampir czy stać się nieumartą mumią. Zapłacę balsamistom za Twoją przemianę, jeśli wybierzesz to ostatnie”; Prus & Lewandowski 2013: loc. 715–716) albo chociaż dostać wsparcie w postaci nieumarłych służących: „To jest rodzina oczekująca na przepoczwarczenie przestępcy, który ma być uduszony” (Prus & Lewandowski 2013: loc. 739). Dodatkowo na robotnikach żerują wampiry w ramach zawartej niegdyś umowy: „Cieszyły się także wampiry, bo syci chłopci dawali lepszą krew” (Prus & Lewandowski 2013: loc. 731).

Oprócz struktury społecznej znaczenie ma podział na ludy zamieszkujące Egipt i okolice; mumiami stają się przeważnie Egipcjanie, pragnący przedłużyć

⁷ Podobnie dzieje się w *Przedwiośniu żywych trupów*, ale jednak w mniejszym stopniu ze względu na ograniczone modyfikacje oryginalnego tekstu.

swój żywot, natomiast przemiana w hybrydy jest możliwa poprzez domieszkę zwierzęcej krwi, w czym specjalizuje się również wspomniana już nacja – pieczę nad tymi dwoma procesami sprawują kapłani, którzy umożliwiają ową metamorfozę najbogatszym czy szlachetnie urodzonym obywatelom. Fenicjanie to genetyczne wampiry (mogą także zarażać wampiryzmem przez ugryzienie nie-Fenicjan), Asyryjczycy zaś wykradli od Egipcjan sztukę przemieniania się w nieumarłych i zmodyfikowali ją wedle własnych potrzeb. Żydzi z kolei wyklinają wszystkich nie ludzi z powodu kalania krwi i zabawy w Boga. Owa symbioza zostaje jednak naruszona przez Żydów i Asyryjczyków: „co gorsza [Żydzi – A.D.] zabrali nam nie tylko złoto, ale też sekret zachowywania życia po śmierci, który ku naszemu utrapieniu sprzedali Asyryjczykom, aby zyskać ich łaskę” (Prus & Lewandowski 2013: loc. 472–474)⁸. Powodem niepokoju Egipcjan jest jednak nie tyle sama wiedza Asyryjczyków, ale udoskonalenie sztuki: „ich żywe trupy nie rozkładają się już po kilku tygodniach i cały czas zachowują swą siłę. Lękam się, by Asyryjczycy nie stworzyli z nich armii, która ruszy na Egipt” (Prus & Lewandowski 2013: loc. 1184–1186). W tym fragmencie widać, że mimo starożytnego sztafażu Lewandowski nawiązuje do popkulturowych imaginacji, na co wskazuje użycie pojęć „żywe trupy”, „zaraża”, wyobrażenie drapieżnej hordy zombie, a także spożywanie mózgow.

Hybrydą jest Ramzes XIII, który jako jedyny z rodzeństwa pomyślnie przeszedł procedurę udoskonalania rasy: „tylko niewielkie podobieństwo do sfinksa zdradzało przymieszkę lwiej krwi w jego żyłach, która doskonale połączyła się z ludzką” (Prus & Lewandowski 2013: loc. 98-99). Eksperymenty medyczne tego typu mogą bowiem zakończyć się tragicznie, co stało się udziałem trzech starszych braci Ramzesa oraz przeznaczonej mu na żonę córki Herhora, hybrydy człowieka i pszczoły: „Wszak ona prawie nie wygląda jak człowiek... Ale ma za to łono, które jeszcze bardziej udoskonali twoją krew. Wyhodowano ją specjalnie po to, aby wasze dzieci stały się nową rasą bogów” (Prus & Lewandowski 2013: loc. 529–531). Nikotris, matka Ramzesa, to egipska nieumarła – mumia: „Dostojna pani przyjęła syna w grobowcu z fajansowym sarkofagiem, z którego właśnie wstała. [...] Królewska małżonka spowita była w bandaż z najdelikatniejszego lnu [...]. W jej oczach ze szkła i emalii taił się jeszcze ludzki blask” (Prus & Lewandowski 2013: loc. 448-452).

⁸ Jak się później okazuje, Żydzi, chcąc uleczyć zarażonych, przez nieznamość zaklęć nie chcący tylko umocnić żywe trupy i zostali przez Asyryjczyków zmuszeni do wydania tajemnicy.

Wspomniano o zmienionych wątkach – klątwa wampira Dagona rzucona na Sarę sprawia, że ta przemienia się w wampirzycę po śmierci („niech szaleństwo opęta jej duszę... A jak dzisiaj ona odtrąciła mój kielich, tak niech przyjdzie czas, ażeby ludzie odtrącali ją, gdy będzie żebrać, **wiecznie spragniona** [podkreślenie A.D.]; Prus & Lewandowski 2013: loc. 837-838) i po zabiciu Hebron zostaje żoną u boku Ramzesa po wieczne czasy; z kolei szaleństwo Kamy zostaje wyjaśnione działaniem srebra, na które wampiry są uczulone. Kama-wampirzyca jest odwiedzana przez zwierzęcego brata-bliźniaka Ramzesa z polecenia kapłana Memfesa, który uderza ją podczas nocnych schadzek batem ze srebrną końcówką, co, oprócz szaleństwa, skutkuje zachorowaniem na trąd i śmiercią. Przeciwnie niż w oryginale, Lykon to pozytywna postać, wampir-Grek, niezwykle podobny do Ramzesa, którego wykorzystują wampiry, by nęcić młodego faraona wiecznym życiem; nie zabija Izaaka, syna Ramzesa i Sary, tylko zostaje zamieszany w zbrodnię.

Podsumowanie

Dwie polskie – i dotąd jedyne – realizacje *mashupu* zdecydowanie różnią się od siebie pod względem stopnia dokonywanych zmian. Można wręcz stwierdzić, że Lewandowski zaburzył proponowane proporcje 80 do 20%, czyniąc z *Faraona wampirów* coś pomiędzy *mashupem* a *fanfiction* z gatunku historii alternatywnych, co wcale nie ujmuje oryginalności i pomysłowości przeprowadzonym zmianom. Tym bardziej dziwi niskie zainteresowanie książką, które prawdopodobnie wynika z ograniczonej dystrybucji (rynek ebooków w Polsce stopniowo się rozwija, lecz popularniejszą formą jest nadal drukowana książka). Możliwe, że porażka *Przedwiośnia żywych trupów* zniechęciła czytelników do sięgania po kolejną pozycję z gatunku, wydawnictwo zaś do szerszej promocji.

Należy też zauważyć, że *mashupu* dokonano na powieściach zaliczających się do kanonu polskiej literatury, ale niepasujących się wysoko w rankingach czytelniczych – tak, jak powieści Sienkiewicza. Co więcej *Faraon* nie widnieje już na liście lektur obowiązkowych, a jego ekranizacja miała premierę w latach sześćdziesiątych – *Przedwiośnie* zaadaptowano ponownie w 2001, co zaktualizowało i przybliżyło powieść masowemu odbiorcy.

Dziwi szczególnie fakt, że literackiego *mashupu* nie stworzono na podstawie *Lalki*, która ciągle znajduje się w spisie lektur oraz od kilku lat jest internetowym fenomenem – humorystyczny *fanpage* na Facebooku, *Stanisław Wo-*

kulski, na którym autor wciela się w bohatera, ma 115 911 polubień (stan na 23 października 2019), a udostępniane przez autora strony memy i sentencje cieszą się sporym zainteresowaniem fanów. Szczególny ruch na stronie widać w okolicach matur, kiedy Wokulski otrzymuje podziękowania od uczniów za pomoc w egzaminie (Facebook.com 2017). Fakt, że *Lalka* żyje w zbiorowej świadomości, potwierdza publikacja ciągu dalszego powieści (nieoficjalnego, więc o statusie *fanfiction*) *Córki Wokulskiego* Romana Praszyńskiego (2014), a także powieści kryminalnej *Lalki* Alicji Prus (2013). Co więcej, 2015 rok był rokiem *Lalki*, zatem była to dobra okazja, aby w ramach obchodów zaproponować czytelnikom *mashupową* wersję.

Trzeba tu natomiast przede wszystkim podkreślić, że polska literatura pełniła w dziewiętnastym wieku inną rolę niż ta anglosaska. Maria Janion zwraca uwagę, że w polskiej kulturze aż do schyłku XX wieku dominował paradygmat romantyczny (z drobnym epizodem pozytywistycznym), a dzieła miały służyć ideom narodowym, inny był też system wartości (Janion 1996: 22-23). Wiele polskich tekstów poświęconych jest patriotycznym ideałom, z kolei anglojęzyczne podstawy *mashupów* nie tylko zaliczają się do kanonu, ale są najczęściej powieściami społeczno-obyczajowymi, w dodatku adaptowano je często luźniej niż przyjęto to w polskiej kinematografii, więc zjawisko *mashupu* szokuje prawdopodobnie mniej niż w Polsce.

Należy zwrócić uwagę, że w ramach postmodernistycznych przetworzeń w Polsce zainteresowaniem cieszą się historie alternatywne, na co wpływ ma między innymi fakt, że mają one potencjał dydaktyczny, są przejawem nowej polityki historycznej (Górecka 2013: 38), co więcej, odzwierciedlają nie tylko poglądy autora, ale też wyobrażenia danej zbiorowości dotyczące przeszłości (Wąsowicz 2017: 536). Czysto ludyczny charakter *mashupu* zdaje się nie spełniać czytelniczych potrzeb, w przeciwieństwie do historii alternatywnych, podejmujących tematy wielkich wydarzeń historycznych, z punktami dywergencji, czyli wydarzeniami, w których rozchodzi się historia alternatywna i rzeczywistość (Wąsowicz 2017: 536), które nawiązują do wydarzeń będącymi podwalinami paradygmatu romantycznego – wiele historii alternatywnych polskich twórców toczy się w XIX wieku. Na uwagę zasługuje tu seria „Zwrotnice czasu”, której pomysłodawcą było Narodowe Centrum Kultury. W ramach cyklu powstały między innymi takie powieści, jak *Orzeł bielszy niż gołębica* Konrada T. Lewandowskiego, opowiadający o dziejach Polski po wygranej powstaniu styczniowym, czy *Burza* Macieja Parowskiego – alternatywna historia kampanii wrześniowej, w wersji powieściowej zwycięskiej dla Polaków

z powodu obfitych deszczowych opadów. Nie wszystkie historie alternatywne bazują jednak na pozytywnym obrocie wydarzeń, czego przykładem jest *Lód* Jacka Dukaja oraz *Jedna przegrana bitwa* Marcina Wolskiego, opisująca losy Polski i Europy po przegranej bitwie warszawskiej, tak zwanym cudzie nad Wisłą. Na uwagę zasługuje paratekst z okładki powieści, obrazujący, na czym polega literatura wyczerpania:

Dlaczego piszemy historie alternatywne?

Dlatego, że tradycyjna powieść historyczna wyczerpała swoje możliwości?

Wszystko zostało już napisane i kroczenie śladami Kraszewskiego, Sienkiewicza czy Gąsiorowskiego to jedynie mnożenie plagiatów i kopanie w wyeksploatowanych odkrywkach? (2010: 432).

Trudno orzec, co stanie się w Polsce z *mashupem*, jako że potencjalnych powieści do *zmashupowania* nie jest tak wiele z powodu wspomnianego dominującego w polskiej kulturze paradygmatu romantycznego (do którego nawiązują przeważnie historie alternatywne) i możliwej rezerwy ze strony zarówno wydawnictw, jak i twórców w obliczu niepowodzeń poprzedników.

Warto jednak zauważyć, że i w kulturze anglosaskiej formuła *mashupu* wyczerpała się – prawie wszystkie utwory z tego nurtu publikowano w latach 2009–2012. Ekranizacje powieści z gatunku nie odniosły kasowego sukcesu i nie przyciągnęły wielkiej liczby widzów do kin – być może wynika to z ich kontrkulturowej roli i z tego, że z założenia funkcjonują na peryferiach. Trudno orzec, jaka jest przyszłość gatunku. *Quirk Books* ostatnio święci triumfy, remiksując *Gwiezdne wojny* z Szekspirem – poszczególne epizody zostały spisane frazą szekspirowską, dodatkowo książki mają uchodzić za produkty luksusowe za sprawą bogatych ilustracji.

Źródła cytowań

Amazon.com (2017), online: <https://www.amazon.co.uk/d/Books/Pride-and-Prejudice-Zombies-Romance-now-Ultraviolet/1594743347> [dostęp: 27.06.2017].

BARTH, JOHN (1983), 'Literatura wyczerpania', przekł. Jacek Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Zbigniew Lewicki, Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, ss. 38-54.

- CantonRep.com (2016), online: <http://www.cantonrep.com/news/20160209/seth-grahame-smiths-jane-austen-zombie-mash-up-makes-it-to-screen> [dostęp: 27.06.2017].
- ECO, UMBERTO (1990), 'Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką', przekł. Teresa Rutkowska, *Przekazy i Opinie*: 1–2, ss. 12–36.
- ECO, UMBERTO (1987), 'Zapiski na marginesie *Imienia róży*', przekł. Adam Szymanowski, w: UMBERTO ECO, *Imię róży*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 597–627.
- Empik.com (2017) <http://www.empik.com/faraon-wampirow-lewandowski-konrad-t,p1121656624,ksiazka-p> [dostęp 28.06.2017].
- FILICIAK, MIROŚLAW, ALEKSANDER TARKOWSKI (2011), 'Alfabet nowej kultury: N jak nostalgia', online: <http://www.dwutygodnik.com/artikul/567-alfabet-nowej-kultury-n-jak-nostalgia.html> [dostęp 29.04.2018].
- LEWANDOWSKI, KONRAD T., MIRA SUCHODOLSKA (2014), 'Można mnie nazywać chamem, ale nie hejterem', online: <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/838489,konrad-t-lewandowski-mozna-nazywac-mnie-chamem.html> [dostęp 28.06.2017].
- GoodReads.com (2017), online: <https://www.goodreads.com/book/show/21247794-faraon-wampir-w> [dostęp 28.06.2017].
- GÓRECKA, MAGDALENA (2013), 'Historie alternatywne w konwencji steam-punk i cyberpunk – wariacje na temat powstania styczeniowego w powieściach Konrada T. Lewandowskiego i Adama Przechrztzy', *Acta Humana*: 1, ss. 37–48.
- GUNKEL, DAVID J. (2012), 'Recombinant Thought: Slavoj Žižek and the Art and Science of the Mashup', *International Journal of Žižek Studies*: 3, ss. 1–21.
- GUNKEL, DAVID J. (2016), *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- JANION, MARIA (1996), 'Zmierzch paradygmatu', w: Maria Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, ss. 5–23.
- JENKINS, HENRY (2012), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- JUTKIEWICZ, MICHAŁ (2016), 'Miks totalny. *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix* Davida J. Gunkela', *Przegląd Kulturoznawczy*: 3 (29), ss. 360–367.

- HELLEKSON, KAREN, KRISTINA BUSSE (red.) (2014), *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa: University of Iowa Press.
- KNAPEK, RYSZARD (2012), 'Kultura zombie-tekstualna (o Quirk Books na przykładzie *Dumy i uprzedzenia i zombi*)', *Świat i Słowo*: 1 (18), ss. 91-101.
- KOWALCZYK, KAMILA (2014), '„I w tę Polskę, w ten świat na przednówku wkra-
czał osierocony młodzieniec, trup i żywy zarazem” – kreacja postaci zombie
na przykładzie *Przedwiosnia żywych trupów* Kamila Śmiałkowskiego', pre-
zentacja konferencyjna przedstawiona podczas konferencji *Groza w kultu-
rze polskiej* 4.04.2014 we Wrocławiu (archiwum prywatne).
- LEWANDOWSKI, KONRAD T. (2014), *Faraon wampirów*, Warszawa: Wydawnic-
two RM [Edycja Kindle].
- Lubimyczytać.pl (2017a), online: [http://lubimyczytac.pl/ksiazka/68184/przed-
wiosnie-zywych-trupow](http://lubimyczytac.pl/ksiazka/68184/przedwiosnie-zywych-trupow) [dostęp: 29.06.2017].
- Lubimyczytać.pl (2017b), online: [http://lubimyczytac.pl/ksiazka/109396/fara-
on-wampirow](http://lubimyczytac.pl/ksiazka/109396/faraon-wampirow) [dostęp 28.06.2017].
- Lubimyczytać.pl (2017c), online: [http://lubimyczytac.pl/ksiazka/64552/duma-
i-uprzedzenie-i-zombi](http://lubimyczytac.pl/ksiazka/64552/duma-i-uprzedzenie-i-zombi) [dostęp 28.06.2017].
- MULVEY-ROBERTS, MARIE (2014), 'Mashing up Jane Austen: *Pride and Prejudice*
and Zombies and the Limits of Adaptation', *The Irish Journal of Gothic and*
Horror Studies: 13, ss. 17-37.
- NACHER, ANNA (2011), 'Remiks i *mashup* – o niełatwym współbrzmieniu dwóch
cyberkulturowych metafor', *Przegląd Kulturoznawczy*: 1 (9), ss. 77-89.
- OxfordDictionaries.com (2017), online: [https://en.oxforddictionaries.com/de-
finition/quirk](https://en.oxforddictionaries.com/definition/quirk) [dostęp: 27.06.2017].
- PERZYŃSKA, ANNA (2014), 'Remiks i mashup, czyli coś nowego z czegoś starego',
w: Łukasz Rogowski (red.), *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne*
w społeczeństwie ponowoczesnym, Poznań: Wydawnictwo Naukowe WNS
UAM, ss. 37-48.
- PIĄTKOWSKA, MARIA (2016), 'Zombienaziści w horrorach, czyli jak Zombie SS
stało się elementem popkultury', w: Ksenia Olkusz (red.), *Zombie w kultu-
rze*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 97-108.
- PIECHOTA, DARIUSZ (2015), 'Horror (Neo)Victorianum. Zombie w zwierciadle
mashupu', *Przegląd Humanistyczny*: 3 (450), ss. 117-126.
- PRASZYŃSKI, ROMAN (2012), *Córka Wokulskiego*, Warszawa: Wydawnictwo
MWK.
- PRIMORAC, ANTONIJA, MONIKA PIETRZAK-FRANGER (2015), 'Introduction:
What is Global Neo-Victorianism?', *Neo-Victorian Studies*: 1, ss. 1-16.

- PRUS, BOLESŁAW, LEWANDOWSKI KONRAD T. (2012), *Faraon wampirów*, Warszawa: Wydawnictwo RM.
- SIUDA PIOTR (2012), 'Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie', *Studia Socjologiczne*: 4 (207), ss. 109-132.
- Wikipedia.org (2017), 'Konrad T. Lewandowski', online: http://pl.wikipedia.org/wiki/Konrad_T._Lewandowski [dostęp 28.06.2017].
- WĄSOWICZ MAGDALENA (2017), 'Polska niewyciężona. Alternatywne historie II wojny światowej w polskich historiach alternatywnych', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 535-552.
- Wprost.pl (2016), online: <https://www.wprost.pl/profil/2309/Kamil-Smialkowski.html> [dostęp 28.06.2017].
- ŻEROMSKI, STEFAN (1928), *Przedwiośnie*, Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- ŻEROMSKI, STEFAN, KAMIL ŚMIAŁKOWSKI (2010), *Przedwiośnie żywych trupów*, Warszawa: Wydawnictwo Runa.