

Tomasz Z. Majkowski

Uniwersytet Jagielloński

## Duma i ożywienie. Parodia klasycznego romansu w konwencji grozy

Dlaczego możliwa jest *Duma i uprzedzenie i zombi*? Opublikowana w roku 2009 powieść Setha Grahame-Smitha, parodiująca tekst Jane Austen poprzez wprowadzenie w tekst pierwowzoru fragmentów dodatkowych, wzbogacających rzecz o dodatkowe wątki walki z żywymi trupami oraz treningu orientalnych sztuk walki, odniosła niebywały sukces komercyjny (liczony w milionach sprzedanych egzemplarzy<sup>1</sup>) i zawocowała kilkoma mniej uznanymi przez popularnego czytelnika kontynuacjami. W Polsce żart usiłował powtórzyć Kamil Śmiałkowski, wprowadzając wątki żywych trupów w tekst *Przedwiośnia*, rzecz nie przyniosła jednak interesujących rezultatów – podobnie jak dodatek morskich potworów do innego tekstu Jane Austen czy wprowadzenie zombi w tekst *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa. Najprostsze wyjaśnienie jednorazowego sukcesu mariażu klasyki i treści rodem z filmu klasy B brzmiałoby: żart powtarzany w nieskończoność przestaje bawić. Rozpoznawałoby ono *Dumą i uprzedzenie i zombi* wyłącznie w kategoriach literackiego wygłupu, w którym źródłem humoru jest zestawienie eleganckiej, ironicznej frazy autorki pierwowzoru z makabrycznymi scenami ataków żywych trupów:

Jest prawdą powszechnie znaną, że zombi, który posiadał jeden mózg, pragnie ich coraz więcej. Nigdy przedtem prawda ta nie stała się aż tak oczywista, jak podczas niedawnych ataków na Netherfield Park, gdzie orda nieumarłych wyrznęła w pień i pożarła wszystkich osiemnastu domowników.

– Drogi panie Bennet – pewnego dnia pani Bennet zwróciła się do męża – czyś słyszał, że w Netherfield pojawili się nowi mieszkańcy?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Polski wydawca informuje o ponad milionie sprzedanych egzemplarzy oraz planach ekranizacji, z udziałem hollywoodzkich gwiazd. Zob. <http://www.gjksiazki.pl/ksiazki,1,4,61,duma-i-uprzedzenie-i-zombi.html> [dostęp: 9.05.2013].

<sup>2</sup> J. Austen, S. Grahame-Smith: *Duma i uprzedzenie i zombi*, przeł. A. Możdżyńska, Warszawa 2010, s. 5. Kursywą wyróżniłem tekst dodany przez Grahame-Smitha.

Wtręt związany z napaścią żywych trupów, zastępujący spostrzeżenie na temat sposobów aranżowania małżeństw na angielskiej prowincji, jest oczywiście zabawny, zwłaszcza że dodatkowo akcentuje matrymonialne obsesje pani Bennet, postrzegającej tragiczny los sąsiadów jako preludium swatów. Sądzę jednak, że to proste wytłumaczenie zapoznaje istotną kwestię. Humor powieści szybko staje się przewidywalny i nużący, a wtręty Grahame-Smitha nie tyle wzbogacają pierwowzór, ile utrudniają śledzenie fabuły. Powieść, nieco obszerniejsza od *Dumy i uprzedzenia*, nuży i potrzeba szczególnego przywiązania do wątku zombi, by czerpać z jej lektury satysfakcję. Szczęśliwie, wpisuje się w obszerniejszy trend popkulturowy, to jest renesans zainteresowania żywymi trupami – po roku 2005 w obrębie samych produkcji filmowych częstotliwość występowania wątku żywych trupów wzrosła z kilku do niemal czterdziestu tytułów rocznie<sup>3</sup>. Moda obejmuje również powieści, komiks i gry wideo – a zatem *Duma i uprzedzenie i zombi* daje się ulokować w obrębie wyraźnej tendencji. Ma jednak status szczególny, odrywając się od prototypowej fabuły i angażując treść klasyka literatury angielskiej. Wybranego zresztą nieprzypadkowo: podobnie jak wątek zombi, powieść Jane Austen przeżywa, jak się wydaje, drugą młodość, w ciągu ostatniego pięciolecia stając się kanwą kilkunastu tekstów literackich, prezentujących już to alternatywną perspektywę, już to nowe wypadki z udziałem bohaterów. Znowu jednak tekst Grahame-Smitha zyskał największy rozgłos, choć obecność zombi nie wydaje się największym literackim skandalem wobec fabuł gejowskich<sup>4</sup>, adaptacji erotycznych<sup>5</sup>, zastępujących dysproporcję majątkową bohaterów problemem relacji Żydówki i goja<sup>6</sup> czy kapitalizujących popularność romansu z udziałem wampirów<sup>7</sup>.

By więc odpowiedzieć na postawione na wstępie pytanie, zasadne jest zarówno zbadanie miejsca klasycznego tekstu Jane Austen we współczesnej kulturze popularnej, jak próba objaśnienia znaczenia wątku zombi. W niniejszym tekście skoncentruję się na tej drugiej kwestii, pierwszą z konieczności przedstawiając za ledwie w zarysie.

Najbardziej klasyczna interpretacja motywu zombi umieszcza go w kontekście marksistowskiej krytyki społecznej, widząc w żywych trupach metaforę alienacji robotnika w społeczeństwie kapitalistycznym<sup>8</sup> oraz krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego, ufundowaną na obserwacjach dotyczących pożądania. Przy okazji

<sup>3</sup> Zob. K.W. Bishop, *American Zombie Gothic*, Jefferson–London 2010, s. 14.

<sup>4</sup> A. Herendeen, *Pride/Prejudice, a Novel of Mr. Darcy, Elisabeth Bennet And Their Forbidden Lovers*, New York 2010.

<sup>5</sup> M. Szereto, *Pride and Prejudice: Hidden Lust*, Berkeley 2011.

<sup>6</sup> L. Raphael, *Pride and Prejudice: Jewess and Gentile*, Amazon Digital Services 2011.

<sup>7</sup> A. Grange, *Mr. Darcy, Vampyre*, Napierville 2009.

<sup>8</sup> To trop wskazany przez G. Deleuze'a i F. Guattariego w *Anty-Edypie*. Omawia go szczególnie Lars Bang Larsen w pracy *Zombies of Immaterial Labor*, <http://www.scribd.com/doc/48603027/Zombies-of-Immaterial-Labor-The-Modern-Monster-The-Death-of-Death-Lars-Bang-Larsen> [dostęp: 4.12.2011].

grozę żywych trupów objaśnia się za pomocą freudowskiej kategorii *unheimlich*, która pozwala rozpoznać w zombi niegdysiejszych żywych, groteskowo jednak odmienionych<sup>9</sup>. Objaśnienia te, szczególnie pomocne podczas analizy zaangażowanych filmów George'a Romero, tracą jednak na operacyjności w sytuacji, gdy zombi stają się wehikułem humorystycznej parodii, jak w powieści Grahame-Smitha. Rzecz jasna, trop marksistowski mógłby prowadzić do interesujących wniosków, skoro sama powieść Jane Austen daje się odczytać w kategoriach krytyki społecznej. Jednak wprowadzeniu zombi do tekstu *Dumy i uprzedzenia* towarzyszy reedukacja napięć wynikających z różnic klasowych i majątkowych: pierwotny powód oporu lady Katarzyny wobec małżeństwa Darcy'ego i Lizzie zastąpiony zostaje wątkiem zwaśnionych szkół walki, do których uczęszczali zakochani. Powieść niemal zupełnie eliminuje wątki społeczne, zastępując je makabrycznymi opisami starć żywych z krwiożerczymi zmarłymi.

Weryfikacji wymaga również hipoteza freudowska, w myśl której zombi budzą grozę – wydaje się bowiem, że prowokują przede wszystkim uczucie obrzydzenia. Choć rozkładające się zwłoki, które jakaś siła zmusza do powstania z grobów i uctowania na ciele żywych, są centralnym motywem kilku klasycznych filmów grozy – przede wszystkim głośnej *Nocy żywych trupów* Romero<sup>10</sup> oraz jej kontynuacji – istnieje też obszerny korpus tekstów, które albo bawią odbiorcę groteskowymi zestawieniami gnijących trupów z motywami rodem z innych konwencji (na przykład powieści stanowiącej pretekst dla niniejszych rozważań), albo eksponują raczej wątek sensacyjny, koncentrując się na metodach przywracania trupom stosownej martwoty. Realizacje takie, identyfikowane przez zwolenników zombi-metafory społecznej jako świadectwo degeneracji gatunku zombie-horroru<sup>11</sup>, wydają mi się istotniejsze dla zrozumienia fenomenu popularności żywych trupów nie tylko dlatego, że przerastają teksty gatunkowo czyste pod względem licznych realizacji, ale pozwalają też odróżnić to, co dla motywu zombi swoiste, od ogólnych właściwości tekstów grozy.

Na popkulturowy obraz zombi składają się następujące komponenty: istota taka to ożywione zwłoki o upośledzonym układzie motorycznym, poruszające się w związku z tym nieporadnie, powłóczące nogami i wyciągające ręce w stronę ofiar – to obraz stworzony przez *Noc żywych trupów* Romero. Postaci te odznaczają się przy tym kuriozalną, budzącą obrzydzenie szpetotą, są bowiem częściowo dotknięte przez procesy gnilne, które szczególnie dotkliwie objawiają się na twarzach żyjących umarłych, dzięki czemu łatwo odróżnić ich od żywych. Kieruje nimi wyłącznie instynkt, pozbawione są bowiem ludzkich zdolności poznawczych, a nawet mowy – Romero uchyla wprawdzie ten wątek w kolejnych filmach, proto-

---

<sup>9</sup> Zob. S. Žižek, *Madness and Habit in German Idealism*, <http://www.lacan.com/zizdazedandconfused.html> [dostęp: 4.12.2011].

<sup>10</sup> *Noc żywych trupów* [film], reż. G. Romero, The Walter Reade Organization, 1968.

<sup>11</sup> Zob. K.W. Bishop, *American Zombie Gothic...*, s. 203–208.

typowy zombi jest jednak postępującym przyglupem. Jedyłą motywacją żywego trupa jest pragnienie zakosztowania ludzkiego mózgu, który to motyw wywodzi się z parodii filmów Romero zrealizowanej przez Dana O'Bannona pt. *Powrót żywych trupów*<sup>12</sup>. Co znamienne, istnienie zombi nie gwałci praw natury, przekroczenie granicy między życiem a śmiercią dokonuje się bowiem bez udziału jakichkolwiek sił metafizycznych i jest rezultatem działania nieznanego wirusa lub środka chemicznego. Całkowicie racjonalny, wiecznie głodny szarych komórek, nieporadny, niezgrabny i głupi zombi jest zatem kreaturą godną nie tyle lęku, ile pożałowania – stanowi jednak zagrożenie ze względu na zakaźność zombizmu. Ukąszenie żywego trupa wywołuje bowiem gorączkę, śmierć i nieodwołalny powrót w postaci kolejnego zombi. Stąd ludzkość skazana jest na zagładę, liczba potworów rośnie bowiem w zastraszającym tempie i każdy zabity towarzysz staje się nieodwołalnie członkiem wspólnoty nieumarłych, zredukowanym do czystej, groteskowej cielesności.

Taki zombi staje się bohaterem nie tylko filmowych horrorów, ale też licznych gier wideo oraz komiksów – a przy tym bardzo niewiele ma wspólnego z rzekomym pierwowzorem tego motywu. Pierwszy tekst, w którym pojawia się słowo „zombi”, dotyczy etnicznej kultury Haiti i opisuje rodzaj transu, w który złowrogi czarownik wprawić potrafi żyjącego człowieka, zmieniając go w bezmyślnego i bezwzględnie posłusznego sługę<sup>13</sup>. Wątek ten zostaje szybko przyswojony przez kino<sup>14</sup>, owocując serią horrorów, w których bohaterowie zmagają się ze złowrogą siłą przeobrażającą ludzi w bezmyślnych, apatycznych niewolników (początkowo są to czarnoksiężnicy, później – kosmici)<sup>15</sup>. Romerowskie żywe trupy dzielają zatem tylko jedną właściwość pierwotnej popkulturowej conceptualizacji zombi: apatyczną bezmyślność. Wydaje się zatem, że trafniejszym rozpoznaniem źródła antagonistów z *Nocy żywych trupów* byłoby wskazanie na nowelę Howarda Philipa Lovecrafta, klasyka amerykańskiego horroru, pod tytułem *Herbert West, Reanimator*<sup>16</sup>. Przedstawia ona dzieje porażek tytułowego bohatera, który, usiłując przywracać życie niedawno zmarłym, tworzy armię głodnych ludzkiego mięsa dziwolągów, w finale nie tylko pożerających swojego stwórcę, ale zyskujących także zdolność powielania się. Tekst parodiuje klasyczną powieść Mary Shelley, proponując zamiast rozważań etycznych i metafizycznych, stanowiących oś *Frankensteina*, dosadnie krwawą relację o zgubnych skutkach obumierania komórek nerwowych, w wyniku czego każdy ożywiony przez Westa zmarły powstaje do życia jako kretyn.

<sup>12</sup> *Powrót żywych trupów* [film], reż. D. O'Bannon, Orion Pictures 1985.

<sup>13</sup> Jest to *The Magic Island* W. Seabrooka z roku 1928.

<sup>14</sup> W filmie *The White Zombie* z roku 1932.

<sup>15</sup> Zob. K.W. Bishop, *American Zombie Gothic...*, s. 113.

<sup>16</sup> Po polsku wydane pod skróconym tytułem *Reanimator*, przeł. R.P. Lipski [w:] H.P. Lovecraft, *Najlepsze opowiadania*, Poznań 2008, t. 2.

Innowacją Romero nie jest zatem przekształcenie haitańskich zombi w głodne mięsa żywe trupy, a wprowadzenie do wątku pochodzącego od Lovecrafta elementu zakaźności oraz likwidacja instytucji władcy zombi. Choć pośród możliwych przyczyn epidemii zombizmu, omawianych w programie telewizyjnym, który oglądają obłączeni przez umarłych bohaterowie, pojawia się hipoteza o obecności nieznanymi chemikaliów (czyli wytworów Herberta Westa), to w istocie przyczyna zarażeń nie ma żadnego znaczenia. Tłum nieumarłych jest całkowicie autonomiczny, nie podlega niczyjej złowrogiej woli – jest groteskową masą, zagarniającą kolejne opierające się jednostki. Aby zażegnać zagrożenie, nie wystarczy już wyeliminować czarnoksiężnika: należy metodycznie pozbywać się samych żywych trupów, bacząc przy tym, by nie zostać zainfekowanym. Dlatego też wobec inwazji zombi nikt nie może pozostać obojętny: konsekwencją eliminacji władcy jest konieczność likwidacji bohatera o szczególnych właściwościach, który może tegoż władcę pogromić (czyli klasycznej postaci epickiej, którą horror przyswaja przede wszystkim w osobie doktora Van Helsinga, pogromcy Drakuli). Zgodnie z zamysłem Romero, z zombi zetknąć się może każdy, w dowolnych okolicznościach, które w mgnieniu oka przekształcają się w bitwę na śmierć i życie. Jednocześnie po jej zakończeniu nie trzeba aktywizować dodatkowych wątków poszukiwania przyczyny pojawienia się żywych trupów. Atak ma charakter epizodyczny, stąd łatwo zastosować go jako uzupełnienie innej zgoła fabuły. Ten właśnie wątek tkwi u podstaw fabularnych przekształceń *Dumy i uprzedzenia*: tok narracji Jane Austen może zostać w dowolnym momencie przerwany przez pojawienie się żywych trupów i następnie podjęty na nowo, gdy niebezpieczeństwo zostaje zażegnane. Tak przekształcona jest na przykład scena balu w Meyrton: zgodnie z kolejną pierwowzoru, Lizzie podsłuchuje przypadkowo niepochlebną uwagę Darcy'ego pod swoim adresem, następnie narrację przerywa atak żywych trupów opisany w sześciu akapitach, potem zaś fabuła wraca do pierwotnego porządku wraz z konstatacją „*Nie licząc ataku, wieczór upłynął rodzinie Bennetów w całkiem przyjemnej atmosferze*”<sup>17</sup>, definitywnie kończąc epizod napaści żywych trupów.

Równie znaczące, co groteskowe zakończenie, wydaje się rozpoczęcie sekwencji wprowadzonej przez Grahame-Smitha. W powieści Austin urażona Lizzie jest tylko „nastawiona raczej nieprzychylnie”<sup>18</sup> do Darcy'ego, obraca jednak całą sytuację w żart. W wersji wzbogaconej o wątek żywych trupów panna Bennet musi zastosować się do kodeksu wojownika i pomścić krwawo śmiertelną zniewagę, nim jednak zdąży rozszarpać Darcy'emu gardło, jej uwagę angażuje atak żywych trupów. Konsekwencją pojawienia się zombi jest zawieszenie reguł, którym w normalnej sytuacji podporządkowani są bohaterowie, i przyjęcie narzuconej przez przeciwnika roli eksterminatorów. Motyw ten obecny jest w fabule o zombi od

---

<sup>17</sup> J. Austen, S. Grahame-Smith, *Duma i uprzedzenie i zombi*, s. 15.

<sup>18</sup> J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, przeł. M. Gawlik-Małkowska, Warszawa 2006, s. 13.

samego początku – już w *Nocy żywych trupów* zagrożenie powoduje reedukację barier rasowych w grupie ocalałych – i stanowi jeden z najtrwalszych jej elementów, osadzając w rolach bohaterów osoby zwykle nieprzygotowane, które muszą podporządkować się regułom apokalipsy zombi i zrezygnować z dotychczasowych uprzedzeń oraz wartości. Z żywymi trupami mogą zatem walczyć nastolatki<sup>19</sup>, striptizerki<sup>20</sup>, goście i obsługa luksusowego hotelu w tropikach<sup>21</sup>, a nawet – specjalnie w tym celu wyhodowane rośliny<sup>22</sup>.

By wykazać się skutecznością, przypadkowi bohaterowie przebudować muszą system wartości. Po pierwsze, jak już wskazałem, w obliczu ataku zombi zniwelowane zostają bariery społeczne, obyczajowe i prawne pomiędzy ocalałymi – policjant może działać ramię w ramię ze złodziejem samochodów<sup>23</sup>. Po wtóre, wobec krachu lokalnej gospodarki jedynym sposobem pozyskiwania dóbr staje się kradzież sklepowa, będąca zresztą centralnym wątkiem drugiej części cyklu filmów Romero. Najistotniejsze staje się jednak przyjęcie przemocy jako podstawowego sposobu działania. Bohaterowie nie tylko masowo zabijają tłumy przeciwników, ale muszą czynić to w sposób szczególnie brutalny. Po pierwsze, zombi odznaczają się ogromną odpornością i zwykle jedynym sposobem ich eliminacji jest dekapitacja. Po wtóre, przypadkowi bohaterowie nie dysponują profesjonalnym sprzętem i sięją zniszczenie za pomocą przypadkowych przedmiotów – to topos tak mocny, że stylizowany poradnik walki z zombi, *Zombi Survival Guide* Brooksa, omawia nawet poszczególne sprzęty gospodarcze pod kątem ich przydatności w walce z żywymi trupami<sup>24</sup>.

Istotą relacji między żywymi i umarłymi jest zatem brutalność, zwykle niezmiernie widowiskowa. W tekstach grozy jej ofiarą padają przeważnie ludzie, rozszarpywani i pożerani przez żywe trupy – choć zombi również są eliminowani, ich destrukcja pozostaje w cieniu losu kolejno likwidowanych bohaterów. Teksty parodystyczne chętnie odwracają tę relację, koncentrując się na prezentacji zwyczajnych ludzi, pozbawionych heroicznych właściwości, którzy w pomysłowy, brutalny i groteskowy sposób pozbywają się żywych trupów – na przykład, rozbijając im głowy z pomocą banjo<sup>25</sup> czy masakrując piłami mechanicznymi<sup>26</sup>. Ta przerysowana przemoc stanowi też esencję gier wideo, których tematem jest walka z żywymi trupami. Niektóre szczycą się, że gracz może wykorzystać każdy znaleziony obiekt

<sup>19</sup> *Zombieland* [film], reż. R. Fleisher, Columbia Pictures 2009.

<sup>20</sup> *Zombies! Zombies! Zombies!* [film], reż. J.M. Murphy, In The Dark Entertainment 2008.

<sup>21</sup> *Dead Island* [gra wideo], Techland 2011.

<sup>22</sup> *Plants vs. Zombies* [gra wideo], PopCap Games 2009.

<sup>23</sup> R. Kirkman, *Walking Dead*, Berkeley 2003.

<sup>24</sup> M. Brooks, *Zombie Survival Guide. Podręcznik obrony przed atakiem żywych trupów*, przeł. L. Erenfeicht, Lublin 2007.

<sup>25</sup> *Zombieland* [film], reż. R. Fleisher, Columbia Pictures 2009.

<sup>26</sup> *Dead Snow* [film], reż. T. Wirkola, Euphoria Films 2009. Parodystyczności obrazu służy dodatkowo fakt, że nieumarli noszą hitlerowskie mundury.

– od kasy sklepowej, przez kije golfowe, po gaśnice, by eliminować nieumarłych. Tego rodzaju brutalność, niedopuszczalna w żadnej innej konwencji, jest przy tym całkowicie wolna od moralnych obciążeń: nie dość, że przeciwnicy są śmiertelnie groźni, to – choć wyglądają jak ludzie – są tylko ożywionym mięsem, pozbawionym duszy i rozumu. Ta ambiwalencja ma charakter oczyszczający: z jednej strony, pozwala bezkarnie mordować istoty dwunogie, do złudzenia przypominające innych ludzi, z drugiej natomiast – zapewnia, że tego rodzaju działanie jest ekwiwalentem rozbijania kotleta: operacją dokonywaną na ciele, które już raz zaznało śmierci.

W centrum narracji o zombi, przy całej jej epizodyczności, znajduje się zatem motyw uwikłania w materialno-cielesną groteskę: nienasycone pragnienie pożerania mięsa przeciwstawione konieczności widowiskowej destrukcji ciał bezustannie powracających do życia. Nadto destruktor może w każdej chwili przeobrazić się w pożeracza, dołączając do pozbawionego hierarchii, amorficznego korowodu ciał, gnanych fizjologiczną potrzebą gruchotania czaszek i dobierania się do mózgow. Śmierć traci swój ostateczny charakter, jest tylko przedsmakiem nowego, groteskowo wykoślawionego życia w ciele, które fizycznie zostało wprawdzie upodłone – bo tknięte rozkładem – ale doznaje apoteozy, zmiatając bezwzględnie wszelkie wytwory hierarchicznej kultury ducha i dyktując warunki jeszcze nieprzeobrażonym. Wszechobecność żywych trupów uchyla dotychczasowe reguły społeczne i zmusza do udziału wszystkich członków społeczności, narzucając im jednocześnie rolę destruktorów, zadających – często pozorną – śmierć. Oni też ulegają groteskowemu przeobrażeniu, przyjmując rolę całkowicie nieadekwatną do tego, czym zajmowali się przed atakiem żywych trupów. Fabuła polega zatem na próbach wciągnięcia opornych do korowodu i ma ściśle ograniczone ramy czasowe: trwa do całkowitej eliminacji destruktorów, gdy wytworzone zostają nowe reguły świata bez ludzi, albo – co częstsze – do eliminacji pożeraczy i przywrócenia początkowego ładu, w obrębie którego zaistnieć mogą nawet nieliczni ocalali zombi, wprzęgnięci na powrót w swoje pierwotne role społeczne<sup>27</sup>. Karnawał zombi nie może trwać bez końca.

Zebrany powyżej zespół motywów dość konsekwentnie realizuje zatem właściwości kultury karnawału, rekonstruowanej przez Michaiła Bachtina<sup>28</sup>. Afirmacja dołu materialno-cielesnego realizuje się poprzez triumfy groteskowego, rozkładającego się ciała o charakterystycznie karnawałowej brzydocie, we wszechobecności żywych trupów i niemożności uchylecia się od udziału w starciu z zombi, a także destrukcji hierarchii i całkowitej demokratyczności tłumu żywych trupów.

---

<sup>27</sup> W filmie *Wysyp żywych trupów* jeden z przyjaciół głównego bohatera, obrócony w zombi, w finale powraca do swojego zajęcia sprzed wybuchu epidemii: całymi dniami siedzi na kanapie i co jakiś czas partneruje centralnej postaci w grach wideo. Zob. *Wysyp żywych trupów* [film], reż. E. Right, Universal Pictures 2004.

<sup>28</sup> Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

Skandaliczność karnawału znajduje wyraz w przesadzie, z jaką prezentowana jest brutalna przemoc – a więc w zamachu na zasady cenzorskie, regulujące treści dopuszczalne w kinie czy grach wideo. Przeobrażenie natomiast żywego człowieka w bezmyślnego zombi to wyraz degradacji, właściwej – zdaniem rosyjskiego uczonego – realizmowi groteskowemu.

Przyjęcie takiej interpretacji motywu ataku zombi pozwala wytłumaczyć jego charakterystyczne rozdwojenie: te realizacje, które aspirują do horroru, siłą rzeczy przyjmują romantyczną postawę tego gatunku, rozpoznając to, co groteskowe, jako groźne i niepokojące<sup>29</sup>. W tej poetyce zombi muszą stanowić rekwizyt budzącej groźę ingerencji świata nadprzyrodzonego (choć racjonalizowanego – rolę zaświatów przyjmują tajemnicze laboratoria i egzotyczne atole, skąd pochodzą wirusy zombi), wobec której człowiek jest bezradny. Ale wątek karnawałowy może również przyjąć swoją starszą postać, związaną z ludową kulturą śmiechu. Tak dzieje się właśnie w *Dumie i uprzedzeniu i zombi*, gdzie oswojone z obowiązku straszenia żywe trupy dokonują destrukcji eleganckiego świata angielskiego ziemiaństwa, a niestosowność tego zestawienia wywołuje nieco nieprzystojną uciechę czytelnika.

Karnawałowa parodia nie jest oczywiście pozbawiona konsekwencji: jej istotę stanowi przecież odnowienie świata poprzez zakwestionowanie spetryfikowanych form hierarchicznych. W tej właśnie sile upatruję źródło powodzenia *Dumy i uprzedzenia i zombi*, zwłaszcza ze względu na podwójny status oryginału. Z jednej zatem strony, inwazja pożeraczy mózgow na świat powieści Jane Austen jest skandalicznym naruszeniem kanonu literatury, zamachem na powieść pomnikową, obecną w anglojęzycznym kanonie lektur szkolnych. A co za tym idzie, na instytucję kanonu w ogóle – co dobitnie manifestuje okładka pierwszego wydania *Dumy i uprzedzenia i zombi*, nawiązująca stylistycznie do zasłużonej serii wydawniczej Bantam Classic. Wprowadzając ściśle popkulturowy (niski, związany z kulturą śmiechu w jej współczesnym wydaniu) motyw w obręb klasycznej pozycji, Grahame-Smith dokonuje symbolicznego odzyskania umieszczonej na piedestale powieści dla współczesnego, żadnego rozrywki czytelnika.

Tak radykalne posunięcie nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie fakt, że pozycja *Dumy i uprzedzenia* w obrębie popkultury została ugruntowana już w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia dzięki słynnemu serialowi telewizji BBC. W nim bowiem fabuła powieści Jane Austen potraktowana została jako prototyp współczesnej fabuły romansowej, w którym niezależna kobieta na własnych warunkach poszukuje adekwatnego partnera. Tym samym tekst z okresu Regencji rozpoczął drugie życie w obrębie tak zwanej *chicklit*<sup>30</sup> – literatury dla samotnych, dobrze sytuowanych młodych kobiet z wielkich miast. Stąd popularność przeróbek

<sup>29</sup> Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 102.

<sup>30</sup> Pierwowzorem tej odmiany powieści miłosnej jest zresztą jawnie nawiązująca do *Dumy i uprzedzenia* powieść Helen Fielding *Dziennik Bridget Jones*, przeł. Z. Naczyńska, Poznań 1998.



i kontynuacji, koncentrujących się na sercowych perypetiach bohaterów. I tu również powieść Grahame-Smitha dokonuje rewizji, kwestionując to schematyczne odczytanie poprzez redukcję znaczenia wątków charakterystycznych dla powieści miłosnej na rzecz całkowicie artefaktycznych elementów akcji. Tym samym, zdegradowawszy klasyczną powieść do poziomu literackiego dołu w najgorszym guście, dokonuje przewrotnej afirmacji tekstu Jane Austen w duchu karnawałowym: otwierając go na literacką zabawę, dowodzi, że ani kanon, ani popularna konwencja nie mają wyłącznego prawa do dysponowania literacką tradycją.