

Transfikcjonalność w literaturze —

jest to zachodząca pomiędzy tekstami kultury twórcza relacja, która polega na współdzieleniu przez nie komponentów narracyjnych, takich jak fikcyjne postaci, lokalizacje, całe uniwersa czy artefakty. Pojęcie to zostało wprowadzone do narratologii w 2005 r. przez Richarda Saint-Gelaisa, René Audeta i Iréne Langlet (Maj 2015: 181), następnie rozwinięte m.in. przez Marie-Laure Ryan, Jana-Noëla Thona, Colina B. Harveya, Davida Hermana, zaś na gruncie badań polskich przede wszystkim przez Krzysztofa M. Maja (2014). W najbardziej podstawowym ujęciu transfikcjonalność odnosić się miała do praktyk narracyjnych, determinujących poszerzenie obszaru fikcji poza granice jednego dzieła, a nawet epoki historycznej, gatunku, estetyki, literatury narodowej, wreszcie wkraczać też w inne niż literackie medium (Maj 2015: 181). Teorię tę Saint-Gelais wnikliwiej przedstawił w książce *Fictions transfiges. La transfictionnalité et ses enjeux* z 2011 r. Badacz uznaje transfikcję za odmianę intertekstualności, choć „zazwyczaj maskuje ona intertekstualne odniesienie, jako że ani nie cytuje, ani nie ujawnia źródeł. W zamian, traktuje ona świat tekstu i jego mieszkań-

ców w taki sposób, jakby funkcjonowali oni od tego tekstu niezależnie” (Saint-Gelais 2005: 612). Transfikcjonalność nie jest więc formą cytatu, lecz przeniesienia elementów tekstu stanowiącego pierwowzór w nowe środowisko narracyjne, umożliwiające odmienny od źródłowego rozwój fikcyjnego świata, bohaterów, lokacji czy artefaktów w toku nowej fabuły. Transfikcja przesuwa punkt ciężkości z paradygmatu tekstocentrycznego, z jakim wiąże się w klasycznej teorii narracji intertekstualność, na światocentryczny (Ryan 2015), w którym funkcjonuje postklasycznie rozumiany świat narracji (*storyworld*) — a zatem świat ewokowany jednocześnie implicytnie i eksplicytnie poprzez narrację (Herman 2009: 106–107). Tak jak zatem można mówić o intertekstualnym odniesieniu przy zestawianiu tekstów kreujących światy przedstawione dwóch powieści, tak już w świecie narracji łączącym światy przedstawione wielu powieści — na przykład Yoknapatawpha Country Williama Faulknera — znajdzie się znacznie więcej łączników narracyjnych niż tylko te o charakterze czysto tekstualnym (a więc np. mapa w *Absalomie, Absalomie!*). Transfikcjonalność jest więc pojęciem pojemniejszym,

wiążącym się też ściśle z transmedialnością oraz specyfiką mediów (Kaczmarczyk 2015: 12). Według Saint-Gelaisa, transfikcjonalność kwestionuje zamkniętość tekstów i wymaga podejścia o charakterze wielodyscyplinarnym, łączącym „z jednej strony teorię światów możliwych i teorie fikcji, z drugiej zaś pragmatykę i socjologię literatury” (Saint-Gelais 2005: 612). Komponenty fikcjonalne dostępne są powszechnie, a budowanie związków między nimi nie musi polegać wyłącznie na aluzyjnych nawiązaniach do diegetycznie domkniętych światów przedstawionych.

Według Marie-Laure Ryan transfikcjonalność odnosi się do migracji „fikcyjnych przedmiotów do różnych tekstów” (Ryan 2013: 366). Jeśli zjawisko to wychodzi poza literaturę, wówczas „transmedialną narrację [*transmedial storytelling*] można rozpatrywać jako szczególnie przypadek transfikcjonalności” (Ryan 2013: 366), która funkcjonuje w obszarze różnych mediów. Ryan wskazuje na metody przechodzenia znanych elementów do nowych narracji powołując się na klasyfikację Lubomira Doležela, który w obrębie powiązań pomiędzy światami wyróżnił ekspansję (*expansion*), modyfikację (*modification*) oraz transformację (*transformation*) (Ryan 2013: 366). Teoretyczka proponuje także dodanie opcji czwartej, „cytatu”, odnosząc ową możliwość do takiej sytuacji, gdy wyzyskiwany transfikcjonalnie element tworzy efekt dysonansowy (Ryan 2013: 367). To częsty przypadek narracji uzyskujących dystans ironiczny poprzez zremiksowanie doskonale znanych tropów o charakterze transfikcjonalnym — jak na przykład Swiftowskiej Laputy z *Podróży do wielu odległych narodów świata*, funkcjonującej w wielu nowych narracjach (np. anime *Laputa: Castle in the Sky* Studia Ghibli) nie tylko jako transfikcjonalna lokacja, ale także wyraźne, często polemiczno-krytyczne odniesienie. Taki rezultat osiąga się również poprzez kon-

frontowanie tekstu fikcyjnego z opisującym go metatekstem, przy czym „wymagana jest (...) zaawansowana kompetencja ksenoencyklopedyczna” (Maj 2017) — a więc rodzaj wiedzy na temat fikcyjnego świata i biegłej orientacji w jego realiach, wykraczające poza zwykłą intertekstualną erudycję. Specyfika ta powoduje, że choć cytat wiązać się może ściśle z predylekcjami intertekstualnymi, to jednak — z uwagi na poszerzenie kontekstu narracyjnego do planu wiedzy obszerniejszej — wpisuje się on w praktyki transfikcjonalne (Maj 2017). Transfikcjonalność poszerza bowiem zasób możliwości przywoływania kodów estetycznych związanych z danym uniwersum o postaci, elementy fabuły i artefakty, które nie muszą być mediatyzowane tekstualnie — czego znakomitym przykładem są konwencjonalnie kojarzone z powieściami *fantasy*: mapy, dykjonarze, kalendaria, drzewa genealogiczne i wszelkie inne multimodalne komponenty

Podział taki nie wyczerpuje jednak kreatywnego potencjału i rozlicznych możliwości transfikcjonalnych działań. Wśród nich Saint-Gelais wyróżnia rozszerzenie (*expansion*) polegające na poszerzeniu istniejącego tekstu i praktyka taka dotyczyć może nie tylko rozbudowania finału narracji, lecz i rozpisania innych jej fragmentów (Marciniak 2015: 105). Kolejną metodą wskazywaną przez Saint-Gelaisa jako forma transfikcji jest „wersja” (*versions*) (Marciniak 2015: 105). Polega ona na opowiedzeniu na nowo, acz w zmodyfikowany sposób znanej fabuły. Technika ta obejmuje np. przejście perspektywy narracyjnej i odmienny ogłód znanych z tekstu źródłowego wydarzeń. Saint-Gelais charakteryzuje również zjawisko, które określa mianem „skrzyżowania i połączenia” (Marciniak 2015: 106), będące niczym innym, jak popularnie kojarzonym *cross-overem*. Dowodzi to, że transfikcjonalność jako pojęcie i definicja spaja szereg funkcyj-

jących odrębnie kategorii odnoszących się do zapożyczania, przenikania się światów, opowiadania na nowo etc. W obrębie zjawisk mających cechy transfikcji znajdują się zatem wszystkie relacje wymagające do odbioru tekstu wiedzy wykraczającej poza reprezentację diegetyczną, a więc znajomości specyfiki danego uniwersum lub wsparcia w postaci encyklopedii świata w podręczniku lub dodatku do gry RPG. Do transfikcji zaliczyć trzeba m.in. *cross-over*, czyli „połączenia (...) uniwersów” (Siuda 2012: 77), będące przemieszaniem dwóch lub więcej światów za pomocą wytworzenia między nimi (i bohaterami w nich funkcjonującymi) relacji fabularnej. Emblematycznym przejawem *cross-over* w prozie postmodernistycznej jest *Studium w szmaragdzie* Neila Gaimana, będące intertekstualną aluzją do *Studium w szkarłacie* Arthura Conan Doyle’a, a jednocześnie transfikcyjnym rozszerzeniem (*expansion*) świata Howarda Philipa Lovecrafta o postać Sherlocka Holmesa. Na przykładzie opowiadania Gaimana doskonale też widać, że w obrębie zjawisk transfikcyjnych funkcjonuje także *retelling*, wykładający się jako opowiedzenie czegoś na nowo (Kostecka 2014), a zawierający utwory, które wedle Macieja Skowery, „odwołują się do topiki kanonicznych baśni tradycyjnych” (Skowera 2016: 52), czy *rewriting*, „pisanie od nowa już napisanego” (Izdebska, Szajnert 2014: 7). We wszystkich tych wypadkach — z transfikcyjnej perspektywy — celem jest nie *recycling* określonej serii wydarzeń fabularnych, lecz osadzenie ich w innych, niekiedy bardziej zgodnych ze współczesnym gustem, a niekiedy po prostu bliższych autorowi tekstu, realiach.

Najbardziej powszechnym i rozwijającym się transmedialnie rodzajem transfikcji jest *fan fiction*. Agata Włodarczyk i Marta Tymieńska określają tego typu aktywność twórczą jako „zabawę z dziełami kultu-

ry” (Włodarczyk, Tymieńska 2011: 901) na gruncie literatury. Tradycja istnienia tego zjawiska jest długa i bogata w egzemplifikacje (bowiem za formę *fan fiction* można uznać ciąg dalszy, np. *Pan Tadeusz XIII Księga. Noc poślubna Tadeusza i Zosi* przypisywana Aleksandrowi Fredrze albo Włodzimierzowi Zagórskiemu; Włodarczyk, Tymieńska 2011). Za okres inicjujący *fan fiction* wielu badaczy uznaje lata 30. i 50. XX w., inni zaś — lata 60. XX w., upatrując genezy zjawiska w fanowskich narracjach opartych na serialu *Star Trek* (Włodarczyk, Tymieńska 2011; Gąsowska 2015). Największy rozwój transfikcyjnych *fan fictions* przypada jednak na przełom XX i XXI wieku, który przyniósł chociażby powstanie *Encyklopedii Świata Łodu i Ognia* — kroniki świata Westeros przygotowanej przez fanów *Pieśni Łodu i Ognia* George’a R.R. Martina, Elio M. García i Lindę Antonsson, a następnie autoryzowanej przez światotwórcę. Wyjątkowość fikcji fanowskich, poza tym, że *par excellence* realizują one Saint-Gelaisowski postulat kwestionowania zamkniętości tekstów, leży też w tym, że dekonstruują one opozycję między faktem i fikcją, czerpiąc zarówno z literackich, jak i pozaliterackich źródeł, a także przyczyniając się — na drodze tzw. pracy fanowskiej (*fan labour*) do systematycznego poszerzania repozytoriów wiedzy o fikcyjnych światach. Do obszaru transfikcji należy też *slash fiction* jako szczególny rodzaj aktywności fanowskiej, polegającej na tworzeniu subwersywnych fabuł obudowanych wokół seksualnych i miłosnych związków nieheteronormatywnych pomiędzy postaciami znanymi z innych tekstów. Formułę tę badacze identyfikują z reprezentacją marzeń odbiorców o erotycznym rozbudowaniu lubianego tekstu (Meyer, Baughman 2007: 174). W obrębie zjawisk transfikcyjnych przynależących do praktyki *fan fiction* wskazać można także *Alternative Universe Fiction* (*AU fiction*) — rodzaj

spekulacji na temat zdarzeń kanonicznych będący formą odpowiedzi na pytanie „co by było gdyby” (Pugh 2009; Cattrell 2012).

Szczególną odmianą transfikcjonalności jest także *mash-up* (uznawany przez niektórych badaczy za odmianę *fan fiction*; Włodarczyk, Tymińska 2011) — realizacja łącząca dwa przeciwstawne kanony estetyczne, z których każdy pierwotnie osadzony jest w ugruntowanym już gatunku lub konwencji. Charakterystyczne dla tej formy jest konfrontowanie światów bądź uniwersów na zasadzie antytezy (Riter 2016: 194; Voigts-Virchow 2012: 48; Knappek 2012: 299) czy groteskowej różnicy, m.in. świata powieści dziewiętnastowiecznej lub z początku XX w. i utworów grozy bądź horroru (np. *Duma i uprzedzenie i zombie* Jane Austen i Setha Grahama-Smitha, *Little Vampire Women* Louisy May Alcott i Lynn Messiny, *Jane Slayre* Charlotte Brontë i Sherri Browning Erwin czy *Android Karenina* Lwa Tolstoja i Bena H. Wintersa, a na gruncie polskim *Przedwiośnie żywych trupów* Stefana Żeromskiego i Kamila Śmialkowskiego) albo sztuki ery elżbietańskiej i sagi *science fiction* (jak w spisany pentametrem jambicznym *William Shakespeare’s Star Wars* Iana Doeschera, *mash-upującego* w idiomie Shakespeare’owskim scenariusz filmu *Gwiezdne Wojny: Część IV — Nowa nadzieja* George’a Lucasa). Wymienione interakcje albo interferencje pomiędzy dwoma światami narracji (*storyworlds*) lub ich encyklopediami stanowią więc rozmaite metody realizacyjne transfikcjonalności.

Transfijkcję odnieść można również do kwestii postaci, jej biografii, charakteru, osobowości czy motywacji. Czynnikiem determinującymi tworzenie nowych biografii znanych figur są m.in. sentyment i odwołanie się do znajomego imaginarium jako zbioru motywów, które można w dowolny sposób ze sobą łączyć, odświeżać poprzez zaprezentowanie ich z odmiennej perspek-

tywy. Znaczący jest także fakt, że wiele ikonicznych postaci literackich konkretyzuje pewne uniwersalne reguły czy dylematy i wpisanie ich w inny (np. współczesny) dyskurs jest skuteczniejsze niż obmyślanie nowych oraz próba osadzenia ich w zbiorowej świadomości. Realizację przywołujące znane postaci są zatem okazją do opowiedzenia subwersywnie, a niekiedy po prostu inaczej, o bohaterach czy światach, które zna i aprobejuje wielu odbiorców.

Istnieje wiele metod porządkujących transfikcjonalną rekonstrukcję postaci w nowym tekście. Kwalifikują się tutaj kategorie dotyczące nadania znanym postaciom nowych cech lub osobowości. Jedną z metod tworzy model odwróconej motywacji, gdy postać negatywna w pierwowzorze staje się pozytywna w nowym tekście lub przeciwnie, pozytywna przeobrażona zostaje w negatywną (np. tytułowe postaci historyczne w cyklu Burtona i Swinbourne’a Marka Hoddera). Kolejną możliwość stanowi model zachowanych motywacji — gdy podstawowe cechy charakteru bohatera nie zostają zmienione w stosunku do pierwowzoru, podobnie jak jego motywacje (np. w pastiszu *Dr. Jekyll & Mr. Holmes* Lorena D. Estlemana). W wariacie pośrednim między wymienionymi pojawia się przedstawienie postaci jednoznacznie złej w tekście źródłowym jako mniej negatywnej w nowym tekście w tym sensie, że np. zyskuje ona uzasadnienie dla swoich niegodziwych czynów (co łagodzi ich negatywną wymowę), jednak bez względu na własne wysiłki, bohater taki nie będzie opowiadał się jednoznacznie po stronie dobra lub zła, a raczej dokonywał wyborów uzasadnionych własnymi potrzebami (jak dzieje się z postaciami historycznymi np. *Srebrnych orłach* Teodora Parnickiego, *Trylogii busyckiej* Andrzeja Sapkowskiego czy *Domu dziennym, domu nocnym* Olgi Tokarczuk). W obrębie każdego z podstawowych modeli zachodzić

może poszerzenie aspektu biograficznego w celu dookreślenia motywacji postaci — bohater może dysponować zupełnie inną historią pochodzenia, zyskać nowe umiejętności czy determinanty działania. Inną formą wprowadzenia transfikcjonalnej reprezentacji postaci jest nadanie jej płci lub orientacji seksualnej odmiennej od istniejącej w pierwowzorze. Zachowania i specyfika transfikcjonalnych postaci mogą różnić się od tych znanych z tekstu źródłowego nie tylko ze względu na autorski pomysł nowej kreacji bohatera, lecz również z uwagi na wybraną konwencję. W *masz-upowej* powieści *Duma i uprzedzenie i zombie* Austen i Grahama-Smitha realizowanej w estetyce horroru, bohaterowie otrzymują zupełnie nowe zestawy umiejętności oraz usposobienia, co warunkowane jest zmianą w obrębie konwencji w stosunku do pierwowzoru.

Tożsamy zasady transfikcjonalne dotyczą też lokalizacji i światów, którym na tej samej zasadzie można nadawać konotacji odmiennych od pierwotnych lub modyfikować je pod względem systemu politycznego, kwestii bezpieczeństwa. Przykładem ukazania danego terytorium w sposób koncepcyjnie różny niż ten przyjęty w tekście źródłowym jest *Złote popołudnie* Andrzeja Sapkowskiego. Zaprezentowana tam Kraina Czarów jest domeną śmierci i trafić tam można tylko wówczas, gdy czyjeś życie dobiega końca (Goworek 2017). Zabiegi transfikcjonalne obejmować też mogą artefakty znane z tekstu źródłowego, czego najczęstsze przykłady spotyka się w literaturze fantastycznonaukowej, wzmagającej wiarygodność futurystycznego wynalazku przez jego wielokrotne przywoływanie w różnych tekstach, czego klasycznym przykładem jest ansibl, fikcyjne urządzenie do komunikacji nadprzestrzennej, które pojawiło się po raz pierwszy w Świecie *Rocannona* (1966), *Wydźwiedzonych* (1974) i innych tomach „Cyklu Haińskiego” Ursuli Le Guin, jednak

w tej samej funkcji pojawia się ono także u Vernona Vinge’a, Dana Simmonsa, Elizabeth Moon, Iana Stewarta czy Remigiusza Mroza (Maj 2017).

Do transfikcji zaliczyć też można użycie wizualnego kodu znamiennego dla narracji źródłowej, co najczęściej wiąże się z multimodalnym (a więc angażującym różne tryby [modes] wizualne; Kress, van Leeuwen 1996 i 2001; Nørgaard 2012) zabiegiem wplecenia w strukturę narracji elementów kodu estetycznego, jak odmienne typy czcionek czy ilustracje. Taki rodzaj transfikcjonalności jest działaniem inicjującym kontakt z odbiorcą poprzez wprowadzanie znanych i rozpoznawalnych elementów wizualnych.

Transfikcja funkcjonuje nie tylko w prozie, lecz może występować w poezji oraz dramacie. Nie jest również zjawiskiem charakterystycznym dla współczesności, ponieważ odnaleźć ją można w innych epokach historycznych (Marciniak 2015: 106; Włodarczyk, Tymińska 2011), jednak intensyfikację działań transfikcjonalnych zauważyć można w kontekście zwrotu cyfrowego i nowych mediów. Według Andrew Epsteina kwestia ta znamienna jest zwłaszcza dla uwikłanej w nieustanne nawiązania i cytaty twórczości w XXI w., w korelacji pomiędzy starszymi a nowszymi wersjami tekstów czy wytworów kultury, artefaktami, które produkujemy i przyswajamy. Współczesne zaawansowanie technologiczne rozmywa granice pomiędzy inspiracją a anektowaniem (Epstein 2012), dlatego kategoria transfikcji stanowi artystyczną wykładnię tych relacji, porządkując metody twórczych działań pod wspólną definicją.

Badania nad transfikcją rozwijane są dziś głównie w obrębie dość hermetycznego paradygmatu „medialnie świadomej [media-conscious]” i transmedialnej narratologii, jednak frekwencja występowania zjawiska w literaturze i kulturze sprawia, że coraz bardziej się ono usamodzielnia i staje nieodłącz-

nym elementem narracji światotwórczych. Transfukcja także, w większym stopniu niż narracja transmedialna, dekonstruuje tradycyjne podziały genologiczne, rozwijając „ontologiczną dominantę” (McHale 1997) poetyki postmodernistycznej i sprzyjając rozmywaniu granic międzygatunkowych.

KSENIA OLKUSZ

BIBLIOGRAFIA

- Bauer C.K. (2012), *Naughty Girls and Gay Male Romance/ Porn. Slash fiction, Boy's Love Manga, and Other Works by Female "Cross-Voyeurs" in the U.S. Academic Discourse*, Anchor Academic Publishing, Hamburg. – Bednarek M. (2011), *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 54, z. 2. – Cattrell M. (2012), “Nothing Happens Unless First a Dream” *TV Fandom, Narrative Structure, and the Alternate Universes of "Bones"* [in:] *Time in television narrative: exploring temporality in twenty-first-century programming*, eds. M. Ames, The University Press of Mississippi. – Connor S. (1994), *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion* [in:] *Liminal Postmodernisms: The Post-modern, the (Post-)Colonial, and the (Post-) Feminist*, eds. Th. D'haen, H. Bertens, Rodopi, Amsterdam–Atlanta. – Csicsery-Ronay I. (2012), *On Enigmas and Xenocyclopedias*, „Science Fiction Studies”, vol. 39, no 3. – Doležel L. (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins UP, Baltimore–London. – Voigts-Virchow E. (2012), *Pride and Promiscuity and Zombies, or: Miss Austen Mashed Up in the Affinity Spaces of Participatory Culture* [in:] *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts*, eds. P. Nicklas, O. Lindner, Walter de Gruyter, Berlin. – Epstein A. (2012), *Found Poetry, „Uncreative Writing,” And the Art of Appropriation* [in:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, eds. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge, Londyn–New York. – Gąsowska L. (2015), *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Korporacja Halart, Kraków. – Goworek A. (2017), *Umierająca, rozwiązła, szukająca miłości — Przygody Aliji w XXI wieku* [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków. – Harvey C.B. (2015), *Fantastic Transmedia Narrative, Play and Memory Across Science Fiction and Fantasy Storyworlds*, Palgrave Macmillan, New York. – Herman D. (2008), *Storyworld* [in:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M-L. Ryan, London, Routledge, New York. – Herman D. (2011), *Basic Elements of Narrative*, John Wiley&Sons, Hoboken. – Izdebska A., Szajnert D. (2014), *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 57, z. 2. – Izdebska A., Szajnert D. (2015), *Wstęp* [w:] *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Wydawnictwo UŁ, Łódź. – Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa. – Jenkins T. (2007), *(Re)Writing Alias? An Examination of the Series' Fan Fiction and Media Tie-Ins* [in:] *Investigating "Alias": Secrets and Spies*, eds. S. Abbott, S. Brown, I.B. Tauris&Co, London. – Joosen V. (2011), *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales. An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Wayne State UP, Detroit. – Kaczmarczyk K. (2015), *Narratologia transmedialna: założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia”, nr 4 (43). – Knappek R. (2012), *Kultura zombie-tekstualna* [w:] *Potwory, hybrydy, mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*, red. R. Koziolek, M. Marcela, O. Knappek, J. Soćko, FA-art, Katowice. – Kostecka W. (2014), *Baśni postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa. – Kowalczyk K. (2014), *Przed „dawno, dawno temu” i po „żyli długo i szczęśliwie” — o filmowych i komiksowych prequelach i sequelach na podstawie Jasia i Małgosi braci Grimów*, „Literatura Ludowa”, nr 4–5. – Kress G.R., Van Leeuwen T. (1996), *Reading Images: Socio-cultural Aspects of Language and Education*, Deakin UP, Geelong. – Kress G.R., Van Leeuwen T. (2001), *Multimodal Discourse: the Modes and Media of Contemporary Communication*, Hodder Education,

- London. – Lisowska-Magdziarz M. (2017), *Fandom dla początkujących*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków.
- Maj K.M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Universitas, Kraków. – Maj K.M. (2017), *Wymiary transfikcjonalności*, https://www.academia.edu/35042557/Wymiary_transfikcjonalno%C5%9Bci [dostęp: 1.11.2017]. – Marciniak P. (2015), *Transfikcjonalność*, „Forum Poetyki”, nr 1 (2), http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/12/PMarciniak_Transfikcjonalnosc_ForumPoetyki_jesien2015.pdf, 102 [dostęp: 3.11.2017]. – McHale B. (1997), *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków. – McHale B. (2012a), *Postmodernism and Experiment* [in:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, eds. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge, London–New York. – McHale B. (2012b), *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków. – Meyer M.D.E., Baughman L. (2007), *Viewer Appropriation of Lauren Reed as Commentary on Female/ Female Desire* [in:] *Investigating “Alias”: Secrets and Spies*, eds. S. Abbott i S. Brown, I.B. Tauris&Co, London. – Niklas P., Lindner O. (2012), *Adaptation and Cultural Appropriation* [in:] *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts*, eds. P. Nicklas, O. Lindner, Walter de Gruyter, Berlin. – Nørgaard N. (2010), *Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer’s “Extremely Loud and Incredibly Close”* [in:] *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, ed. R. Page, Routledge, New York. – Olkusz K. (2017), *Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu „Once Upon a Time”* [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badaczy Facta Ficta, Kraków. – Pugh S. (2009), *The Democratic Genre. Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren. – Rembowska-Pluciennik M. (2012), *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń. – Riter A. (2016), *Dead and Alive: Austen’s Role in Mashup Literature* [in:] *Jane Austen and Philosophy*, ed. M. Marinucci, Rowman&Littlefield, Lanham. – Ryan M.-L. (1991), *Possible Worlds and Accessibility Relations. A Semantic Typology of Fiction*, „Poetics Today”, vol. 12, no. 3. – Ryan M.-L. (2013), *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today”, vol. 34, no. 3. – Ryan M.-L., Thon J.-N. (2014), *Introduction* [in:] *Storyworlds Across Media. Towards a Media-Conscious Narratology*, eds. M.-L. Ryan, J.-N. Thon, University of Nebraska Press, London. – Saint-Gelais R. (2008), *Transfictionality* [in:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, Routledge, New York. – Saint-Gelais R. (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paris. – Samutina N. (2016), *Fan fiction as World-Building: Transformative Reception in Crossover Writing*, “Continuum. Journal of Media & Cultural Studies”, no. 30. – Siuda P. (2007), *Fanfiction — przejaw medialnych fandomów* [w:] *Człowiek a media. Obserwacje, wizje, obawy*, red. W. Gruszczyński, A. Hebda, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa. – Skowera M. (2016), *Postmodernistyczny retelling baśni — garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica”, nr 2 (53), <https://creatiofantastica.files.wordpress.com/2016/08/artn-maciej-skowera-postmodernistyczny-retelling-bac59bni-e28094-garc59bc487-uwag-terminologicznych1.pdf> [dostęp: 12.09.2017]. – Stephens J., McCallum R. (1998), *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children’s Literature*, Garland, New York. – Thon J.-N. (2015), *Converging Worlds. From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes*, „Storyworlds: A Journal of Narrative Studies”, vol. 7, no. 2. – Thoss J. (2015), *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*, Brill, Leiden. – Włodarczyk A., Ty mińska M. (2012), *Fan fiction a literacka rewolucja fanowska. Próba charakterystyki zjawiska*, „Panoptikum”, nr 11.