

**R**omans paranormalny — wymiennie okreśłany terminem „romans nadnaturalny” lub „metafizyczny” (wyraźnie w tym aspekcie przywołującym konotacje z barokową poezją metafizyczną i zbliżonym doń rozumieniem pojęcia metafizyki), to popularyzujący się od początku XXI stulecia, choć mający swoje źródła jeszcze w XX wieku, wariant narracji romansowej z elementami fantastycznymi. Zasadniczym komponentem warunkującym klasyfikację utworu jako narracji tego typu jest osadzenie w charakterze protagonistów i antagonistów figur jednoznacznie kojarzonych z konwencjami fantastycznymi, takimi jak (głównie) horror, fantasy, a nawet science fiction. Za moment inicjalny dla rozwoju tego subwariantu romansu uznaje się rozkwit i multiplikowanie realizacji literackich i pozaliterackich o tematyce wampirycznej. Wszelako jedną z pierwszych realizacji wpisującą się w tę subodmianę jest opublikowane w 1986 roku *Sweet Starfire* autorstwa Jayne Ann Krentz (część trylogii *Lost Colony*).

W centralnym punkcie usytuowanego w obszarze literatury popularnej romansu (Martuszevska 2014: 13) paranormalnego znajduje się wątek miłosny i/lub erotyczny. Konkretyzuje się on jako relacja emocjonalna pomiędzy przedstawicielem/-ką rasy

ludzkiej a reprezentantem gatunku o nadnaturalnej proveniencji, takim jak wampir, zmiennokształtny, duch, demon, mag, wróżka, elf, itd. Zdarza się, że obiektem afektu jest człowiek obdarzony parapsychofizycznymi mocami, w rodzaju telepatii, telekinezy; ewentualnie może być to również podróżnik w czasie. Wariantów owej nadnaturalności jest bardzo wiele, a dominanty dookreślające romans paranormalny i sytuujące go w sprecyzowanym sztafażu wpłynęły na ukonstytuowanie się reguł tej konwencji.

Ta z kolei wyrosła na kanwie bogatej tradycji ugruntowującej dystynktywne cechy współcześnie definiowanego romansu XX i XXI-wiecznego. Jego początków badacze poszukują w starożytności, wskazując grecką awanturniczą powieść prób jako najpierwotniejszy etap rozwoju gatunku (Bujnicka 2006: 536, Martuszevska, Pysny 2003: 14), następnie zaś opowieści średniowieczne i wczesnorenesansowe (Martuszevska, Pysny 2003: 14–15) nazywane „romansami”. Na dalszą ewolucję tego typu narracji miały wpływ także romanse rycerskie i romans pasterski. W tych pierwszych zwłaszcza dominująca rola przypadku cudowności i przygodowości, a miłosne emocje postrzegano jako niepodlegającą ludzkiej kontroli potęgę, której determinantą było Fatum.

Na ukonstytuowanie się cech dystynktywnych współczesnego romansu paranormalnego wpłynęła także XVIII-wieczna powieść sentymentalna, w której nastąpiło wyabstrahowanie miłosnych perypetii bohaterów od cudowności i przygodowości na rzecz ekspozycji emocji trawiących protagonistów. Przeobrażeniu uległa również conceptualizacja miłości, deskrybowanej wzniośle jako rezultat działania boskiej mocy, niemożliwego do powstrzymania, dręczącego niczym choroba, a przychodzącego z nagle, uczucia, na drodze satysfakcjonującej realizacji którego stoją liczne przeszkody.

W obrębie powieści sentymentalnej ukształtowały się ponadto dwa najbardziej elementarne modele fabularne romansu, realizowane również współcześnie, także w wersji fantastycznej. Ich źródłem były dwie narracje baśniowe — schematy Kopciuszka oraz Pięknej i Bestii, uwikłane w dyskurs kształtujący się wokół instytucji małżeństwa (Martuszevska, Pysny 2003: 23–24). Do nośności pierwszego przyczyniła się w dużym stopniu supremacja patriarchatu jako czynnika eksponowanego w narracjach tego typu (stojąca niżej od męczyzny w drabinie społecznej i ekonomicznej dziewczyna wzbudza jego uczucia, co skutkuje ślubem poprzedzonym licznymi przeszkodami utrudniającymi formalizację miłosnej relacji). Z kolei matryca fabularna Pięknej i Bestii, co prawda wciąż komplementarna względem tradycji patriarchalnych, pokazuje jeszcze inny wariant realizacji uczuciowej, w którym ukształtowany został topos męczyzny pod wpływem miłości ulegającego znaczącej metamorfozie. Concept wymuszonej (niekiedy tylko początkowo) relacji bohaterki z Bestią prefigurował jej seksualne cierpienie. Wielu badaczy zauważa, że był on również formą konsolacji w kontekście ówczesnie dogodnej społecznie tezy, że miłość nie musi być nagła i może dojrzewać w obrębie relacji małżeńskich.

Refleksy schematu Pięknej i Bestii pojawiają się współcześnie m.in. jako motyw narzuconego przez splot okoliczności partnerstwa czy przymusowego współdziałania w sytuacji odizolowania etc.

Na koncepcję romansu paranormalnego wpłynęły również inspiracje powieścią gotycką, zwłaszcza aspektami konstytuującymi pod koniec XVIII w. obecną rozumienie „gotycyzmu” m.in. jako kategorii grozy (Sinko 1961: 132). Badacze wskazują trzy warianty realizacyjne tego gatunku: historyczny, sentymentalny i powieść grozy (Sinko 1961, Żabski 2006: 457) ze względu na stopień nasycenia fabuły pierwiastkami wskazywanymi już w samych nazwach odmian. Wszystkie narracje tego typu łączy autorska predylekcja do inkrustowania ich elementami nadprzyrodzonymi, niesamowitością czy tajemnicą. Najważniejsza dla rozwoju romansu paranormalnego jest powieść grozy. Ramę modalną tej odmiany ukształtował utwór Matthew Gregory’ego Lewisa *Mnich* (1796), a także romanse niemieckie (Sinko 1961: 145). Sentymentalizm zastąpiony został przez element erotyczny. W nurcie tym dominuje estetyka makabry, dziwności, eskalacja przywoływania motywów czarnej magii czy kontaktów z szatanem.

Schemat konstrukcyjny powieści gotyckiej uległ wyczerpaniu jeszcze w pierwszej połowie XIX w., czego egzemplifikację stanowiły liczne chybione realizacje literackie. Jednak wysiłek twórczy angielskich pisarzy nie pozostał bez wpływu na autorów późniejszych, którzy m.in. w epoce wiktoriańskiej kreatywnie przetwarzali motywy i modele znane z powieści grozy. Istotną cechą wskazywaną przez badaczy literatury tego typu jest jej subwersywny charakter (De Courville Nicol 2002: 2011) wynikający z radykalnej konfrontacji libidynalnych popędów jednostki ze sztywnym gorsetem reguł ładu społecznego, narzuconym przez kulturowe superego wiktoriańskiej pruderyjności.

Narracje gotyckie uwiklane zostały w dyskurs inspirowany biologizmem oraz „modelami pozytywistycznej interwencji społecznej” (de Courvil Nicol 2002: 211) postrzeganymi jako czynniki warunkujące postęp i społeczną równowagę. W zamyśle twórców epoki wiktoriańskiej wyraźnie widać tendencję separacyjną wobec myśli romantycznej. Wyrażała się ona m.in. w postaci lansowania tezy o panowaniu przez jednostkę nad jej popędami na drodze akceptacji własnej zwierzęcej natury. Rezultatem miała być zdolność do opanowania biologicznych uwarunkowań. Takie tendencje zauważyć można np. w jednym z utworów kluczowych dla reinterpretacji figury wampira, jakim jest *Dracula* Brama Stokera. Istotnym elementem amplifikującym ów wiktoriański subwersywizm jest inkrustacja motywami o charakterze emancypacyjnym znamionującym pewną fazę rozwoju postaci kobiecych w romansie współczesnym w ogóle (Gemra 2008). Z kolei kategoria obcości czynnika nadnaturalnego jest w interpretacjach krytycznych immanentna w kontekstach psycho-społecznych i prowadzi do konkluzji wpisujących się w dyskurs marksistowski (np. Franco Moretti) czy egzemplifikujących załamywanie się i transformację tradycyjnych struktur patriarchalnych pod koniec XIX. stulecia (Craft 1997, Cameron 2010).

W pracach wielu badaczy pojawia się także problematyka transgresyjnej seksualności stanowiącej integralną część romansu gotyckiego jako rezultat kumulacji lęków związanych z erotyzmem i implikacjami fizycznej miłości (Muskovits 2010: 3), której wykładnię stanowią np. figury wampiryczne (Gemra 2008, Muskovits 2010). Na przełomie XIX i XX w. uwyrażnia się ponadto wpływ naturalizmu na utwory romansowe konkretyzujący się jako predylekcja do biologicznej interpretacji miłości. Dążności te spowodowały przeobrażenia związane z ukazywaniem relacji fizycznej, m.in. w obrębie opisów przesys-

conych erotyzmem (Martuszevska, Pyszny 2003: 35).

Inspiracja motywami seksualnymi i wyraźna fetyszyzacja kontaktów cielesnych stanowią kluczowy składnik wielu romansów paranormalnych, w których nad fabularnym skomplikowaniem dominuje prezentacja erotycznych zmagających bohaterów.

Schematy fabularne romansów paranormalnych są z reguły bardzo do siebie zbliżone. Choć predylekcja autorów do reorganizowania paradygmatu tradycyjnego romansu stanowi wyraźną dominantę kompozycyjną, a istotnym elementem jest również podjęcie gry z konwencjami poprzez reinterpretację znanych układów konstrukcyjnych, to główny trzon fabularny pozostaje niezmienny. Obligatoryjne są sceny przypadkowych spotkań (niektóre stanowią wariację uwikłania w czyny heroiczne skutkujące gloryfikacją amanta lub heroiny), zauroczenia, incydentalnego lub intencjonalnego pogłębienia znajomości, wahania pomiędzy wrogością a pożądaniem, niekiedy realizacja erotycznych potrzeb, klótnia/konflikt/nieporozumienie/rozłąka, wreszcie miłosny happy end. W wariancie paranormalnym występują sekwencje związane z przystosowaniem partnera/-ki do funkcjonowania w świecie liminalnym. Relevantnym komponentem fabularnym jest natychmiastowość uczucia, finalizowanego w sposób zgodny z modelem tradycyjnego romansu współczesnego, a więc sugestią, planem lub wejściem w formalny związek. Adekwatnie do schematów fabularnych kreowane są postaci protagonistów i antagonistów.

Charakterystyczną cechą bohaterek romansów paranormalnych jest ich duża atrakcyjność. Warunkowana ona bywa niekiedy aspektami genetycznych mutacji determinujących wysoką wartość tych kobiet jako partnerek mężczyzn spoza ludzkiego porządku. Waler estetyczny pełni zatem odmienną niż w tradycyjnym romansie rolę. Do atrybutów należą także znakomita kondycja fizyczna,

determinowana niekiedy częściowo nadnaturalną proveniencją lub szczątkowymi zdolnościami parapsychicznymi heroiny oraz niezaprzeczalne walory intelektualne. Cechy te wpisują się w typologię proponowaną przez Martuszewską, a służącą opisaniu postaci kobiecych romansu XX-wiecznego. Wedle tej klasyfikacji są one Madonnami i ładacznicami (Martuszevska 2014: 75–76), a to z uwagi na *modus operandi* sugestywnie wskazujące na współlistnienie obu tych predyspozycji. W zetknięciu ze światem liminalnym ludzkie heroiny romansu paranormalnego ujawniają także często cechy wojowniczek. Zdolne są do obrony zarówno siebie, jak i partnerów czy przyjaciół, reprezentując typ opanowany, o wysokiej samokontroli, niezależny od męskiej supremacji czy wsparcia. Zakochani ukazani zostają raczej w perspektywie partnerskiej, razem stawiając opór wszelkim zagrożeniom.

Dystynktywne cechy amantów nie uległy zasadniczej modyfikacji w romansie paranormalnym. Obiektami afektu pozostają mężczyźni atrakcyjni, sprawni fizycznie, silni, posiadający materialne bogactwa, niekiedy także wysoką pozycję społeczną lub przynajmniej perspektywę jej osiągnięcia. Walory charakterologiczne również wpisują się w poetykę romansową, determinując psychiczną stabilność, szczodrość, lojalność, wierność, honorowość czy odwagę. Realizują się też w postaciach nadnaturalnej proveniencji cechy znamienne dla romansu XX i XXI-wiecznego, jak osadzenie w roli bohaterów wodzów, przywódców, milionerów, właścicieli korporacji, a nawet arystokratów (sic!).

W obrębie romansu paranormalnego dokonała się znamienna reinterpretacja obecnego w tradycyjnym romansie niegdysiejszego antybohatera, na którego Martuszevska desygnowała postaci o fizycznych lub psychicznych aberracjach, gotyckich lotrów czy mężczyzn odczuwających niewłaściwie ukierunkowane żądze. Romans nadnaturalny

sytuuje tymczasem w roli amantów (a często i heroin) istoty kojarzone wprost z figurami grozy i horrorem — wampiry, wilkołaki, demony, a nawet zombie. Dotychczasowe *bestie*, mimo że reprezentują pierwiastki ludzkie, a ich rysy psychologiczne nierzadko (zwłaszcza w sekwencjach inicjalnych) odbiegają od modelu idealnego obiektu afektacji, pod wpływem uczucia przechodzą metamorfozę i ujawniają swoją prawdziwą, lepszą naturę. W taki oto sposób antybohater transformuje się w kochanka i wiążące parę uczucie znajduje szczęśliwy finał. Ta szczególna bonizacja figur jednoznacznie identyfikowanych ze sferą grozy wpisuje się w dyskurs osławiania obcości za pomocą mechanizmów transfiksjonalnych (w rozumieniu Richarda Saint-Gelaisa [2007, 2008] i Marie-Laure Ryan [2013]). Wyzyskanie figur lub postaci — znanych z baśni, folkloru, mitologii czy literatury — zaświadcza nie tylko potrzebę zmodernizowania czy choćby retellingu, lecz wprost predylekcje do konstruowania im nowych lub alternatywnych biografii w kontekście wątków o charakterze romansowym. Zabiegi te wiążą się także ze zmodyfikowaniem prototypu Pięknej i Bestii funkcjonującego w tradycyjnych romansach. Przywołanie figur horroru czy baśni czyni wszelako owo reorganizowanie fabularne dość literalnym w swej istocie.

W architektonice fabularnej romansu paranormalnego niektóre elementy dystynktywne tradycyjnie pojmowanego gatunku także uległy znamiennej transformacji. Jest ona konsekwencją spełnienia wymogów dwóch konwencji — romansowej i fantastycznej. Mimo że fabuła, podobnie jak w romansie tradycyjnym, inkrustowana bywa wątkami o charakterze sensacyjnym, przygodowym, nierzadko także kryminalnym, dominantą kompozycyjną pozostają jednak aspekty fantastyczne. W wielu narracjach pojawiają się także elementy humorystyczne, związane z komizmem sytuacyjnym lub

dialogowym. Utwory adresowane do starszych odbiorców zawierają często sceny erotyczne, nawet z pogranicza pornografii (Olkusz 2015), z kolei te przeznaczone dla młodego odbiorcy odnoszą się najczęściej do emocjonalnej i erotycznej inicjacji bohaterów, lecz pozbawione są scen wyrażenie odwołujących się do aktów seksualnych.

Specyficzność romansu paranormalnego wynika z rezygnacji z tematyki *stricte* miłosnej na rzecz fantastyki i wiążącego się z tym wyborem żywiołu światotwórczego. Wiele utworów przynależących do tej subodmiany tworzy rozbudowane cykle rozgrywające się w detalicznie konstruowanych uniwersach. Zaobserwować tę tendencję można w cyklu Kerrelyn Sparks *Love at Stake*, Alexandry Ivy *Strażnicy Wieczności*, Charlainie Harris *True Blood* czy Lary Adrian *Rasa Środka Nocy*. Potencjał światotwórczy uwyraźnia się nie tylko w mocno eksponowanych erotyczno-emocjonalnych interakcjach międzyrasowych, lecz przede wszystkim w szczególowości kreślonej scenerii. Ta pełni bowiem funkcję samodzielnie istniejącego konstruktów charakteryzującego się sporym potencjałem poznawczym. Podstawowe koncepty światotwórcze opierają się na opozycji pomiędzy rzeczywistością kreowaną na wzór znanej odbiorcy a utajoną domeną istot nadprzyrodzonych. Zetknięcie tych dwóch obszarów staje się częstokroć zarzewiem miłosnego konfliktu. Sytuacja taka zachodzi zwłaszcza w tych fabułach, w których dychotomia świata wpisuje się w proponowaną przez Farah Mendlesohn (Mendlesohn 2008: XIV) typologię jako fantastyka liminalna (*liminal fantasy*). Jest to taki wariant, w którym element nadnaturalny znajduje się w obszarze poznawczych peryferii bohaterów. Pozostaje zatem obecny, lecz ukryty i niedostępny dla niepowołanych, nie ujawniając swojego istnienia eksplicitnie. Istota bytów w niej funkcjonujących definiowana jest w odniesieniu do kontekstu rzeczywistości pozafantastycznej.

Drugą strategią przedstawiania świata w romansie paranormalnym jest założenie, że nieludzka społeczność nie pozostaje w ukryciu, nie tając też własnej proveniencji. Obydwie te taktyki ekspozycyjne nie pełnią w narracjach wyłącznie roli sztafazu, lecz sugerować mogą określoną ramę modalną. Niekiedy wzajemny rasowy antagonizm protagonistów lub niejawną prawdziwej egzystencji jednego z nich pełnią rolę katalizującą miłosny konflikt i skutkują początkową niemożnością nawiązania trwałej oraz jednoznacznej relacji. Wspomniane skonfliktowanie zakonanych, obecne w klasycznie pojmowanej narracji romansowej, postrzegane jest jako przeszkoda pozornie nie do pokonania leżąc u podstaw cierpień darzących się afektem bohaterów. W romansie paranormalnym uwikłane bywają one w antagonizmy będące rezultatem przynależności protagonistów do dwóch różnych porządków trwania. Istotny składnik stanowi w tych narracjach opozycja ludzkie-nieludzkie. Rozdzielenie rasowe wraz z wynikającymi zeń perturbacjami skłaniają niektórych badaczy do wskazywania postkolonialnego kontekstu romansu paranormalnego (Davis 2013: 104–126). Upatruje się tu w zakazanym uczuciu między człowiekiem a nie-człowiekiem korelacji z tradycją tych romansów, których fabuła zasadzała się na opozycji społecznej lub rasowej protagonistów.

Ze względu na miejsce usytuowania akcji (miasto) oraz czasu (współczesność) romans paranormalny zestawiany bywa często z subodmianą fantastyczną, tzw. *urban fantasy*. Pisarka Jeanine Holmes zauważa, że oba te literackie warianty łączy wiele elementów wspólnych, wszelako realizacje pierwszego typu nie eksponują wątków miłosnych w pierwszym planie. Jest to definicja niepełna i upraszczająca, choć uzasadniana multiplikującą się predylekcją do terminologizowania i sankcjonowaną uporządkowaniem gatunkowo-konwencjonalnych interferencji zachodzących w obrębie literatury.

Rozwój i spopularyzowanie romansu paranormalnego spowodował pojawienie się, zwłaszcza w USA, licznych realizacji, a za czołowe przedstawicielki tej pododmiany uznaje się m.in. Kresley Cole, Sherrilyn Kenyon, Linnea Sinclair, Christine Feehan, Angelę Night, laureatki P.E.A.R.L Awards, przyznawanych w latach 1999-2009 za twórczość w dziedzinie romansu paranormalnego. Wśród pisarek tworzących dla młodszego odbiorcy są Stephenie Meyer, Cassandra Clare czy Meg Cabot. Na język polski tłumaczono m.in. cykle Alexandry Ivy, Kerrelyn Sparks, Charlainy Harris, Anne Bishop, Cassandry Clare, P.C. Cast, Kelley Armstrong, Lary Adrian i wielu in. W Polsce romanse paranormalne pisały m.in. Magdalena Rewers i Izabela Degórska.

W powszechnym odczytaniu romans paranormalny sytuuje się w paradygmacie literatury zbanalizowanej. Determinant takiego domniemania doszukać się można zarówno w krytyce feministycznej, uznającej romans w ogóle za „propatriarchalny” relik (Setecka 2000: 187; Bujnicka 2006: 583), jak i deprecjonującym poglądzie, wedle którego romans nie reprezentuje wartości poznawczych (Szyszkowska 2003: 13, Frye: 1978), wreszcie w rezerwie wielu badaczy wobec samych konwencji fantastycznych. Te rozpatrywane są bowiem najczęściej w kontrze do fabul realistycznej proveniencji i przy użyciu narzędzi adekwatnych do naukowej refleksji o tej tematyce (Maj 2015: 21–22). Kompilacja tych czynników sprawiła, że romans paranormalny pozostaje niemal nieobecny w badaniach rodzimych i zagranicznych literaturoznawców. O jego niemałej czytelniczej popularności zaświadczały wszelako wysokie statystyki sprzedaży i obecność wśród pozycji bestsellerowych, a także duża frekwencja na rynku wydawniczym w ogóle.

#### BIBLIOGRAFIA

- Belsey C. (1997), *Desire. Love Stories in Western Culture*, Blackwell, Oxford. – Bujnicka M. (2006), *Romans* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006. – Cameron E. (2010), *The Psychopathology of the Gothic Romance: Perversion, Neuroses and Psychosis in Early Works of the Genre*, McFarland&Co, Jefferson. – Craft Ch. (1984), “Kiss Me with those Red Lips”: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*, “Representations” vol. 8. – Davis E. S. (2013), *Rethinking the Romance Genre. Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture*, Palgrave Macmillan, New York. – de Courvil N. V. (2002), *Teorie eugeniczne i behawiorystyczne w gotycyzmie wiktoriańskim*, przeł. M. Jabłkowska, A. Nowak [w:] *Wokół gotycyzmów. Wymagania, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków. – Frye N. (1978), *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard UP. – Gemra A. (2008), *Od gotycyzmu do horror: wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Glennis B., Townshend D. (2014), *The Gothic World*, Routledge, London, New York. – Jabłkowska J. (2002), *Gotycyzm i prawo moralne* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wymagania, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków. – Jameson F. (1975), *Magic Narratives: Romanse as Genre*, “New Literary History” Vol. 7, nr 1. – Maj K. M. (2015) *Alotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Universitas, Kraków. – Martuszevska A. (2014), *Architektonika literackiego romansu, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk. – Martuszevska A., Pyszny J. (2003), *Romanse z różnych sfer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Mendlesohn F. (2008), *The Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan UP, Middletown. – Michie E. B. (1993), *Outside the Pale. Cultural Exclusion, Gender Differences and the Victorian Woman Writer*, Cornell UP, Ithaca and London. – Muskovits E. (2010), *The Threat of Otherness in Bram Stoker’s Dracula*, “Trans” no 10.

- Olkusz K. (2014), *W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny/metafizyczny. Na przykładzie cyklu „Love at Stake” Kerrelyn Sparks* [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra i A. Mazurkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Olkusz K. (2015), *Rozbieranie wampira. Erotyczne imaginacje i seksualne fantazje w romansach paranormalnych/metafizycznych (na wybranych przykładach)*, „Orbis Linguarum”, vol. 43. – Radway J. A. (1991), *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill. – Ryan M.-L. (2013), *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, “Poetics Today” nr 3. – Saint-Gelais R. (2007), *Contours de la transfictionnalité* [w:] *La fiction, suites et variations*, ed. R. Audet, R. Saint-Gelais, Nota bene, Québec. – Saint-Gelais R. (2008), *Transfictionality* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. D. Herman, M. Jahm, M.-L. Ryan, Routledge, London New York. – Setecka A. (2000), *Romans — przejaw żywiołowości czy kłęski kobiet? O romansie dawniej i dziś* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, IBL, Warszawa. – Sinko Z. (1961), *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, PIW, Warszawa. – Szyszkowska E. M. (2003), *Odmiany uczuć: popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990–2000*, Biblioteka Narodowa, Warszawa. – Żabski T. (2006), *Powieść gotycka* [w:] *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Żabski T. (2006), *Powieść grozy* [w:] *Słownik literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

KSENIA OLKUSZ