

Wymiary transfikcjonalności

ABSTRACT. Maj Krzysztof M., *Wymiary transfikcjonalności* [Facets of transfictionality]. „Przestrzenie Teorii” 30. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 147–166. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.30.7.

The article *Facets of Transfictionality* delivers a concise analysis of the newly-introduced narratological concept of “transfictionality” (put forward by Richard Saint-Gelais in the early 2000s). The author discusses the phenomenon as emerging on the border between the text-centred poetics of classical narratology and the world-centred poetics of postclassical narratology by use of Jan-Noël Thon’s and Marie-Laure Ryan’s project of “media-conscious narratology”. Defined as such, transfictionality allows the contemporary phenomena of retelling or cross-over to be described without the necessity of reproducing fan-made concepts and terms of such ilk, and instead rooting them in established theoretical constructs, such as narrative metalepsis. Consequently, the article illustrates the postclassical theory of narrative and the theory of literature with examples more common to media studies, with the aim being to emphasise Ryan’s thesis that transmediality is only a specific case of transfictionality, and that the latter is a far older and better acknowledged concept what is generally understood as the theory of fiction. Moreover, the text follows up on Saint-Gelais’ inspirations derived from Umberto Eco’s cultural semiotics and proposes to introduce an Eco-inspired concept of “xeno-encyclopaedic competence” in order to determine a specific recipient’s competence that allows them to move across not only media or texts but also imaginary worlds, which consequently become their fictional habitats.

KEYWORDS: transfictionality, intertextuality, world-building, narrative metalepsis, theory of fiction, narratology, postclassical narratology

Rubieże intertekstualności

Intertekstualność w mniejszym lub większym stopniu, niezależnie od opisującej jej przejawy szkoły teoretycznej czy filozoficznej, ma charakter indykacyjny: intertekst wskazuje na swoje źródło, nie obywa się bez niego, żyje, czerpiąc zeń znaczenie i trwając w dynamicznie przekształcającej się przestrzeni odniesieniowej. Ów znaczeniowy ciężar intertekstualności jest nie do przewyciężenia, jeśli ma ona służyć opisowi żywej sieci relacji kształtujących literaturę jako sposób egzystowania w rzeczywistości – nie więc jako tekstualny artefakt, ale sposób bycia w uniwersum znaków, niewykluczającego żadnego z możliwych światów, w którym pragnie bytować twórcze indywiduum. U swego zarania więc intertekstualność, zwłaszcza czytana w duchu hermeneutycznym, niekoniecznie musi poruszać się w krytykowanym przez postklasyczną narratologię paradygmacie tekstualności czy tekstocentryczności – i może być definiowana, niejako wbrew własnej

etymologii, jako przejaw „logiki relacji”, gwarantującej „niestabilność, niepewność, nierozstrzygalność” rzeczywistości¹.

Intertekstualność w perspektywie narratologii postklasycznej czy komparatystyki kulturowej ujawnia się przede wszystkim w obszarze *inter-*, pomiędzy – w swego rodzaju przestrzeni *intermonde*, rozciągającej się między możliwymi światami wielu tekstów. To otwarcie dostrzegł w Polsce Ryszard Nycz w znanym tekście *Intertekstualność i jej zakresy*, w którym zaproponował rozumienie jej jako wielowymiarowej „sfery relacji”² kształtującej się pomiędzy tekstem a jego trzema polami odniesienia: innym tekstem, gatunkiem i rzeczywistością. W tym ostatnim wymiarze intertekstualność zbliżałaby się także do kategorii *mimesis*, ale również, co przyznaje sam Nycz, przywracałaby „centralną pozycję literaturze realistycznej, której mimetyczność interpretowana jest w kategoriach stylistycznych technik uzyskiwania efektu realności oraz retorycznych strategii osiągnięcia prawdopodobieństwa, dzięki zgodności z *consensusem* wiedzy potocznej”³. W perspektywie postpowszyczej przywracanie czemukolwiek centralnej pozycji budzi już wątpliwości, prowokując krytyczne pytania o status takiego centrum, a także motywacje gestu ograniczenia oddziaływania efektu realności, prawdopodobieństwa oraz wiedzy potocznej akurat do poetyki realistycznej – a nie chociażby fantastycznej, dziś w daleko większym stopniu oddziaływającej na masowego odbiorcę tak literatury, jak i filmów, seriali, komiksów czy gier komputerowych. Być może tak jak przywoływane przez Nycza pytanie o to, „«w jaki sposób literatura naśladuje rzeczywistość», było konsekwencją uznania prawdziwości tezy, że «literatura naśladuje rzeczywistość»”⁴, tak też przyznawanie dykcji realistycznej centralnej pozycji jest konsekwencją uznania słuszności takiego działania ze względu na uprzednio przyjęte założenie o jej dominacji dyskursywnej, określane za Lindą Hutcheon mianem imperrealizmu (*realist imperialism*)⁵. Równocześnie jednakże trudno przez sam brak szeroko zakrojonych prób włączenia poetyki fantastycznej w krąg podstawowych kategorii teoretycznoliterackich dezawuować kategorię intertekstualności jako nadmiernie powiązaną z fikcją realistyczną i tekstocentrycznym paradygmatem badawczym – jak dzieje się dziś chociażby w zachodnim groźnawstwie⁶ czy bardziej radykalnych wystąpieniach

¹ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 61.

² R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 81.

³ Tamże, s. 104.

⁴ Tamże, s. 103.

⁵ L. Hutcheon, *Metafictional implications for novelistic reference*, [w:] *On Referring in Literature*, eds. A. Whiteside, M. Issacharoff, Bloomington 1987, s. 4.

⁶ Znakomitym tego przykładem jest rozprawa doktorska Daniela Velli *The Ludic Subject and the Ludic Self: Analyzing the 'I-in-the-Gameworld'*, w której pomimo ogromnych ambicji filozoficznych (owocujących bezprecedensowym – co w tym kontekście, niestety, nie oznacza,

postklasycznych narratologów. Jak zauważa Andrzej Hejmej, intertekstualność w dobie postmedialnej migruje już zdecydowanie bardziej w krąg komparatystyki kulturowej, odnosząc się „nie tylko (nie tyle?) do sfery językowo-tekstowej i do rozmaitych tekstów kultury (zjawiska intertekstualne, intermedialne i multimedialne), lecz – przede wszystkim – do nowego sposobu myślenia komparatysty, związanego z odmiennymi koncepcjami rozumienia”⁷ – na czele z „dialogowością pojętą jako nowy rodzaj epistemologii”⁸. Przyjęcie perspektywy komparatystyczno-kulturowej w badaniu intertekstualności współgrałoby zatem z orientacją kognitywną i transmedialną w teorii narracji⁹, podkreślającą konieczność wykształcenia – wedle określenia Marie-Laure Ryan i Jana-Noëla Thona – „narratologii uwrażliwionej medialnie (*media-conscious narratology*)” i zarazem:

zapewniającej perspektywę badawczą, w której uwarunkowane medialnie (*medium specific*) literaturoznawcze, filmoznawcze, komiksologiczne, groznawcze i wszelkie inne rozgałęzienia praktyki narratologicznej mogą być krytycznie przewartościowane, systemowo powiązane, przekształcone i uzupełnione dla lepszego zrozumienia sposobów funkcjonowania różnorodnych transmedialnych strategii narracyjnej reprezentacji¹⁰.

W pracach Ryan, Thona i innych teoretyków narracji transmedialnej, jak chociażby Lisbeth Klastrup, Susany Toski, Wenera Wolfa czy Alison Gibbons, nie bez powodu ze szczególną intensywnością powtarza się teza o potrzebie zmiany paradygmatu z tekstocentrycznego, sytuującego literaturę w centrum jako medium doskonałe, na światocentryczny (*world-cen-*

że fortunnym – połączeniem słowników pojęciowych hermeneutyki, kognitywistyki, fenomenologii, semantyki możliwych światów i konstrukcjonizmu) fikcyjność zostaje zdefiniowana jako przeciwieństwo rzeczywistości – co w znacznym zakresie przekreśla całokształt osiągnięć teoretyków fikcji na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat.

⁷ A. Hejmej, dz. cyt., s. 65.

⁸ Tamże, s. 67.

⁹ Świadectwem tego są główne tezy wprowadzenia Katarzyny Kaczmarczyk do specjalnego numeru „Tekstualiów” o narratologii transmedialnej, podkreślającej chociażby komparatystyczne nachylenie redagowanej przez Wenera Wolfa serii „Studies in Intermediality”. Zob. K. Kaczmarczyk, *Narratologia transmedialna: założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 7–8.

¹⁰ Przekład własny za: „A narratology that, among other things, provides a theoretical frame within which medium – specific models from literary and film narratology, from comics studies and game studies, and from various other strands of narratological practice may be critically reconsidered, systematically correlated, modified, and complemented to further illuminate the forms and functions of a variety of transmedial strategies of narrative representation”. J.-N. Thon, *Subjectivity across media. On transmedial strategies of subjective representation in contemporary feature films, graphic novels, and computer games*, [w:] *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, eds. J.-N. Thon, M.-L. Ryan, Lindoln, London 2014, s. 93.

tered)¹¹, a więc uwrażliwiony medialnie i problematyzujący literackość jako jeden z wielu możliwych efektów fikcjonalnej reprezentacji. Tym samym ośrodek refleksji badawczej w obrębie transmedialnej szkoły narratologicznej przesuwalby się z kategorii tekstu – problematycznej nawet przy przyjęciu szerokiej wykładni „tekstu kultury” – na kategorię świata narracji (*storyworld*)¹², wyrastającą, jak podkreśla Katarzyna Kaczmarczyk, ze zrozumienia „intermedialnej natury współczesnych narracji oraz samych mediów narracyjnych”¹³. Zmiana ośrodka nie musiałaby być jednak nie do pogodzenia z postulowanym przez Nycza paradygmatem realności. Jak wskazała bowiem Ryan za Davidem Lewisem w artykule *Possible Worlds and Accessibility: A Semantic Typology of Fiction*, w teorii możliwych światów istnieje hipoteza „ruchomego” świata aktualnego, nietożsamesgo więc zawsze z jednym światem codziennego doświadczania, lecz powstającego na skutek wtórnego ześrodkowania (*recentering*) „całościowego uniwersum możliwości [*total universe of possibilities*]”¹⁴. W dużym skrócie oznacza to, że poprzez akt umysłowy możliwe jest oderwanie się od continuum świata aktualnego i „wyobrażeniowe zamieszkanie”¹⁵ w świecie fikcyjnym (czyli tym samym także w świecie narracji), czynionym aktualnym przez sam akt fikcjonalnej familiaryzacji. Jak ujęła to Ryan:

Świat aktualny to po prostu świat, który aktualnie zamieszkujemy, a owa „aktualność” ma charakter wskazujący (*indexical*), podobnie jak wyrażenia „ja”, „ty”, „tu-taj” i „teraz”. [W tej wykładni...] zatem każdy świat aktualny jest zatem aktualny jedynie z punktu widzenia jego mieszkańców¹⁶.

Jak jednakże można zamieszkać fikcyjny świat? W grze komputerowej jest to być może najłatwiejsze, wzięwszy chociażby pod uwagę pojawiającą

¹¹ M.-L. Ryan, *Transmedial storytelling and transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 383.

¹² W tekstach swojego autorstwa optuję zwykle za tym właśnie tłumaczeniem (najszerzej rzecz uzasadniając w tekście *Światotwórstwo w perspektywie narratologicznej*), choć wypada odnotować, że Magdalena Rembowska-Płuciennik wprowadzała go na gruncie polskim pod postacią „świata opowieści”. Por. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 297 oraz K.M. Maj, *Światotwórstwo w perspektywie narratologicznej*, [w:] *Literatura popularna*, t. 2: *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in. 2, Katowice 2014.

¹³ K. Kaczmarczyk, dz. cyt., s. 12.

¹⁴ M.-L. Ryan, *Possible worlds and accessibility relations. A semantic typology of fiction*, „Poetics Today” 1991, t. 12, nr 3, s. 554.

¹⁵ Za: D. Herman, *Storyworld*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London, New York 2008, s. 570.

¹⁶ Przekład własny za: „The actual world is simply the world we inhabit, and the term »actual« is indexical, as are the expressions »I,« »you,« »here,« and »now.« [...] every possible world is the actual one from the point of view of its inhabitants”. M.-L. Ryan, *Possible worlds...*, s. 554.

się w rosnącej liczbie tytułów możliwość udomowienia części świata gry (*gameworld*) – niekiedy, jak choćby w dodatku *Hearthfire* do gry cRPG *The Elder Scrolls V: Skyrim*, jak najbardziej dosłownie, bowiem poprzez zakup parceli od lokalnego zarządcy, „własnoręczne” wzniesienie i umeblowanie domu od fundamentów aż po dach i wreszcie rozniecenie tytułowego ogniska domowego. W wypadku mediów nieinteraktywnych akt wyobrazeniowego zamieszkania jest daleko bardziej metaforyczny – jednakże, przy użyciu stosownych narzędzi teoretycznoliterackich i narratologicznych, okazuje się mieć z zamieszkiwaniem wirtualnych światów zaskakująco wiele cech wspólnych.

Narracyjna metalepsa, ksenoencyklopedia i transfikcjonalność

Gdy w powieści Orsona Scotta Carda *Gra Endera* napotyka się allonim (czyli neologizm wymyślony na potrzeby fantastycznego, allotopijnego świata¹⁷) „ansibl”, jedynie świadomy czytelnik, zaznajomiony z historią prozy fantastycznonaukowej, zlokalizuje źródło jego zapożyczenia w *Świecie Rocannona* (1966), *Wydzieńczonych* (1974) i innych tomach Cyklu Haińskiego Ursuli Le Guin. Odbiorca jeszcze lepiej odczytany dostrzeże, że za Le Guin i Cardem terminem „ansibl” posłużyli się także, kolejno, Vernon Vinge w opowiadaniu *The Blabber* (1988), Dan Simmons w *Hyperionie* (1989) i *Ilionie* (2003), Elizabeth Moon w powieści *Winning Colors* ze świata Familias Regnant (1995), Ian Stewart wraz z Jackiem Cohenem w powieści *Heaven* (2004), a w Polsce – Remigiusz Mróz w *Chórze zapomnianych głosów* (2015). We wszystkich tych przypadkach teoretyczna operatywność kategorii intertekstu jest zawieszona: zapożyczenie to bowiem wydaje się pełnić funkcję znacznie istotniejszą aniżeli typowa aluzja literacka, raczej fakultatywna dla zrozumienia istoty przekazu. Choć bowiem istotnie erudycja odbiorcza zostaje tu poddana próbie – a ta w literaturze fantastycznonaukowej wyraźnie jest premiowana – to utrzymująca się przez prawie pięćdziesiąt lat wysoka frekwencja występowania allonimu tworzy ewidentnie jakąś przestrzeń pomiędzy wszystkimi tymi tekstami, odsyłającą do tworzącego się *in statu nascendi* leksykonu. Znajomość znaczenia allonimu „ansibl” nie przynależy bowiem do porządku doksalnego – jego definicji próżno szukać w wiarygodnych źródłach encyklopedycznych, leksykonach czy słownikach¹⁸,

¹⁷ Pojęcie allonimu wprowadziłem w artykule K.M. Maj, *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1, s. 173.

¹⁸ Z wyjątkiem, oczywiście, źródeł dedykowanych badaczom literatury fantastycznonaukowej, jak chociażby leksykonu *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* Jeffa Pruchera (New York 2007), w którym ansiblowi zostało poświęcone całe hasło.

podobnie jak było to w przypadku hasła o Uqbarze w słynnym opowiadaniu Borgesa. Allonim, zgodnie ze swoją funkcją, odsyła bowiem nie do konkretnej książki czy narracji, ale łączącego je fikcyjnego – w tym wypadku allotopijnego – pola odniesienia, wykraczającego poza granice diegetyczne pojedynczej reprezentacji i tworzącego przestrzeń *intermonde*, lasu między światami, z którego, jak w *Siostrzeńcu czarodzieja* Clive’a S. Lewisa, można podróżować do wielu współmożliwych rzeczywistości. Owo podążanie tropem ansibla trudno jednakże całkowicie wyrugować ze sfery tekstualnej – ostatecznie przynętę stanowi wciąż słowo, łączące odległe od siebie narracje literackie i nie tylko¹⁹, a potęgujące z każdym kolejnym użyciem w r a z e n i e r e a l n o ś c i desygnatu. Gdy więc odbiorcy przychodzi wreszcie zapoznać się z definicją ansibla jako fikcyjnego urządzenia do natychmiastowej komunikacji w przestrzeni kosmicznej – wówczas zrozumiałe stają się dlań nie tylko fragmenty powieści Ursuli Le Guin, w których owa definicja zostaje po raz pierwszy i ostatni w tak wyczerpujący sposób przedstawiona, ale i wszystkich innych, w których „ansibl” pojawia się tak, jakby było denotował desygnat ogólnie znany: krzesło, łyżkę czy jamnika. W ten oto sposób powieści fantastycznonaukowe kształtują coś, co można byłoby nazwać – jeśliby pokusić się o rozbudowanie pojęcia wprowadzonego przez Umberta Eco w *Lector in fabula*²⁰ – kompetencją ksenoencyklopedyczną – bowiem odnoszącą się już nie tylko do kulturowej encyklopedii tożsamej z Nyczowskim „consensusem wiedzy potocznej”, lecz także do tego, co kanadyjski teoretyk literatury fantastycznonaukowej i narratolog, Richard Saint-Gelais, nazywa właśnie ksenoencyklopedią. Zdaniem Istvana Csicsery-Roanya głównym atutem Saint-Gelais’owego projektu ksenoencyklopedyczności byłoby ukierunkowanie na odbiorczą konkretyzację, której logika nie miałaby się ograniczać tylko do danej reprezentacji diegetycznej, ale obejmować także: „suplementarne, pozadiegetyczne materiały zapewniające dostęp do dodatkowych danych wzbogacających encyklopedię zarówno danego tekstu, jak i gatunku, do którego on przynależy”²¹. Znajomość pojęcia i definicji „ansibla” nie warunkowałyby zatem jedynie możliwości odczytania intertekstualnego odniesienia i doświadczenia erudycyjnej satysfakcji w związku ze zlokalizowaniem jego źródła. W odróżnieniu bowiem od typowej aluzji literackiej, poruszającej się w przestrzeni międzytekstowej, wielokrotne użycia allonimu „ansibl” mają funkcję nie erudycyjno-poznawczą, lecz światotwórczą – „ansibl”

¹⁹ Ansibl pojawia się także w grze komputerowej *Marathon 2: Durandal* z 1995 roku oraz w odcinku *Nightmare in Silver* siódmego sezonu serialu *Doctor Who* z roku 2013.

²⁰ Chodzi o kategorię kompetencji encyklopedycznej. Zob. U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, Warszawa 1994, s. 166–172, 223.

²¹ Csicsery-Ronay I., *On Enigmas and Xenoencyclopedias*, „Science Fiction Studies” 2012, t. 39, nr 3, s. 504.

jest bowiem produktem wyobraźni i, jako taki, może działać zgodnie ze swoim przeznaczeniem jedynie w intersubiektywnie postrzeganej przestrzeni narracyjnej. Co więcej, wobec dynamicznego postępu technologicznego coraz częściej trudne staje się rozróżnienie produktów faktycznej wynalazczości od fantastycznych wyobrażeń, wskutek czego allonimom wielokrotnie przychodzi funkcjonować w roli preterminów, inkorporowanych do języka ogólnego dopiero z chwilą zaistnienia potrzeby desygnacji²². W ten oto sposób dochodzi do fuzji dwóch pól odniesienia: fikcyjnego, dominującego w kompetencji ksenoencyklopedycznej²³, oraz faktycznego, charakterystycznego dla encyklopedii kulturowej danej epoki – wskutek czego zwiększa się poziom wiarygodności narracji, w której zafunkcjonował allonim. Saint-Gelais nie bez powodu inspirował się przy tworzeniu swojego projektu ksenoencyklopedii rozważaniami Eco o świecie encyklopedii – wpisuje się on bowiem w pełni w Ecowski postulat pojmowania encyklopedyczności jako „idei regulatywnej, Biblioteki Bibliotek, postulatu globalności wiedzy nie do ogarnięcia przez żadną mówiącą jednostkę, wiecznie rosnącego skarbu w znacznej części niezbadanego przez Wspólnotę”²⁴.

W innej ze swych książek, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Saint-Gelais podjął się analizy sytuacji narracyjnej, w której „przynajmniej dwa teksty, tego samego autora lub nie, wspólnie odwołują się do tej samej fikcji, albo aranżując powrót bohatera, albo przedłużając fabułę, albo też dokonując reprezentacji łączącego je fikcyjnego uniwersum”²⁵. Zaobserwowane zjawisko, przeanalizowane przezeń między innymi na przy-

²² Jak wskazuje Katarzyna Wasilewska, „użycie terminów naukowych w celach światotwórczych sprawia, że zmienia się ich funkcja oraz zaciera się ich pierwotne, specjalistyczne znaczenie. Za pośrednictwem powieści jednostki te przedostają się do języka ogólnego, co w konsekwencji może prowadzić do ich upowszechnienia i determinologizacji. Z drugiej strony fantastyka naukowa może stanowić inspirację dla nauki: stymulując jej rozwój w danym kierunku czy dostarczając rozwiązań technologicznych, jak w przypadku kształtu pierwszych telefonów komórkowych inspirowanych wyglądem komunikatorów z serialu *Star Trek*. Zjawisko to zaobserwować można na poziomie języka. Nauka czerpie z języka fantastyki naukowej nazwy, których desygnaty nie istniały wcześniej w rzeczywistości, ale zostały odkryte lub wytworzone bądź są na tyle podobne do fantastycznych obiektów, że nadaje się im ich nazwę”. K. Wasilewska, *Status terminologiczny specjalistycznych jednostek leksykalnych w języku ogólnym i języku literatury fantastycznonaukowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27, s. 90.

²³ K.M. Maj, *Allotopie...*, s. 126–127.

²⁴ U. Eco, *Kant a dziobak*, przekł. B. Baran, Warszawa 2012, s. 232.

²⁵ Przekład własny za: „Par «transfictionnalité», j’entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel”. R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris 2011, s. 7.

kładzie prozy metafikcjonalnej Joanne K. Rowling (*Quidditch przez wieki, Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* oraz *Baśnie barda Beedle'a*), wykorzystującej narracyjną metalepsę²⁶ do wydobycia tych fikcyjnych tytułów ze świata narracji siedmioksięgu o Harrym Potterze, badacz proponuje nazywać transfikcjonalnością. Transfikcjonalność w jego ujęciu jest jednakże zjawiskiem znacznie bardziej złożonym aniżeli opisany już w klasycznej narratologii (sensu Genette'owskiego) chwyt metalepsy, ufundowany na strukturalistycznym przekonaniu o segmentowalności narracji i inkongruencji postaci, miejsc czy wydarzeń rozgrywających się na różnych poziomach narracyjnych. O ile więc w opisie wtargnięcia narratora ekstradiegetycznego na poziom fabularny *Jaskini filozofów* José Carlosa Somozy terminologia klasycznej narratologii jest całkowicie wyczerpująca (jakkolwiek z perspektywy ponowoczesnego rozumienia narracji byłaby niesatysfakcjonująca), tak już do charakterystyki sfingowanego wstępu Albusa Dumbledore'a do fikcyjnego podręcznika *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* autorstwa równie fikcyjnego Newta Scamandra, pojęcie metalepsy wydaje się już niewystarczające. Już pierwsze bowiem zdania wstępu zdają się akceptować reguły rozpoczętej przez Rowling gry – i bynajmniej nie poprzestają na uczynieniu z podpisującego się pod nimi dyrektora Szkoły Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie przedmiotem czysto intertekstualnego nawiązania:

Poczułem się bardzo zaszczycony, kiedy Newt Skamander poprosił mnie o napisanie przedmowy do tego wyjątkowego wydania *Fantastycznych zwierząt*. Arcydzieło Newta jest od dawna oficjalnie zatwierdzonym podręcznikiem w Szkole Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie i w dużym stopniu właśnie dzięki niemu nasi uczniowie osiągają dobre wyniki na egzaminach z opieki nad magicznymi stworzeniami²⁷.

Wstęp ten jest ewidentną imitacją podniosłego stylu wprowadzeń do publikacji naukowych, które to wrażenie wzmagają konfesyjne wstawki i żartobliwe anegdoty wskazujące na pewną akademicką zażyłość koleżeńską pomiędzy laudatorem a autorem samej książki. W całym tym projekcie ujawnia się więc dwuznaczność mimetycznej gry w *make-believe*, o której pisze za Kendalem Walltonem Anna Łebkowska, przypominając, że:

[...] wchodzenie w świat gry, choć stanowi regułę nadrzędną, po pierwsze – co już oczywiste – nie jest utożsamiane z takim jej rozumieniem, które byłoby równoznaczne z całkowitym zatraceniem się w świecie fikcji, albowiem to właśnie płynna zależność, ustawiczne pogranicze między wchłonięciem przez świat fikcji a wydobywaniem się z niego, między zanurzeniem a dystansem stanowi naczelną jej zasadę.

²⁶ W rozumieniu Genette'owskim, a więc jako konflikt „świata opowieści ze światem opowiadającego [*world of the telling and the world of the told*]”. J. Pier, *Metalepsis*, [w:] *Handbook of Narratology*, 19, ed. P. Hühn, Berlin, New York 2009, s. 190.

²⁷ J.K. Rowling, *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, przekł. J. Lipińska, A. Polkowski, Poznań 2002, s. 8.

Owa podwójność perspektywy, zasada bycia wewnątrz i zarazem na zewnątrz rządząca przedstawieniem i tym samym fikcją może być jednak przekraczana i to nie tyle – czego być może należałoby się spodziewać – w kierunku całkowitego wtopienia się w świat gry, ile odwrotnie – w kierunku zachowywania pełnego dystansu²⁸.

Czytelnik *Fantastycznych zwierząt* jest zatem całkowicie świadomy tego, że czyta metafikcję, powieść napisaną przez Rowling pod *porte-parole* Newta Scamandra – ponieważ o fikcyjnym podręczniku autorstwa tego ostatniego miał okazję dowiedzieć się wcześniej z sagi o Harrym Potterze. Równocześnie jednak trudno spierać się z tym, że byłby to rodzaj jakiejś narracyjnej metalepsy, tyle że funkcjonującej już nie pomiędzy różnymi poziomami narracji, lecz – jak wskazuje Werner Wolf – światami narracji jako „intencjonalny akt paradoksalnej transgresji lub splecenia dwóch różnych (sub)światów lub poziomów narracji, które funkcjonują (lub podlegają odniesieniom) w ramach reprezentacji możliwych światów”²⁹. W *Fantastycznych zwierzętach* dochodziłoby istotnie do takiego splotu, a zarazem do transgresji jednej z fikcyjnych postaci siedmioksięgu Rowling do powieści „satelitarnej”, w żaden sposób niezwiązanej z linearną diegezą cyklu. Wydaje się jednak, że w tym wypadku dochodziłoby raczej do „paradoksalnego przekroczenia granicy oddzielającej wewnątrz i zewnątrz świata narracji”³⁰ – w dodatku w obrębie przestrzeni znacznie rozleglejszej, bowiem mogącej obejmować wiele różnorodnych światów narracji (skoro możliwe staje się mówienie o ich sferze wewnętrznej i zewnętrznej w miejsce Genette’owskiej przestrzeni intra- i ekstradiegetycznej, a zatem ściślej związanej z diegezą niż ze światem) i zwanej stąd, w wariancie Lubomíra Doležela, heterokosmosem, lub, wedle najnowszej propozycji Jana-Noëla Thona, uniwersum czy wszechświatem transmedialnym (*transmedial universe*).

Tabela 1. Historia pojęciowa metalepsy w trzech fazach rozwoju teorii narracji

Narratologia klasyczna (lata 60. i 70.)	Narratologia postklasyczna (lata 90.)	Narratologia transmedialna (od 2015 r.)
Relacja między różnymi poziomami narracji, zlokalizowanymi wewnątrz i zewnątrz względem diegezy	Relacja między różnymi światami narracji, nie tylko wertykalna, ale i horyzontalna	Sieć / klastery relacji między różnymi światami narracji, funkcjonującymi w uwpólniającej je przestrzeni transmedialnej

²⁸ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 239.

²⁹ W. Wolf, *Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon: A case study of the possibilities of 'exporting' narratological concepts*, [w:] *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinary*, 6, eds. T. Kindt, J.C. Meister, W. Schernus, Berlin 2005, s. 91.

³⁰ J. Thoss, *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*, Leiden 2015, s. 4.

We wszechświecie transmedialnym, zdaniem Thona – co znamienne, również posługującego się przykładem ze świata Harry’ego Pottera – może dojść do wykorzystania wiedzy z zewnątrz świata narracji (lecz pochodzącej z tego samego narracyjnego wszechświata) w celu wytłumaczenia niespójności, której wyjaśnienia próżno szukać w jego obrębie. Jak wyjaśnia on w artykule *Converging Worlds. From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes*:

Zamiast zakładać, że transmedialne marki rozrywkowe reprezentują w ogólności „jeden świat przedstawiony”, warto rozróżnić lokalne, uwarunkowane medialnie światy narracji (*local medium-specific storyworlds*), globalne, lecz niesprzeczne (*the glocal but noncontradictory*) światy transmedialne (lub, w nielicznych przypadkach, nieledwie transtekstualne), które mogą być konstruowane na bazie tych z pierwszej grupy, oraz globalne i zwykle wewnętrznie sprzeczne zbiory *światów transmedialnych* (*contradictory transmedial storyworld compounds*), które, z racji braku lepszych alternatyw, można byłoby nazwać transmedialnymi wszechświatami³¹.

Za przykład tego ostatniego zjawiska Thon podaje zmianę na stanowisku aktora w roli Albusa Dumbledore’a – w którego w filmach *Harry Potter i kamień filozoficzny* oraz *Harry Potter i komnata tajemnic* wcielił się Richard Harris, a w pozostałych częściach cyklu, po śmierci aktora w roku 2002 – już Michael Gambon³². Co istotne, reżyser *Harry’ego Pottera i więźnia Azkabanu*, Alfonso Cuarón, nie zdecydował się upodobnić Gambona do Harrisa za pomocą tradycyjnej charakteryzacji lub komputerowych efektów specjalnych, lecz wykorzystał dzielące ich różnice fizjonomiczne i charakterologiczne do całkowitego odświeżenia wizerunku fikcyjnej postaci. Innym przykładem, już nieprzywoływanym przez Thona, a pochodzącym z tego samego transmedialnego uniwersum, mogą być zmiany lokacji poszczególnych miejsc na terenie Hogwartu – we wspomnianej wyżej części trzeciej chatka gajowego Hagrida i położony tuż za nią Zakazany Las migrują z bloń szkolnych na zamkowe wzgórze, w kolejnych zaś filmach podobny los spotyka pole do gry w Quidditcha oraz sowiarnię – bez, co oczywiste, żadnego autoreferencjalnego uzasadnienia³³. Wszystkie te zmiany stosunkowo łatwo

³¹ Przekład własny za: „Instead of assuming that transmedial entertainment franchises generally represent a “single world,” then, such an approach allows for a systematic distinction between the local medium-specific storyworlds of single narrative works, the glocal but noncontradictory transmedial (or, in quite a few cases, merely transtextual) storyworlds that maybe constructed out of local work-specific storyworlds, and the global and often quite contradictory transmedial storyworld compounds that may, for lack of a better term, be called transmedial universes”. J.-N. Thon, *Converging worlds. From transmedial storyworlds to transmedial universes*, “Storyworlds: A Journal of Narrative Studies” 2015, t. 7, nr 2, s. 31–32.

³² Tamże, s. 29.

³³ Oczywiście z uwagi na fakt, że niniejszy tekst nie jest precyzyjną analizą mechanizmów światotwórczych w filmowym uniwersum Harry’ego Pottera pominięto tu szereg

wytłumaczyć wiedzą zewnętrzną wobec świata narracji, lecz pochodzącą z narracji o tym świecie: omówień, recenzji, tekstów krytycznych, wywiadów z aktorami, producentami i reżyserami, wreszcie komentarzy czytelników na licznych forach i portalach internetowych. Trudno byłoby jednakże szukać tej wiedzy w samych filmach, które konsekwentnie unikają wprowadzania wypowiedzi autopoietycznych i wykorzystywania postmodernistycznych chwytów deziluzji czy parabazy – a tym bardziej w będących podstawą tych adaptacji tekstach literackich, w których z oczywistych względów do żadnych znaczących modyfikacji światotwórczych nie dochodzi z uwagi na brak konfliktu równocennych wizji autorskich.

Przywołany kontekst narratologiczny i możliwie najbardziej reprezentatywne przykłady są kluczowe do zrozumienia specyfiki transfikcjonalności, o której Richard Saint-Gelais syntetycznie pisze w definicji z *Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*, będącej najobszerniejszym obecnie, obok być może *The Living Handbook of Narratology*, kompendium wiedzy z zakresu postklasycznej i transmedialnej szkoły teorii narracji. Według Saint-Gelais'go:

Dwa (lub więcej) teksty łączy relacja transfikcjonalna wtedy, gdy współdziela one takie komponenty narracyjne, jak postaci, wyobrażone lokacje lub fikcyjne światy. Transfikcjonalność można uznać za odmianę intertekstualności, lecz zwykle ma skuje ona intertekstualne odniesienie [wyróżn. KMM], jako że ani nie cytuje, ani nie ujawnia swych źródeł. W zamian, odwołuje się do świata tekstu i/ lub jego mieszkańców w taki sposób, by sugerować ich niezależne i samodzielne funkcjonowanie. Transfikcjonalność poddaje w dyskusję zagadnienie zamkniętości tekstów i zachęca do multidyscyplinarnego oglądu, łączącego teorię możliwych światów i teorię fikcji z jednej strony, oraz pragmatyzm i socjologię literatury z drugiej. Perspektywa możliwych światów i fikcjologii w ogólności unaoacza istotę problemu dostępności fikcyjnych światów i niejednoznaczności relacji kształtujących się między ich odpowiednimi częściami składowymi. Przykładowo, relacja pomiędzy Sherlockiem Holmesem w opowiadaniach Conan Doyle'a a Holmesem w, powiedzmy, pastiszu Michaela Dibdina *Ostatnie opowiadanie Sherlocka Holmesa* jest oczywiście silniejsza aniżeli w wypadku prostej homonimii. Wielu czytelników jednakże może czuć opory przed nadaniem obydwu postaciom wspólnej tożsamości, jako że wówczas stwarzałoby to ryzyko włączenia historii drugiej z nich w obręb uprzedniej „autentycznej” biografii. Rozwiązaniem może być tu potraktowanie transfikcjonalnych inwariantów jako odpowiadających sobie mieszkańców określonych możliwych światów, odznaczających się ścisłym podobieństwem do ich oryginału – jakkolwiek by się to wydawało nieintuicyjne, by rozpatrywać tę relację w kategoriach wersji oryginalnej i inwariantnej [...]. Perspektywa pragmatyczno-socjologiczna akcentowałaby z kolei czynniki kontekstualne i instytucjonalne, jak chociażby zagadnienie

istotnych zmian w topografii świata narracji, odzwierciedlających skądinąd zmianę koncepcji światotwórczej literackiego pierwowzoru. Więcej na ten temat zob. np. w: K.M. Maj, *Allotopie...*, s. 101.

autorstwa czy rozróżnienia między fikcją literacką a narracjami mass-medialnymi [...]. Podejście czysto semantyczne wydaje się całkowicie niewystarczające do wyjaśnienia niekompatybilności transfikcjonalnych inwariantów. Do identyfikowania poważniejszych zmian w motywacjach czy zachowaniu bohaterów z wolną fabularną skłaniamy się bowiem głównie wówczas, gdy zmiany są udziałem autora wersji oryginalnej, podczas gdy inwarianty wierne oryginałowi, lecz sporządzone przez innych autorów, postrzegane są zwykle jako apokryficzne. Sytuacja w obrębie narracji mass-medialnych przedstawia się już zgoła inaczej, jako że oryginalność wkładu autorskiego nie gra tu już tak istotnej roli jak w literaturze – stąd też zjawisko częstej cyrkulacji postaci między serialami, filmami, komiksami i tak dalej³⁴.

Definicja ta, choć z konieczności pomija szereg istotnych aspektów transfikcjonalności, o których Saint-Gelais pisze więcej w *L'empire du pseudo*, już na samym początku podejmuje problem wybrany jako punkt wyjścia również dla niniejszych rozważań. Transfikcjonalność otóż miałaby być zbliżona pod względem formalnym do intertekstualności, co wskazywałoby na to, że Saint-Gelais'mu bliska jest kognitywistyczna definicja narracji jako raczej „dyspozycji poznawczej”³⁵ niż struktury tekstocentrycznej. Przy

³⁴ Przekład własny za: „Two (or more) texts exhibit a transfictional relation when they share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds. Transfictionality may be considered as a branch of intertextuality, but it usually conceals this intertextual link because it neither quotes nor acknowledges its sources. Instead, it uses the source text's setting and/or inhabitants as if they existed independently. Transfictionality puts into question the closure of texts and calls for a multidisciplinary approach combining possible-worlds theory and theories of fiction, on the one hand, and pragmatics and sociology of literature, on the other. The possible-worlds/fiction perspective insists on accessibility between fictional realms and on the ambiguous relationship between their respective components. The relation between Sherlock Holmes in Conan Doyle's stories and Holmes in, say, Michael Dibdin's pastiche *The Last Sherlock Holmes Story* is obviously stronger than simple homonymy, but many readers will probably refuse to construe it as a strict identity, since this would entail that the latter's adventures would become part of the former's 'authentic' biography. The solution here may be to consider transfictional versions as counterparts, i.e., as inhabitants of distinct possible worlds, bearing close relationship to their original, even though it might seem counterintuitive to assign original and version to separate worlds [...]. The pragmatic-sociological approach puts stress on contextual and institutional factors such as authorship or the distinction between literary and mass-media fiction. [...]. Clearly, a purely semantic approach is not sufficient for explaining the (in)compatibility of transfictional versions. Major modifications in a character's attitude or behaviour are likely to be accepted as new twists when they are made by the original author, whereas faithful versions, when written by somebody else, will probably be taken as apocryphal. The situation in massmedia fiction is quite different, insofar as authorial considerations do not weight as much as they do in literature proper; hence the phenomenon of extensive circulation of characters between television series, movies, comics, and so forth”. R. Saint-Gelais, *Transfictionality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London, New York 2008, s. 612.

³⁵ A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 190.

pewnych podobieństwach jedna cecha miałaby jednak transfikcjonalność wyróżniać, a mianowicie owa tajemnicza zdolność do maskowania źródła odniesienia. Problem ten paradoksalnie oddala transfikcjonalność ku przywołanemu przez Saint-Gelais'go zagadnieniu dostępności, analizowanemu w teorii możliwych światów – i znakomicie skądinąd pasującemu do podnoszonej w badaniach nad transmedialnym światotwórstwem dyspozycji odbiorczej, polegającej na zasięganiu wiedzy o jednym fikcyjnym świecie z pozycji wielu różnych platform medialnych. W analizowanym przez Saint-Gelais'go *Quidditchu przez wieki*³⁶, podobnie jak w przywoływanej już metafikcji *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, próżno szukać wyrazistych autoreferencjalnych odniesień, poświadczających związek tych książek z macierzystym dla cyklu Rowling Światem Czarodziejów (*The Wizarding World*) – bo świat ten, wedle formuły Jacka Dukaja, sam „ustanawia macierz możliwych fabuł”³⁷, jednocześnie ze sobą połączonych (przez natywną relację z jednoczącym je światem) i zarazem rozerwanych (bo przekraczających granice fundującej je pierwotnej reprezentacji diegetycznej czy „pierwszej instancjacji [*first instantiation*]” wedle określenia Lisbeth Klastrup i Susanny Toski³⁸. To transfikcjonalność byłaby zatem tożsama z ową siecią relacji, wykorzystującą do maksimum możliwości metalepsy i prolepsy w światach i wszechświatach transmedialnych – i to transfikcjonalność, czy może raczej transfikcjonalne myślenie lub dyspozycja odbiorcza umożliwiłyby zwrot od strategii kontemplacyjnego przyswajania złożonego artefaktu językowego ku strategii immersywnego zanurzenia w świecie narracji, który może poza ów artefakt wykraczać i angażować różnomedialne techniki reprezentacji. I tak też widząc kroczącego ulicami Stambułu Atesa Cetina w przebraniu Dartha Vadera, demonstranci na placu Taksim widzieli Mrocznego Lorda Sithów dodającego im otuchy w nierównym starciu z pacyfikującymi protesty siłami policyjnymi – a zatem myśleli już nie w trybie semiotycznym intertekstualności, lecz w trybie symbolicznym encyklopedii³⁹. Rozpoznawszy bowiem w przebierańcu postać z fikcyjnego uniwersum *Gwiezdnych wojen*, protestujący odwołali się do swojej wiedzy ksenoencyklopedycznej – w przypadku sławnych na cały świat *Gwiezdnych wojen* już prawie doksalnej – następnie skojarzyli fikcyjną postać z frakcją Sithów antagonistyczną względem pozytywnie waloryzowanego Zakonu Jedi, by wreszcie zinterpretować ową nową inkarnację Dartha Vadera jako figurę antybohatera, który wbrew

³⁶ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges...*, s. 76.

³⁷ J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6, s. 38.

³⁸ L. Klastrup, S. Tosca, *Game of Thrones. Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming*, [w:] *Storyworlds Across Media...*, s. 297.

³⁹ Wedle rozumienia tego terminu z artykułu: U. Eco, *Tryb symboliczny*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 304–353.

swej fikcyjnej biografii postanawia kroczyć wraz z nimi po Jasnej Stronie Mocy. Stworzona w ten sposób narracja – bez, zauważmy, choćby jednego słowa padającego ze sceny – wykorzystuje rekwizyty fikcyjnego uniwersum do krytyki politycznej i przeszczepia, stosując chwyt transfiksjonalnej prolepsy, fikcyjną postać z jej habitatu do obcego jej – a znajomego odbiorcom *Gwiezdnych wojen* – świata. Jak przytacza Chris Taylor w książce *Gwiezdne wojny – jak podbiły wszechświat?*:

Wszyscy, od siedmiolatka do siedemdziesięciolatka, zaczęli [wtedy] krzyknąć: „Darth Vader! [...] Dalej Vader! Na nich! Pokaż im!”. Po kilku takich okrzykach zachęty naprawdę mogłeś się poczuć, jakbyś był Vaderem. Ku swojemu zdumieniu, gdziekolwiek poszedł, demonstranci szli za nim – nując *Marsz Imperialny*⁴⁰.

Ecowską wspólnotę świata encyklopedii stworzyli tu zatem ludzie współdzielący kompetencję ksenoencyklopedyczną – równocześnie wykraczający poza granice swojego świata i jednoczący się ze światem innym, w duchu dekonstruowanego przez Saint-Gelais’go czasownika *traverser*, oznaczającego zarówno przekraczanie, jak i p r z e ż y w a n i e⁴¹. Vader postrzegany jest zatem nie jako znarratywizowana postać ze świata fikcji, lecz jak przybysz z odległego może („*a galaxy far, far away*” to wciąż jedyna nazwa wszechświata *Gwiezdnych wojen*, jaką dysponujemy), lecz znanego już przecież kraju – którego imigracja do rzeczywistości budzi emocje, ale już nie zdumiewa. Bardzo istotne jest przy tym podkreślenie raz jeszcze politycznego ciężaru narracji transfiksjonalnej, która nie służy prostej alegorii czy grotesce, ani nawet – jak typowy *cosplay* – identyfikacji z grupą fanów konkretnej marki rozrywkowej. Nie służy też „transkontekstualizacji”, którym to karkołomnym terminem próbuje Lidia Gąsowska pogodzić strukturalną typologię relacji transtekstualnych Gerarde’a Genette’a z kulturą fanowską, u swych źródeł przecież raczej ponowoczesną i subwersywną⁴². Istotą tego zabiegu jest bowiem zaapelowanie do tej części kompetencji (kseno)encyklopedycznej, którą Lisbeth Klastrup zaproponowała nazwać mianem *world-*

⁴⁰ Ch. Taylor, *Gwiezdne wojny. Jak podbiły wszechświat?*, przekł. A. Bukowczan-Rzeszut, Kraków 2015, s. 479.

⁴¹ Zob. P. Marciniak, *Transfiksjonalność*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1 (2) s. 102, <http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/12/PMarciniak_Transfiksjonalnosc_ForumPoetyki_jesien2015.pdf> [dostęp: 8.11.2016].

⁴² L. Gąsowska, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków 2015, s. 224–226. Choć w krytyce książki Gąsowskiej wyręczyli mnie liczni recenzenci, w tym także sami zainteresowani (autorzy fikcji fanowskich), nadmienić w tym miejscu należy, że dla Gąsowskiej teoria narracji kończy się dokładnie w tym miejscu, w którym rozpoczyna się niniejszy artykuł – a więc na książce Ryszarda Nycza o poststrukturalizmie, która w jej narracji z niewiadomych względów poprzedza pochodzące z zupełnie innej epoki teoretycznoliterackiej *Palimpsesty* Gerarde’a Genette’a.

ness, czyli, zgodnie z przekładem zaproponowanym na gruncie polskim⁴³, światoodczuciem – pewnej liczby istotnych cech charakterystycznych dla wszystkich światów, albo, na poziomie bardziej szczegółowym, [...] szeregu cech charakterystycznych dla konkretnego świata⁴⁴. Z tej perspektywy teoretycznej pojawiający się na kartach *Hyperiona* Dana Simmonsa John Keats to już nie tylko szereg znaków na papierze, obdarzonych określonym znaczeniem i wzbudzających stosowny rezonans kulturowy, którego źródło jest rozpoznawane z fortunnością zależną od poziomu odbiorczej erudycji. Transfikcjonalność może bowiem owo źródło przesłonić i zamaskować – tak samo, jak maskuje się (f)aktor⁴⁵, wcielający się w trakcie *cosplayu* w postaci z komiksu, filmu, powieści czy gry wideo. W ten sposób zarówno Darth Vader, jak i John Keats zyskują tożsamość wykraczającą poza swój kulturowo utrwalony wizerunek, stając się kimś bliższym czytelnikowi jako realny (choć fikcyjny!) byt zamieszkujący już to odległą galaktykę, już to fantastyczne uniwersum Simmonsa – i przemieszczający się między fikcyjnymi światami w transfikcjonalnym heterokosmosie.

Odmiany transfikcjonalności

W artykule *Transmedial Storytelling and Transfictionality* Marie-Laure Ryan zaproponowała uznanie transfikcjonalności jako centralnego pojęcia narratologii transmedialnej, samą transmedialność definiując już jako zjawisko węższe znaczeniowo, bowiem będące „specyficznym przypadkiem transfikcjonalności, funkcjonującym w przestrzeni różnorodnych mediów [a special case of transfictionality – a transfictionality that operates across many different media]”⁴⁶. Spośród cech zbliżających do siebie transmedialność i transfikcjonalność (jak chociażby związek ze zjawiskami konsumpcji i prosumpcji, potrzeba eksperymentowania z formą narracji w dobie

⁴³ K.M. Maj, *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 382.

⁴⁴ L. Klastруп, *Światowość EverQuestu: odkrywając dwudziestopierwszowieczną fikcję*, przekł. K.M. Maj, „Teksty Drugie” 2017, nr 3, s. 89–90. Więcej na temat tej kategorii (i swojego jej rozumienia) piszę w rozdziale *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 283–308.

⁴⁵ Proponuję przekład hybrydyczny z uwagi na to, że próby dosłownego tłumaczenia *cosplayu* i *cosplayera* są skazane na niepowodzenie. Najogólniej rzecz ujmując, jako że istotą *cosplayu* pozostaje przebijanie się za fikcyjne postaci z fantastycznych światów, uzasadnione wydaje się przyjęcie rdzenia *facio, facere* jako podstawy do połączenia aktora z „faktorem”, kimś więc, kto nie odgrywa roli jakiejś postaci, ale tworzy ją w ramach światotwórczego performansu.

⁴⁶ M.-L. Ryan, *Transmedial storytelling...*, s. 366.

postmedialnej, społecznościowa i integrująca funkcja światotwórstwa oraz rosnąca swoboda w dostępie do treści elektronicznych), Ryan wprowadza kategorię szczególnie interesującą z perspektywy analizowanego tu zjawiska kształtowania kompetencji ksenoencyklopedycznej, a mianowicie „zwrot inwestycji poznawczej [*a return of cognitive investment*]”⁴⁷. Według badaczki odbiorcze zaangażowanie w proces światotwórczy i współtworzenie nowych możliwych fabuł inspirowanych pierwszą instancją diegetyczną dopomina się bowiem o, jak to ujmuje, „dywidendy” w postaci umożliwienia wielokrotnych powrotów do świata, z którym danemu czytelnikowi, graczowi czy widzowi przyszło się emocjonalnie związać. Perspektywa transfiksjonalna ewidentnie więc umożliwia zradykalizowanie konkretyzacyjnego otwarcia zaproponowanego przez strukturalizm – i zwrot w stronę narracji światocentrycznych, w wysokim stopniu wykorzystujących technikę imersji do związania odbiorcy ze światem w taki sposób, by mógł go on nie tylko wyobrażeniowo zamieszkiwać, ale także eksplorować, odwoływać się do jego realiów czy też, po prostu, za nim tęsknić. Równocześnie do głosu raz jeszcze dochodzą rozpoznania teoretyków możliwych światów, na czele z Doleżelowską koncepcją poznawczej rezydentności (*cognitive residency*) aktów odbiorczych⁴⁸, a także rozważaniami dotyczącymi sposobów ustanawiania reguł dostępności światów innych od aktualnego.

Według Ryan transfiksjonalność służyłaby przede wszystkim więc łączeniu ze sobą różnorodnych światów, bez względu, co istotne, na ich faktyczność czy fikcyjność (realistyczność czy fantastyczność, swojskość czy obcość, znajomość czy niezajomość itd.), za pomocą trzech cytowanych za Doleżelem relacji:

1. ekspansji (*expansion*), polegającej na „poszerzeniu zakresu oryginalnego świata narracji przez dodanie doń większej liczby bytów narracyjnych, na przykład poprzez uczynienie bohaterów drugoplanowych protagonistami doświadczeń przez nich opowieści, wysyłaniu postaci w podróż po nowych rejonach świata lub wydłużaniu czasu narracji poprzez dodawanie *sequeli* i *prequeli*”⁴⁹; klasycznym przykładem jest tu analizowane przez Doleżela *Szerokie Morze Sargassowe*, w którym pojawia się postać dalszoplanowa z powieści *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë, jednak znacznie dobitniejszym (i współczesniejszym) byłby komiks *Liga Niezwy-*

⁴⁷ Tamże, s. 385.

⁴⁸ L. Doleżel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, London 1998, s. 181.

⁴⁹ Przekład własny za: „Expansion extends the scope of the original storyworld by adding more existents to it, by turning secondary characters into the heroes of the story they experience, by having characters visit new regions of the storyworld, and by prolonging the time covered by the original story though prequels and sequels”. M.-L. Ryan, *Transmedial storytelling...*, s. 366.

łych *Gentlemanów* Alana Moore'a i Kevina O'Neilla, gromadzący w jednym świecie narracji postaci z między innymi *Drakuli* Brama Stokera (Mina), *Dwudziestu tysięcy mil podmorskiej żeglugi* Jules'a Verne'a (kapitan Nemo), *Kopalni króla Salomona* Henry'ego Ridera Haggarda (Allan Quatermain), *Dr Jekylla i Mr. Hyde'a* Roberta Louisa Stevensona (Dr Jekyll) oraz *Niewidzialnego człowieka* Herberta George'a Wellsa (Griffin);

2. modyfikacji (*modification*, u Doleżela także *displacement*), pozwalającej na „tworzenie całkowicie odmiennych wersji protoświata narracji (*protoworld*) poprzez przeprojektowywanie jego struktury i opowiadanie na nowo osadzonej w jego realiach historii”⁵⁰, częstokroć w postaci rozbudowanej odpowiedzi na kontrfaktyczne pytanie „co by było gdyby (*what if*)”; transfikcjonalna modyfikacja obejmowałaby zatem zjawiska renarracji i *retellingu*, jak w „Holmesowskich” opowiadaniach Neila Gaimana, *Studium w szmaragdzie* i *Śmierć i miód*⁵¹, ale także postmodernistycznych *mash-upach* w rodzaju *Pride and Prejudice and Zombies* Setha Grahame-Smitha tudzież *William Shakespeare's Star Wars* Iana Doeschera;

3. transpozycji (*transposition*), umożliwiającej „zachowanie wyglądu i osnowy fabularnej protoświata narracji przy równoczesnym przemieszczeniu go na inny plan czasowy lub przestrzenny”⁵²; typowym przejawem transpozycji byłyby zatem wszelkie próby uwspółcześniania czy unowocześniania narracji w jakiś sposób niedopasowanej do aktualnych realiów czy bieżącej wrażliwości estetycznej, a zatem zarówno „remasterowane” (*remastered*) edycje filmów (jak choćby kolejne edycje specjalne obydwu trylogii George'a Lucasa z cyklu *Gwiezdnych wojen*), jak i *rebooty*, czyli swego rodzaju restarty seryjnych i samodzielnych narracji, których postać z różnych względów (na przykład z uwagi na niespójność kolejnych adaptacji pierwowzoru literackiego) wymaga gruntownych korekt świato- i fabułowtórnych.

Zreferowane wyżej za Doleżelem trzy odmiany transfikcjonalności Marie-Laure Ryan proponuje uzupełnić o kategorię czwartą, a mianowicie specyficznie pojętego cytatu (*quotation*). Miałaby ona zastosowanie w opisie sytuacji, w której „wykorzystany element narracyjny nie zostaje

⁵⁰ Przekład własny za: „Modication constructs essentially different versions of the protoworld, redesigning its structure and reinventing its story”. Tamże.

⁵¹ Warto zwrócić na to uwagę, co zresztą sugeruje również Ryan, że relacje ekspansji i modyfikacji mogą na siebie zachodzić, jak w moim przekonaniu dzieje się w przypadku renarracji i *retellingu*. Widoczne jest to w szczególności w *Śmierci i miodzie* Gaimana, dopowiadającym historię Holmesa na emeryturze, oddającego się urokowi angielskiego *countryside* i hodowli pszczół (*Studium w szmaragdzie* jest już bowiem wyraźnie kontrfaktyczną modyfikacją wiktoriańskiego świata opowiadań Arthura Conan Doyle'a).

⁵² Przekład własny za: „Transposition preserves the design and the main story of the protoworld but locates it in a different temporal or spatial setting”. M.-L. Ryan, *Transmedial storytelling...*, s. 366.

zintegrowany ze światem narracji i wywołuje celowy efekt niespójności oraz dysonansu [*the imported element is not integrated into the storyworld, and the effect is one of dissonance and incongruity*]⁵³. Byłby to zatem przykład ściśle tego fenomenu, o którym pisał Saint-Gelais, odnosząc się do problemu maskowania źródła cytowania – gdy bowiem narracja umożliwia stworzenie hipotetycznej reprezentacji świata, w którym (to znów przykład samej Ryan) postaci z *Władcy pierścieni* Tolkiena posługują się mieczami świetlnymi, efekt niespójności czy dysonansu bierze się z inkoherecji nie tyle samego świata narracji, ile dwóch współmożliwych pól odniesienia i światów encyklopedii, a do jego wykrycia wymagana jest stosownie zaawansowana kompetencja ksenoencyklopedyczna. W ten oto sposób rdzenne dla intertekstualności zjawisko cytatu odnajduje się na nowo w złożonej sieci transfikcjonalnych relacji kształtującej postpostmodernistyczną kulturę konwergentnych mediów, znacząco rozwijając dostępną twórcom pulę narracyjnych chwytów światotwórczych.

Do opisywanych przez teoretyków intertekstualności od lat sześćdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX wieku relacji, rozkładających się najczęściej między – znów przyjdzie się odwołać do artykułu Nycza – tekstem a tekstem, tekstem a gatunkiem czy wreszcie tekstem i rzeczywistością, w narratologii postklasycznej dochodziłaby zatem relacja między światami. Co jednak istotne, w dobie postpostmodernistycznej należałoby poddać rewizji – lub traktować z ostrożnością – powszechnie przyswojoną tezę McHale’a o zmianie dominanty z epistemologicznej modernizmu na ontologiczną postmodernizmu, ponieważ relacje transfikcjonalne wraz z nierozzerwalnie z nimi związanymi zjawiskami kompetencji ksenoencyklopedycznej i światoodczucia rozwijają się właśnie przede wszystkim w obszarze *episteme*. To dlatego właśnie pojawiające się w potocznym dyskursie zarzuty o eskapizm i bezkrytyczną wiarę w „prawdziwe istnienie” fantastycznych światów są bezzasadne – ponieważ transfikcjonalność nie opisuje gestu odcięcia się od rzeczywistości (jak chociażby czyni to dyskurs utopijny), lecz jedynie wykroczenia poza ograniczające ją ramy poznawcze. Transfikcjonalne zjawiska ekspansji, modyfikacji, transpozycji i cytatu opisują przestrzeń, w której możliwe są „migracje fikcyjnych bytów między różnymi tekstami kultury”⁵⁴ – jednakże teksty te, narracje czy światy nigdy się przez to nie stają jednym „ur-tekstem”, niwelującym dzielące je różnice. Przeciwnie: transfikcjonalność – co zresztą dobrze oddaje anglicyzm *cross-over*, stosowany do nazywania fabuł gromadzących postaci z różnych światów narracji – opisuje jedynie sytuację przekraczania i przeżywania (*traverser*), sytuując się w swego rodzaju

⁵³ Tamże, s. 367.

⁵⁴ Tamże, s. 365.

przestrzeni między-świata, semiotycznego *intermonde*, którego realności nie determinują żadne ontologie. To zatem (kseno)encyklopedia staje się tu „epistemologicznym gwarantem realności świata”⁵⁵, skutkując proliferacją encyklopedycznych metanarracji – które, jak chociażby stylizowane na przewodnik turystyczny *Siedem królestw Westeros* Daniela Bettridge’a, zapewniają jedynie kolejny punkt dostępowy do fantastycznego świata, zachęcając nie tylko do lektury opisujących go fabuł, lecz także do tworzenia własnych, w wielowymiarowym akcie światotwórczej konkretyzacji.

BIBLIOGRAFIA

- Csicsery-Ronay I., *On Enigmas and Xenoencyclopedias*, “Science Fiction Studies” 2012, t. 39, nr 3, s. 500–511.
- Doležel L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, London 1998.
- Dukaj J., *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6, s. 38–39.
- Eco U., *Kant a dziobak*, przekł. B. Baran, Warszawa 2012.
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, Warszawa 1994.
- Eco U., *Tryb symboliczny*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 304–353.
- Gąsowska L., *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków 2015.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Herman D., *Storyworld*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London, New York 2008, s. 569–570.
- Hutcheon L., *Metafictional implications for novelistic reference*, [w:] *On Referring in Literature*, eds. A. Whiteside, M. Issacharoff, Bloomington 1987, s. 1–13.
- Kaczmarczyk K., *Narratologia transmedialna: założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 3–16.
- Klastrup L., *Światowość EverQuestu: odkrywając dwudziestopięciowieczną fikcję*, przekł. K.M. Maj, „Teksty Drugie” 2017, nr 3, s. 87–115.
- Klastrup L., Tosca S., *Game of Thrones. Transmedial worlds, fandom, and social gaming*, [w:] *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, eds. J.-N. Thon, M.-L. Ryan, Lindoln, London 2014, s. 295–314.
- Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
- Łebkowska A., *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 181–215.
- Maj K.M., *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1, s. 89–105.
- Maj K.M., *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015.

⁵⁵ K.M. Maj, *Światotwórczość w perspektywie narratologicznej*, [w:] *Literatura popularna*, t. 2: *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in. 2, Katowice 2014, s. 69.

- Maj K.M., *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 368–394.
- Maj K.M., *Światotwórstwo w perspektywie narratologicznej*, [w:] *Literatura popularna*, t. 2: *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in. 2, Katowice 2014, s. 63–80.
- Maj K.M., *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 283–308.
- Marciniak P., *Transfukcjonalność*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1 (2) s. 102–106, <http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/12/PMarciniak_Transfukcjonalnosc_Forum-Poetyki_jesien2015.pdf> [dostęp: 8.11.2016].
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Pier J., *Metalepsis*, [w:] *Handbook of Narratology*, ed. P. Hühn 19, Berlin, New York 2009, s. 190–203.
- Rembowska-Pluciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London, New York 2008.
- Rowling J.K., *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, przekł. J. Lipińska, A. Polkowski, Poznań 2002.
- Ryan M.-L., *Possible worlds and accessibility relations. A semantic typology of fiction*, „Poetics Today” 1991, t. 12, nr 3, s. 553–576.
- Ryan M.-L., *Transmedial storytelling and transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 361–388.
- Saint-Gelais R., *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris 2011.
- Saint-Gelais R., *Transfictionality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London, New York 2008, s. 612–613.
- Storyworlds Across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, eds. J.-N. Thon, M.-L. Ryan, Lindoln, London 2014.
- Taylor Ch., *Gwiezdne wojny. Jak podbiły wszechświat?*, przekł. A. Bukowczan-Rzeszut, Kraków 2015.
- Thon J.-N., *Converging worlds. From transmedial storyworlds to transmedial universes*, „Storyworlds: A Journal of Narrative Studies” 2015, t. 7, nr 2, s. 21–53.
- Thon J.-N., *Subjectivity across media. On transmedial strategies of subjective representation in contemporary feature films, graphic novels, and computer games*, [w:] *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, eds. J.-N. Thon, M.-L. Ryan, Lindoln, London 2014, s. 67–102.
- Thoss J., *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*, Leiden 2015.
- Wasilewska K., *Status terminologiczny specjalistycznych jednostek leksykalnych w języku ogólnym i języku literatury fantastycznonaukowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27, s. 83–92.
- Wolf W., *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts*, [w:] *Narratology beyond literary criticism: Mediality, disciplinarity*, eds. T. Kindt, J.C. Meister, W. Schernus 6, Berlin 2005, s. 83–107.