

***Outlander*. Podróż przez czas, podróż przez przestrzeń**

BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK

Ośrodek Badawczy Facta Ficta
bmmaciejczyk@gmail.com

Wprowadzenie: chrononautyka

Od kilku dekad można zaobserwować rosnące zainteresowanie wykorzystaniem toposu podróży w czasie¹. Pojawia się on nie tylko w literaturze, lecz także w filmie, eksploatującym go w rozmaitych konwencjach i produkcjach przeznaczonych *de facto* dla wszystkich grup docelowych². Mimo to wciąż niewielu badaczy postanawia dokładniej omówić owo zjawisko. Mariusz M. Leś zauważył, iż:

Podróż w czasie, mimo niezwyklej popularności, nie przyciąga dostatecznej uwagi badaczy fantastyki. Przeszkody, które wcześniej hamowały rozwój badań, mogą się jednak wkrótce okazać ich motorem [...].

¹ Autorka wykorzystuje pojęcie toposu – zamiast motywu czy tematu – podróży w czasie za Mariuszem M. Lesiem (2016: 36).

² W ostatnim dwudziestoleciu pojawiło się co najmniej kilka produkcji wartych wspomnienia, w których zakochani bohaterowie pokonują barierę czasu. Były to między innymi: *Happy accidents* (2000), *Kate i Leopold* (2001), *Dziś 13, jutro 30* (2004), *Ile waży koń trojański* (2008), *Zakłęci w czasie* (2010), *O północy w Paryżu* (2011), *Czas na miłość* (2013) czy *Człowiek z magicznym pudełkiem* (2018). Owa tendencja widoczna jest także w produkcjach dla dzieci, wśród których można wspomnieć przykładowo *Kopciuszka III: Co by było, gdyby...* (2007) i *Shrek Forever* (2010) – choć w drugim wypadku podróż w czasie odbywa się na nieco odmiennych zasadach.

Co zatem decydowało o dotychczasowym względnie niewielkim zainteresowaniu literackim podróżowaniem w czasie wśród badaczy? Jakie przeszkody napotykają? Czynnikiem jest kilka. Na pierwszym miejscu należy wymienić onieśmielającą popularność i wielopostaciowość toposu [podkreślenie – B. Sz.-M.]. Wydaje się on do tego stopnia poręczny, że przenika do innych konwencji, w których odgrywa rolę skrajnie usługową, aktywując utrwalone schematy fabularne mezaliansu i zderzenia kultur [podkreślenie – B. Sz.-M.]. Dotyka więc potrzeb tak uniwersalnych, że nie sposób wyłowić wyraźnego wątku przewodniego w ambitnej próbie opisu całości zjawiska (Leś 2016: 35-36).

Należy przyznać słuszność podkreśleniu usługowej funkcji toposu podróży w czasie. Wielokrotnie jest on wykorzystywany wyłącznie w celu wywołania wspomnianego przez Lesia konfliktu kulturowego, wynikającego z interakcji pomiędzy osobą (osobami) z przeszłości bądź przyszłości z przedstawicielem (przedstawicielami) epoki, którą można określić najczęściej jako „tu i teraz” odbiorcy. Zabieg przeniesienia bohatera w czasie może pełnić między innymi funkcję fabułowtórczą (Leś 2018: 77) – i tak jest nierzadko w romansie.

Pomimo licznych przykładów realizujących omawianą topikę, nadal budzi ona zainteresowanie tak odbiorców kultury, jak i jej twórców. Jednym z powodów, dla których tak się dzieje, jest być może brak białych plam na mapie. W związku z niemożliwością dalszego dokonywania odkryć geograficznych, uwaga kieruje się ku geografii fikcyjnych krain, szczególnie dzięki rozwijającemu się od pewnego czasu zwrotowi światocentrycznemu w literaturze, filmie oraz grach wideo (Maj 2015). O ile tylko czasem szczegółowej analizie poddaje się przestrzeń oglądaną oczami chrononauty krain fikcyjnych³, o tyle rzadko pisze się o przestrzeniach faktycznie istniejących, lecz widzianych oczami bohatera wywodzącego się z innego czasu. Tworzenie światów fantastycznych może niejednokrotnie jawić się jako niewystarczające, pisarze szukają więc odmiennych sposobów na zainteresowanie odbiorcy, a jednym z takowych jest właśnie wykorzystanie toposu podróży w czasie.

Oczywiście owo przemieszczanie się może odbywać się w dwóch kierunkach: w przyszłość lub w przeszłość. Ważny jest także kluczowy bodziec, skłaniający bohatera do odbycia podobnej podróży, a także to, czy jest ona dobrowolna,

³ Wystarczy tu wspomnieć choćby dwie wartościowe publikacje, jakimi są z pewnością *Geografia krain zmyślonych* pod redakcją Weroniki Kosteckiej i Macieja Skowery (2016) czy *Narracje fantastyczne* pod redakcją Kseni Olkusz i Krzysztofa M. Maja (2018).

czy wymuszona, związana z technologią, folklorem, wierzeniami. W tym kontekście Leś w *Fantastycznonaukowych podróżach w czasie* konkluduje, iż:

W aspekcie fabularnym i postaciotwórczym istotna okaże się motywacja podróży – może ją uruchamiać przypadek (wówczas podróżnik zazwyczaj nie zna mechanizmu działania wehikułu lub innego transportera), afekt (działanie nieplanowane) lub plan (wówczas przypadek lub afekt mogą decydować o jego zakłóceniu) (Leś 2018: 78).

W topice podróży w czasie dominuje akcja organizująca punkty widzenia wykorzystywane na poziomie kompozycji narracyjnej. W typowej realizacji tekst kolejno odsłania działania głównego bohatera, podróżnika w czasie, którego punkt widzenia (świadomość i wiedza o świecie) zapewnia spójność narracji. Gdyby to fabuła była czynnikiem istotniejszym w strategii informacyjnej, tekst musiałby jednocześnie (symultanicznie) prezentować zdarzenia, w których spotykają się motywacje postaci z różnych linii czasowych (Leś 2016: 47).

Podobnie jak utopia, chrononautyka oferuje wyobrażenie istnienia samowystarczalnego, co stanowi z kolei wyzwanie dla technik narracyjnych. Strategie informacyjne, metody budowania wiedzy narracyjnej w utworach wykorzystujących topikę podróży w czasie, intensyfikują wszystkie wymiary i poziomy narracji. Właśnie w ten sposób warto spojrzeć na topikę podróży w czasie – jako na dekonstrukcję filozoficznego i eschatologicznego dyskursu o pierwszej przyczynie i ostatecznej interpretacji (Leś 2016: 49).

Ksenia Olkusz dokonała konkluzji, iż „kultura popularna stanowi rezonator aktualnych problemów społecznych, ekonomicznych czy politycznych i już choćby z tego powodu zasługuje na badawczą introspekcję” (Olkusz 2017: 15). Niezaprzeczalnie elementem owej kultury obecnie jest *Outlander* – serial, który zdobył ogromną popularność wśród widzów na całym świecie, wzbudzając w nich zainteresowanie historią osiemnastego wieku, dziejami Szkocji w ogóle (włączając w to szkockie podania i tradycje), warunkami życia w stuleciu, w którym odgrywa się akcja serialu i tak dalej.

Mimo że łatwo wskazać głównych bohaterów produkcji, trudniej jest opisać kluczowe motywy czy wątki – ze względu na ich mnogość. Choć w tym miejscu trzeba zaznaczyć, że jakkolwiek „utwory korzystające z topiki temponautycznej nie poddają się łatwo streszczeniom” (Leś 2018: 75), warto nakreślić choćby ogólny zarys fabuły *Outlandera*.

Outlander jako romans paranormalny

Outlander to serial produkcji Starz, oparty na motywach cyklu powieściowego amerykańskiej pisarki Diany Gabaldon⁴. W dotychczas wyemitowanych sezonach (pierwszym, drugim, trzecim i czwartym) wykorzystano w tym celu tomy zatytułowane *Obca*, *Uwięziona w bursztynie*, *Podróżniczka* i *Jesienne werble*⁵. Przedmiotem niniejszych rozważań będzie przede wszystkim serial, dość wiernie oddający fabułę powieści Gabaldon⁶. Wiąże się to z jego ogromną popularnością (Kissel 2014), zainteresowaniem odbiorców i wpływem na nich oraz ich decyzje – również te związane z podróżowaniem.

Serial opowiada historię miłości Claire Randall, mimowolnej podróżniczki w czasie, oraz szkockiego arystokraty i buntownika, Jamiego Frasera. Pierwszy mąż bohaterki, Frank Randall, jest naukowcem zajmującym się historią. Podczas wspólnego wyjazdu do miejscowości Inverness namawia Claire, by razem z nim obserwowała z ukrycia Szkotki odprawiające starożytny rytuał w kamiennym kręgu (Craig na Dun). Kobiecie wydaje się on tajemniczy i fascynujący, a kiedy kilka godzin później powraca w to magiczne miejsce, by nabiierać ziół, czuje niezwykle przyciąganie, słyszy niepokojące dźwięki i w chwili, w której dotyka ustawionego w centrum obelisku, przenosi się w czasie do osiemnastego wieku. Z przenosin tych bohaterka początkowo nie zdaje sobie sprawy, a walczących Szkotów i Anglików bierze za aktorów grających na potrzeby realizowanego w okolicy filmu historycznego.

Drogi kluczowej pary, Claire i Jamiego, przecinają się niemal od razu. Już początkowe sceny zdradzają pewnego rodzaju predestynację obojga oraz ich wzajemną fascynację. Jest to zresztą zabieg typowy dla romansu, choć w tym

⁴ Gabaldon (a właściwie Diana Jean Gabaldon Watkins) to amerykańska pisarka urodzona w 1952 roku. Jest autorką serii *Obca* i *Lord John Grey* (tytułowa postać pojawia się także w pierwszym cyklu). Jej dzieła zalicza się do szeroko pojętej fantastyki, a konkretnie fantastyki historycznej i/ lub romansu paranormalnego. Pisarkę uhonorowano nagrodami International Corine Book Award oraz Quill Book Award. Popularność zdobyła dzięki serii książek koncentrujących się na miłości Claire Randall i Jamiego Frasera.

⁵ Gabaldon wydała dotychczas osiem tomów cyklu; poza wymienionymi tytułami pozostałe to: *Ognisty krzyż*, *Tchnienie śniegu i popiołu*, *Kość z kości* oraz *Spisane własną krwią*.

⁶ Trzeba zaznaczyć, że w scenariuszu serialu pojawiają się modyfikacje, skróty i pominięcia pewnych wątków. Wiąże się to zapewne z możliwościami samego medium. Poszczególne odcinki trwają około godziny. W sezonie pierwszym jest ich szesnaście, a w drugim, trzecim, czwartym i piątym (emitowanym roku 2020) – trzynaście.

wypadku jest to romans paranormalny. Z uwagi na możliwości, jakie niesie ze sobą wykorzystanie tego gatunku oraz na żywe zainteresowanie odbiorców, liczbę tytułów z zakresu romansu metafizycznego można mnożyć. Warto więc bliżej przyjrzeć się samemu zagadnieniu. Opracowanie słownikowe podaje, iż:

Romans paranormalny – wymiennie okreśłany terminem „romans nadnaturalny” lub „metafizyczny” [...], to [...] 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 [...]. W centralnym punkcie usytuowanego w obszarze literatury popularnej romansu [...] 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 parapsychicznymi mocami, w rodzaju telepatii, telekinezy; ewentualnie **może być to również podróżnik w czasie** [podkreślenie B. Sz.-M.] (Olkusz 2016: 104).

Outlander realizuje ostatni ze wskazanych wariantów, a więc miłość zwykłego człowieka i podróżniczki w czasie – reprezentantki nadprzyrodzonego. Być może gdyby owa podróż odbyła się jednokrotnie, jeśliby nie można było jej powtórzyć, fabuła nie byłaby równie interesująca, jednak fakt, że Claire kilka razy zmienia czas, w jakim się znajduje, uatrakcyjnia serialową narrację zarówno pod względem wydarzeń, jak i wątków pobocznych, takich jak przedstawiana w produkcji moda, wydarzenia polityczno-gospodarcze czy stosunek do równości płci i wolności osobistej.

Warto zwrócić uwagę na schemat wykorzystywany przez twórców serialu, a wcześniej oczywiście przez Gabaldon. Anna Martuszevska i Joanna Pyszny (2003) wyróżniają dwa główne plany, na jakich może opierać się fabuła romansu:

Podstawowy schemat fabularny ich wszystkich [romansów – B. Sz.-M.] osnuty jest wokół wydarzeń miłosnych. W wersji stosunkowo najbardziej prostej [...] oparty jest on niemal zawsze na schemacie znanym nam z baśni o Kopciuszku (cnotliwa sierota zdobywa rękę Księcia), tylko niekiedy zaś spotykamy relikty fabularne wątku Pięknej i Bestii (z historii o Piękności, oddanej przez rodzinę w małżeństwo Potworowi i dręczonej jego seksualnymi roszczeniami, lecz „oswajającej” go, pozostaje je-

dynie motyw namówienia jej przez rodzinę do wyjścia za mąż za człowieka, którego nie kocha). W wersji bardziej skomplikowanej dołącza się zaś do tych schematów całe bogactwo scenerii obyczajowej, a niekiedy również wątki znamienne dla powieści grozy czy kryminału (Martuszevska & Pyszny 2003: 6-7).

Niewątpliwie serial poświęcony miłości Claire i Jamiego realizuje schemat znany z *Pięknej i Bestii*. Beauchamp wbrew swojej woli zostaje zmuszona do małżeństwa z młodym Szkotem przez jego wuja, wojennego wodza klanu (*war Chief*), Dougala McKenziego. Podobnie Frasier, chociaż nie miał innej wybranki i od początku pożądał nieznaną Angielki, dostaje nakaz poślubienia jej, który wykonuje przede wszystkim z obowiązku, by zapewnić jej bezpieczeństwo⁷. Związek tej pary musi być niemal natychmiast skonsumowany przy świadkach, by nikt nie mógł poddać w wątpliwość ważności małżeństwa. Widać więc, że poza samym przymuszeniem do zaślubin, występuje tu także motyw spełnienia erotycznego, chociaż osobą znającą swoje potrzeby seksualne i potrafiącą je zrealizować jest nie szkocki młodzieniec, lecz wstępująca w drugi związek Claire – co stanowi pewnego rodzaju *novum*, gdyż w tradycyjnych romansach zwykle to mężczyźni wskazywali (niedoświadczonym) partnerkom drogę do spełnienia miłosnych fantazji⁸.

Podobnie jak w powieści wiktoriańskiej czy gotyckiej, także i w romanse paranormalnym „istotną cechą [...] jest [...] subwersywny charakter [...] wynikający z radykalnej konfrontacji libidynalnych popędów jednostki ze sztywnym gorsetem reguł ładu społecznego, narzuconym przez kulturowe superego wiktoriańskiej pruderyjności” (Olkusz 2016: 105) oraz „inkrustacja motywami o charakterze emancypacyjnym znamionującym pewną fazę rozwoju postaci kobiecych [...] w ogóle” (Olkusz 2016: 106). Warto zauważyć, że niemal wszystkie kobiety zaprezentowane w serialowej narracji posiadają i akcentują własną wolę (mając też środki do wypełniania jej), są zaradne, inicjują kontakty seksualne⁹. Pojawianie się postaci kobiecych o tak silnych

⁷ Claire Fraser – jako Szkotka poprzez małżeństwo – nie podlega angielskiej jurysdykcji, dzięki czemu (przynajmniej teoretycznie) Jack Randall nie może jej skrzywdzić.

⁸ Warto dodać, iż w serialu silnej seksualizacji poddane zostało nie tyle kobiece, co męskie ciało. Wpływ na ten zabieg miał przede wszystkim projektowany odbiorca (kobiety z określonej kategorii wiekowej), ale wynika to również z pewnej tendencji pojawiającej się w produkcjach Starz (Rubio-Hernández & Raya Bravo 2018: 1-10).

⁹ Wystarczy wspomnieć, że o seksualne kontakty z protagonistą serii walczą między innymi Claire, Laoghaire Mackenzie czy Geneva Dunsany. Dwie pierwsze rywalizują ze sobą o względy Jamiego, a ostatnia uwodzi go za pomocą szantażu.

charakterach wydaje się nieprzypadkowe, tym bardziej, że „teksty kultury zaliczane do kategorii romansu paranormalnego adresowane są przede wszystkim do kobiet” (Olkusz 2014a: 149), stanowiących od siedemdziesięciu do dziewięćdziesięciu procent odbiorców romansów w ogóle (Martuszevska & Pyszny 2003: 7).

Ponownie warto przytoczyć konstatację Olkusz, która zauważyła, iż:

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, kłótnia/konflikt/nieporozumienie/rozłąka, wreszcie miłosny happy end. W wariacie 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 (Olkusz 2016: 106).

Wszystkie te elementy są doskonale widoczne w serialu. Przypadkowe spotkania Claire i Jamiego – od pierwszego, w czasie którego kobieta nastawia bark Frasera, poprzez sytuacje, w których przynosi mu posiłki czy (wielokrotnie) leczy, kończąc wreszcie na momencie, gdy Angielka widzi mężczyznę całującego się z miejscową dziewczyną – są bardzo częste i ukazują rodzące się pomiędzy bohaterami porozumienie, przyjaźń, a w końcu wzajemną fascynację i miłość. *Outlander* wpisuje się więc doskonale w schemat fabularny właściwy romansowi jako takiemu. Kolejność najważniejszych dla wątku miłosnego wydarzeń jest dość przewidywalna i ma na celu ostateczne połączenie się zakochanych, którzy, w dążeniu do pozytywnego finału, muszą stawić czoła licznym przeciwnościom stojącym na ich drodze do szczęścia.

Należy jednak podkreślić, iż zakwalifikowanie *Outlandera* wyłącznie do kategorii romansu – nawet romansu paranormalnego – nie oddałoby odpowiednio jego charakteru. Serial (jak i poprzedzające go powieści) zawiera(ją) w sobie bowiem liczne elementy *fantasy*, filmu przygodowego, kryminału, powieści drogi *et cetera*. Pomimo to wciąż jest on postrzegany przede wszystkim jako romans. O braku zgody w kwestii gatunku, do jakiego należy historia o Claire i Jamie, pisały Eduarda De Carli i Gabriela Diehl Lage:

Od czasu publikacji *Outlander* nie tylko odnosi sukcesy, ale także został otoczony polemiką dotyczącą gatunku literackiego. Seria ukazująca podróże w czasie, historyczną dokładność ważnego okresu z brytyjskiej historii, a jednocześnie opowiadająca historię miłosną, może łatwo krążyć pomiędzy półkami w bibliotekach i księgarniach. Jednak zdobył on powodzenie jako romans, gatunek powszechnie uznawany za gorszej jakości, pomimo popularności i opłacalności na całym świecie (De Carli & Diehl Lage 2016: 635)¹⁰.

Wbrew dość niepochlebnym opiniom na temat romansów – szczególnie telewizyjnych – serial nie tylko odnosi sukces komercyjny, ale także zdobywa liczne nagrody za kostiumy, grę aktorską¹¹ czy muzykę (FDB.pl 2019). Uwagę odbiorców przyciągają widowiskowe sceny walk, naturalistycznie ukazane operacje czy urzekające pejzaże, ściśle związane z miejscem aktualnego pobytu miłosnej pary. Liczne podróże małżeństwa Fraserów nie tylko prowokują pewne wydarzenia, ale i niezaprzeczalnie wpływają na malowniczość poszczególnych scen, stanowiąc tym samym atut serialu.

Podróż w czasie i przestrzeni

Podróż w czasie Claire pozwala protagonistom na odnalezienie przeznaczenia i przeżycie niezwykłych przygód¹², o czym świadczy niemal natychmiastowa pre-

¹⁰ Przekład własny za: „Since its publication, *Outlander* has been not only successful but also surrounded by polemic regarding its literary genre. A series that shows time travelling, historical accuracy for an important period of British history while telling a love story can circulate easily between shelves in libraries and book stores. It, however, made its fortune as a romance novel, a genre widely considered of lesser quality despite being popular and lucrative worldwide”.

¹¹ To przede wszystkim zasługa docenionych nagrodami Caitrionę Balfe, Sama Heughana i Tobiasa Menziesa. Co również istotne dla widzów, w serialu można zobaczyć wielu aktorów znanych także z blockbusterowej produkcji *Gra o tron*.

¹² Owe przygody – mogłoby się wydawać – mają niemal zawsze na celu scementowanie bądź skonsumowanie miłości dwojga bohaterów. W recenzji książki przywołana już Olkusz pisze: „Prawdę głosi wielu ludzi twierdzących, że po ślubie zaczyna się piekło. W istocie, od tego momentu trafiaamy do czytelniczego inferno, w którym, jak w szalonej kolejce górskiej, zaczyna się jazda. Dosłowna, jako że bohaterowie bez żenady ujeżdżają się wzajemnie, gdzie i kiedy tylko mogą. Pobjijają tym samym swoisty rekord bezsensownych kopulacji książkowych, bowiem skoro to nie powieść pornograficzna [...], to sceny te nie mają za grosz artystycznego uzasadnienia. Dzieje się, owszem, sporo, jednak tych sprośnych

destynacja bohaterów, kiedy już w pierwszym odcinku serialu, osadzonym w roku 1945, pojawia się bowiem widmowa postać Szkota wpatrującego się w czeszącą włosy Claire. Gdy Frank zwraca się do niego, zauważa, że nie dość, iż mężczyzna go nie widzi ani nie słyszy, to jeszcze w dodatku jego ubranie jest suche, podczas gdy pada deszcz. Takie wprowadzenie służy nie tylko wstępnemu ukazaniu postaci Jamiego (która później okaże się kluczowa), ale przede wszystkim – wskazaniu prawdziwego przeznaczenia pani Randall i zapoczątkowaniu przyszłej serii nadnaturalnych wydarzeń. Jest to widoczne także w scenie, w której jedna z miejscowych kobiet z Inverness wróży głównej bohaterce z fusów herbacianych, a następnie z dłoni, przewidując dwie odrębne linie życia oraz dwóch mężów:

[Claire:] — Więc? Czy poznam wysokiego, nieznajomego bruneta – i udam się w podróż przez morze?

[Pani Grant:] — Możliwe. A może nie. Wszystko jest sprzeczne. Jest zakrzywiony liść, który wskazuje na podróż, ale jest skrzyżowany z tym przełamanym – co oznacza pozostanie w miejscu.

— Hm.

— I na pewno są tam obcy. Kilkoro z nich. A jeden z nich jest twoim mężem, jeśli prawidłowo odczytuję liście. Pokaż mi swoją dłoń, moja droga. Dziwne. Większość dłoni jest do siebie podobna. Istnieją wzory, wiesz? Ale to jest wzór, jakiego wcześniej nie widziałam. [...] Wielki kciuk oznacza, że masz niezależne poglądy i nietatwo je przekierować. A to jest wzgórek Wenus. U mężczyzny oznacza to, że jest kobieciarzem. U kobiet to nieco inne. Aby być uprzejmą, [powiem, że – B. Sz.-M.] twój mąż prawdopodobnie nie odejdzie daleko od twego łóżka. Linia życia została przerwana, wszystko we fragmentach i w kawałkach. Linia małżeństwa jest rozdwojona. Co oznacza dwa małżeństwa. Ale większość takich linii jest przerwana. Twoja się rozwidła (Moore 2014: 00:20:28-00:22:27)¹³.

i przaśnych scenek jest [...] multum [...]! Druga sprawa [...] to fakt, że oboje bohaterowie cieszą się nadmiernym zainteresowaniem mężczyzn" (Olkusz 2014b: 2).

¹³ Przekład własny za: „– Well? Am I going to meet a tall, dark stranger – and take a trip across the sea?

– Could be. Or could not. Everything in it's contradictory. There's a curved leaf, which indicates a journey, but it's crossed by a broken one, – which means staying put.

– Hmm.

– And there are strangers there, to be sure. Several of them. And one of them's your husband, if I read the leaves aright. Show me your hand, dear. Odd. Most hands have a likeness to them. There are patterns, you know? But this is a pattern I've not seen before.

– Oh.

Kwestia z góry ustalonego losu, zapowiedzianego wcześniej przeznaczenia, jest niezmiernie ważna, ponieważ – jak się okazuje dużo później (a konkretnie w trzecim sezonie, podczas rozmowy Claire z inną podróżniczką) – aby móc przemieścić się w czasie, należy być związanym z kimś (czymś), kto (co) znajduje się w innym stuleciu. W wypadku Claire taką osobą był właśnie Fraser. Pomimo iż nie знаła go wcześniej, los decyduje (za nią), by połączyć ich ze sobą. Taki zabieg nie występuje w odniesieniu do żadnego z pozostałych bohaterów. Brianna (córka Angielki i Szkota) przenosi się w czasie w ślad za matką, Roger Wakefield – za Bri, w której jest zakochany, a inna podróżniczka (ukazana jako postać *stricte* negatywna), Geillis Duncan, znajduje się w osiemnastym stuleciu dzięki silnemu pragnieniu wprowadzenia zmiany w bieg historii i osadzenia na tronie Karola Stuarta. Claire Randall jest więc jedyną postacią nieposiadającą pierwotnie żadnego związku z czasem, do którego zostaje przeniesiona – z tego względu można założyć, że jej podróż odbywa się właśnie z uwagi na przyszły (a *de facto* przeszły) związek z Fraserem. Co więcej, Angielka odbywa ową podróż kilkukrotnie¹⁴. Za pierwszym razem dzieje się to mimowolnie, jednak drugi i trzeci skok w czasie są motywowane świadomymi decyzjami, co tym bardziej zwraca uwagę na konieczność dokonania wyboru i poświęcenia podróżniczki – między innymi w odcinku *Dragonfly in Amber* (John 2016) i A. Malcolm (Bailey 2017)¹⁵.

W wypadku głównej bohaterki *Outlandera*, Claire Randall, dochodzi do nieświadomego przemieszczenia w czasie, które ściśle wiąże się z przeprowadzonym przez miejscowe Szkotki tradycyjnym rytuałem. Protagonistka przenosi się do roku 1743, co ewokuje określone zmiany w jej (nowym) najbliższym otoczeniu i czyni z niej – propagatorki równouprawnienia kobiet –

– The large thumb, now, means that you're strong-minded and you've a will not easily crossed. And this is your mount of Venus. In a man, it means he likes the lasses. But it is a bit different for a woman. To be polite about it, your husband is not likely to stray far from your bed. The lifeline's interrupted, all bits and pieces. The marriage line's divided. Means two marriages. But most divided lines are broken. Yours is forked".

¹⁴ Odniesienie do inicjowania owych podróży znajduje się w dalszej części rozdziału.

¹⁵ W sezonie drugim (wyemitowanym w 2016 roku) ciężarna Claire zostawia Jamiego przed bitwą pod Culloden, by ochronić siebie i dziecko, zaś w kolejnym sezonie pozostawia dorosłą już córkę, Briannę, aby powrócić do ukochanego (emisja: rok 2017). Za każdym razem musi dokonać wyboru i opuścić kochaną przez siebie osobę. Dla porównania, wspomniana już Geillis Duncan, aby przenieść się do osiemnastego wieku, morduje męża, by jego krew otworzyła jej drogę do przeszłości.

outsiderkę, a jednocześnie osobę o niepowtarzalnym i niezwykle użytecznym wykształceniu. Dzięki praktyce medycznej, którą zdobyła w czasie służby jako sanitariuszka podczas drugiej wojny światowej, Angielka nawiązuje liczne znajomości, poznaje miejscowe zwyczaje i próbuje znaleźć drogę ucieczki, by móc w jakikolwiek sposób spróbować powrócić do właściwych sobie czasów.

Co ważne, mechanizm podróży w czasie nie jest początkowo wytłumaczony ani w pierwszym tomie serii, ani w pierwszym sezonie serialu. Bohaterka snuje rozważania na ten temat, lecz jej myśli częściej są zajęte refleksją na temat świeżo poślubionego męża oraz ważności sakramentu (kwestia bigamii), a także czymś dalece bardziej prozaicznym – przetrwaniem w epoce, w której jej niezwykle jak na owe czasy umiejętności brane są za przejaw czarostwa, nie zaś pragnienia udzielania pomocy cierpiącym¹⁶.

Podróż w czasie umożliwia nie tylko fizyczne przeniesienie bohatera, lecz przede wszystkim – snucie rozważań na temat możliwości i paradoksów związanych z nietypową sytuacją, jaką jest znalezienie się w innym stuleciu czy przynajmniej dekadzie. Twórcy serialu *Outlander* również wykorzystują ten topos, koncentrując się jednak nie tyle na samym przeniesieniu do innej epoki, ile raczej na uczuciu łączącym dwoje bohaterów, mających – mogłoby się wydawać – niewiele ze sobą wspólnego. Sam fakt przeniesienia się Claire do osiemnastego stulecia jest kluczowy dla wydarzeń, ponieważ pozwala na zderzenie ze sobą dwóch skrajnie różnych kultur, wywołując tym samym interesujący z punktu widzenia odbiorcy konflikt.

Claire Randall *née* Beauchamp reprezentuje kobietę współczesną: świadomą własnej seksualności (co jest często eksponowane w serialu), pewną siebie, zaradną, uznającą równość płci, przekonaną o własnej wartości i jednakowej wadze życia wszystkich ludzi¹⁷. Claire nierzadko wulgarnie się wysławia, bu-

¹⁶ W związku z tym, iż rodzice Claire zginęli, gdy była mała, dziewczynkę pod opiekę wzięt podróżujący po całym świecie wuj Lamb. W narracji powieściowej czytelnik przekonuje się, że Beauchamp nie pamięta rodziców, za to głębokim uczuciem darzy swojego opiekuna (będącego archeologiem, co tłumaczy częste podróże) i bardzo przeżywa jego śmierć. Wyprawy, w które się z nim udawała, wykształciły w niej cechy, które wykorzystuje podczas pobytu w osiemnastowiecznej Szkocji: łatwość w przystosowaniu się do nowych warunków, szybkie przejście od akceptacji aktualnej sytuacji do działania i brak przywiązania do przedmiotów.

¹⁷ Odnosi się to również do osób czarnoskórych, co przedstawiono w sezonie trzecim, którego akcja dzieje się na Karaibach. Podczas przypadkowej wizyty na targu niewolników bohaterka zmusza męża, by ocalił życie będącego przedmiotem handlu mężczyzny. Jamie, by udobruchać małżonkę, kupuje niewolnika, a następnie uwalnia go.

dząc tym samym szok u słuchających jej słów Szkotów, co zostało przedstawione już w pierwszym odcinku, zatytułowanym *Sassenach* (Moore 2014). Ma także nowoczesne podejście do kwestii antykoncepcji, medycyny i religii – czym naraża się na oskarżenie o czary, do czego rzeczywiście dochodzi. Tymczasem Jamie, choć wyróżniający się na tle innych mężczyzn dzięki sile, młodości i urodzie¹⁸, jest wychowany w duchu katolicyzmu, patriotyzmu i patriarchy, a w ukochanej – jak się okazuje, tylko początkowo, gdyż prędko zaczyna doceniać walory Angielki wynikające z jej pochodzenia – szuka kobiecej delikatności, pokory i skromności. Jest przekonany, iż to do niego należy ochrona najbliższych i wielokrotnie ryzykuje życie, by ocalić żonę. Fraser daje także upust przekonaniu o legalności fizycznego karania małżonki za nieposłuszeństwo. Bohaterów cechuje upór, wybuchowość i przekonanie o własnych racjach, nie przeszkadza im to jednak w nawiązaniu głębokiej, choć w dużej mierze opartej na seksualności, relacji miłosnej.

Fakt, iż Claire, jako osoba przybywająca z przyszłości i żona historyka, zna daty najważniejszych wydarzeń w dziejach Szkocji (a później także Stanów Zjednoczonych), wpływa na działania podejmowane przez parę protagonistów. Po uwolnieniu się od pragnącego ich śmierci kapitana Jacka „Czarnego” Randalła – dalekiego przodka pierwszego męża Claire – bohaterowie udają się do Francji, by zrobić, co w ich mocy, żeby nie dopuścić do bitwy pod Culloden¹⁹, jednego z najmroczniejszych momentów szkockiej historii. Owe dramatyczne próby zdominowały tematykę całego drugiego sezonu. Z kolei w trzeciej odsłonie produkcji odnaleźć można nawiązania do buntu niewolników na Karaibach, zaś w czwartym sezonie bohaterowie biorą udział w tworzeniu nowego państwa, jakim będą Stany Zjednoczone.

Leś zauważa, iż: „Podróż w czasie oferuje własny wariant – aktywność poznawczą sprzężoną z oddziaływaniem lub dokonywaniem zmian w przeszłości natywnej linii czasowej” (Leś 2018: 36). Antycypacja przyszłości implikuje w pewien sposób decyzje podejmowane przez Claire, Jamiego oraz Murdocha, krewnego Frasera, którzy próbują wpłynąć na określone wydarzenia, lecz nie sprawia ostatecznie, że do nich nie dochodzi. Jednak poprzez ingerencję owe zdarzenia pociągają za sobą określone skutki. Przykładowo, pani Fraser su-

¹⁸ Co ponownie odsyła do kwestii seksualizacji męskiego ciała.

¹⁹ Dramatyczne próby sprawienia, by bitwa pod Culloden nigdy się nie wydarzyła, dominują niemal cały drugi sezon serialu.

geruje rodzinie męża, by zasadzili ziemniaki, chroniąc się tym samym przed wielkim głodem, jaki zapanuje po bitwie pod Culloden – i rzeczywiście, kiedy Claire udaje się powrócić do ukochanego po dwóch dekadach rozłąki, jego siostra, Jane, dziękuje szwagierce za radę, która uratowała im życie (dochodzi do tego w odcinku *First Wife* z sezonu trzeciego).

W czasie rozpaczliwych prób zmiany historii Claire i Jamie podróżują po Szkocji (Inverness, Fort William, Castle Leoch, rejon Highlands, Lallybroch, Edynburg²⁰; są to miejsca odwiedzone przez bohaterów w pierwszym sezonie), później uciekają do Francji, w której mieszkają przede wszystkim w Paryżu, by następnie wrócić do ojczyzny Frasera i walczyć pod Culloden (sezon drugi). Nim dochodzi do bitwy, ciężarna Claire wraca do właściwego jej czasu, by bezpiecznie urodzić dziecko i nie patrzeć na – nieuchronną, jak by się mogło wydawać – śmierć ukochanego. W dwudziestym wieku przenosi się wraz z Frankiem do Bostonu, gdzie kończy studia medyczne. Kiedy wiele lat później, podczas pobytu w Inverness, kobieta przekonuje się, iż jej mąż prawdopodobnie przeżył bitwę z Anglikami, postanawia wyjaśnić córce, kto naprawdę jest jej ojcem i udaje się do kręgu Craigh na Dunn, w którym szczęśliwie powraca do osiemnastego wieku i zmierza do Edynburga, by spotkać się z Jamiem. Małżeństwo wyjeżdża do Lallybroch, rodzinnego domu Szkota. Przez zbiór nieszczęśliwych wypadków, zapoczątkowanych porwaniem bratanka Frasera, para wyrusza w pościg na Wyspy Karaibskie, a po wielu perypetiach nieoczekiwanie zostaje wyrzucona na brzeg Stanów Zjednoczonych, w których osiada na stałe (trzeci sezon; w czwartym ukazano już życie Fraserów w roli pionierów). Jak widać, droga bohaterów jest skomplikowana nie tylko pod względem ścieżki czasowej, ale i geograficznej.

Warto również podkreślić, iż nieprzypadkowo akcja serialu (a wcześniej powieści) została osadzona właśnie w Szkocji. Pomijając aspekt malowniczości tamtejszego terenu i najogólniej pojętego folkloru²¹, pod szczególną rozwa-

²⁰ Niektóre z wymienionych miejsc są wyłącznie fikcyjne, a jako ich serialowy odpowiednik posłużyły konkretne, istniejące realnie miasteczka i ruiny zamków.

²¹ Gabaldon jest pisarką amerykańską, nie brytyjską, co musiało mieć wpływ na jej postrzeganie Szkocji, szczególnie regionu Highland. O romantycznym ukazywaniu tej właśnie części Wysp Brytyjskich pisała Amy Clarke w publikacji *The „Outlander” Experience: Time-Travel, Literary Tourism and North American Perceptions of the Scottish Highlands* (2016: strony nienumerowane). Clarke pisze wprost, iż „Diana Gabaldon napisała *Obcą*, bez choćby podróży do Szkocji; była przy tym szczerą w kwestii jej braku [wiedzy na temat – B. Sz.-M.] szkockiego dziedzictwa [*Diana Gabaldon wrote Outlander without having ever visited Scotland, and she has been openabout her lack of Scottish ancestry*]”. Obca to polski tytuł pierwszego tomu serii, zatytułowanego właśnie *Outlander*.

gę należy wziąć szkockie przesady i tradycje. Nawiązanie do nich pojawia się bardzo szybko, bo już w szóstej minucie premierowego odcinka zatytułowanego *Sassenach*. Claire i Frank rozmawiają w nim o znakach widocznych na drzwiach domostw w Inverness:

[Frank] — Jak myślisz, co to jest?

[Claire] — Hm? O dobry Boże. Krew.

— Jesteś pewna?

— Myślę, że powinnam już wiedzieć, jak wygląda krew.

— W domu obok jest taka sama plama.

— Tam są jeszcze dwie.

— Wydaje się, że jesteśmy otoczeni domami oznaczonymi krwią.

— Być może faraon odmówił Mojżeszowi, a duch śmierci przemierzy dziś ulice Inverness, oszczędzając tylko tych, którzy nazaczyli drzwi krwią jagnięcia.

— Cóż, możesz być bliżej niż myślisz. Może to być jakiś rytuał ofiarny, ale podejrzewam, że raczej pogański niż hebrajski.

— Nie miałam pojęcia, że Inverness jest siedliskiem współczesnego pogaństwa.

— Och, moja droga, nie ma miejsca na ziemi z większą ilością magii i przesądów zmieszanych w codziennym życiu niż na wyspach szkockich [podkreślenie – B. Sz.-M.] (Moore 2014: 0:06:00-0:06:49)²².

Aby wyjaśnić społeczne uwarunkowanie owych przesądów obecnych w codzienności Szkotów, warto przytoczyć konstatację Kateryny Metelskiej, która podkreśliła, iż:

²² Przekład własny za: „– What do you suppose that is?
– Huh? Oh, good Lord. Blood.
– You sure?
– Think I should know the look of blood by now.
– There's a stain just like it on the house next door.
– There's two more over there.
– We seem to be surrounded by homes marked with blood.
– Perhaps pharaoh has refused Moses, and the spirit of death will travel the streets of Inverness tonight, sparing only those who mark their doors with lamb's blood.
– Well, you may be closer than you think. Could well be some sort of sacrificial ritual, but I suspect Pagan rather than Hebrew.
– I had no idea Inverness was a hotbed of contemporary paganism.
– Oh, my dear, there's no place on earth with more magic and superstition mixed into its daily life than the Scottish islands”.

Przesady i obyczaje od dawna odgrywały ważną rolę w życiu ludzi i kulturze społeczeństwa. Kultura każdego narodu ujmowana z punktu widzenia dziedzictwa kulturowego jest jednym z aktualnych problemów badawczych etnografii. Funkcjonowanie i przystosowywanie się społeczeństwa do historycznych, ekonomicznych i kulturowych warunków rozwoju wspólnoty ludzkiej prowadzi do zachowania i wykorzystania twórczości kulturowej. Obyczaj jest formą postępowania przyjętą w danej zbiorowości i popartą uznawaną w niej tradycją (Metelska 2016: 167).

Biorąc zatem pod uwagę powyższą konkluzję, a także burzliwą historię Szkocji wielokrotnie dążącej do uzyskania – albo przynajmniej podkreślenia – odrębności kulturowej (Małecka 2017: 161-174), przywiązanie do rodzimych tradycji wydaje się logicznym następstwem owych, często brutalnie tłamszonych, dążeń. Wątek separatystyczny także jest widoczny w serialu *Outlander* – nie tylko poprzez ukazanie realiów bitwy pod Culloden, ale także w wypowiedziach współczesnych Claire i Frankowi Szkotów, wyraźnie odcinających się od Anglików.

Efekt *Outlandera*

Niejako na drugim planie warto wspomnieć o wpływie, jaki najpierw publikacja książek Gabaldon, a następnie sukces serialu wywarły na szkocką turystykę. Od lat dziewięćdziesiątych przybywało zwiedzających ten kraj, zafascynowanych powieścią amerykańskiej pisarki, próbujących przemierzyć trasę, jaką pokonali ulubieni bohaterowie. Od roku 2014 – wraz ze wzrostem popularności serialu – napływ turystów ponownie znacznie się zwiększył, wywołując tym samym popyt na wycieczki inspirowane *Outlanderem*²³. O tym, w jakim celu wielbiciele historii miłosnej Claire i Jamiego przybywają do Szkocji, można przeczytać w raporcie *Insight Department: The Outlander Effect & Tourism*:

Historia i krajobraz Szkocji odgrywają integralną rolę w fabułach. Od czasu publikacji [powieści – B. Sz.-M.] i następnie emisji [serialu – B. Sz.-M.] na małym ekranie, baza oddanych fanów się powiększyła. Podróżują oni do Szkocji, by odwiedzić loka-

²³ Biura turystyczne oferują wiele różnych możliwości. Warto odwiedzić między innymi strony internetowe, na których oferuje się trasy związane z konkretnym sezonem serialu albo z danym bohaterem (Outlandishjourneys.com 2019; Outlandishscotland.com 2019).

lizacje – zarówno opisane w fabule, jak i żeby zobaczyć miejsca, w których filmowano, aby być może odtworzyć sceny, w których pojawili się ich ulubieni aktorzy czy bohaterowie (Visitscotland.org 2019: 2)²⁴.

W powyższym raporcie pojawia się wiele interesujących danych. Można w nim wyczytać, iż większość osób, które zostały zainspirowane do odwiedzenia Szkocji przez serial, to kobiety (Visitscotland.org 2019: 7). Najwięcej podróżujących zainteresowanych przemierzeniem szlaku *Outlandera* pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, Australii i Chin, z Europy zaś – z Wysp Brytyjskich, Francji i Niemiec (Visitscotland.org 2019: 4-6). Jak się okazuje, turystyka filmowa (*screeentourism, film tourism*) jest jednym z najczęstszych bodźców do odwiedzania Szkocji przez obcokrajowców.

Wielbiciele perypetii Claire i Jamiego odwiedzają przede wszystkim miejsca związane z fabułą powieści lub te, w których kręcono poszczególne odcinki serialu. Są to więc między innymi: Falkland (fikcyjne Inverness), Midhope Castle (Lallybroch), Doune Castle (Castle Leoch) oraz oczywiście Edynburg. Turystyka filmowa, związana z omawianą produkcją, ma niebagatelny związek z liczbą osób odwiedzających Szkocję i wybór konkretnych destynacji. Ukazuje to ogromny wpływ popkultury nie tylko na statystyki oglądalności czy poczytności, ale również na zaangażowanie odbiorców, którzy poświęcają swe zasoby (czasowe, finansowe *et cetera*), by na własne oczy zobaczyć widoki znane z ekranu bądź kart powieści. Oznacza to więc, iż popkultura oddziałuje w silny sposób na codzienne życie jej odbiorców, czego dowodem jest między innymi opisany tu pokrótce efekt *Outlandera* (*Outlander Effect*)²⁵.

²⁴ Przekład własny za: „Scotland's history and landscape play an integral role in the storylines. Since their publication and subsequent broadcast on the small screen and committed fan base has developed. They travel to Scotland to visit the locations, both described in the story lines, but to also see the filming locations to perhaps re-enact the scenes their favourite actors or characters have appeared in”.

²⁵ Warto zaznaczyć, że podróżowanie inspirowane trasą przemierzaną przez ulubionych bohaterów czy twórców nie jest wynalazkiem ponowoczesności, lecz posiada wielowiekowe tradycje, czego dowodzą między innymi (niejako wtórne) opisy podróży wielbicieli *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona, do których zaliczała się także Izabela Czartoryska (Jurkowska 20013: 101-106).

Refleksje końcowe

W kontekście serialu *Outlander* podróż należy rozpatrywać dwojako. W oczywisty sposób na pierwszy plan wysuwa się podróż w czasie i przestrzeni głównej bohaterki, Claire, która kilkakrotnie przebywa trasę pomiędzy osiemnastym a dwudziestym wiekiem, zmienia też często miejsca pobytu: najpierw znajduje się w Szkocji, następnie we Francji, ponownie w ojczyźnie Jamiego, by później wrócić do swoich czasów, a następnie wyjechać z pierwszym mężem do Stanów Zjednoczonych i dalej.

Serial *Outlander* od początku (2014) budził żywe zainteresowanie odbiorców, kształtując zbiorową wyobraźnię²⁶, a także mając wpływ na wybór destynacji podróży widzów (bądź czytelników – w wypadku powieści Gabaldon). Pisarka w umiejętny sposób wykorzystwała pojawiający się często w literaturze *science fiction* topos podróży w czasie, co pozwoliło nie tylko na wykreowanie interesującej fabuły, lecz również na zderzenie ze sobą dwóch skrajnie różniących się mentalności: wychowanego w duchu tradycji osiemnastowiecznego Szkota oraz nowoczesnej, wyzwolonej Angielki urodzonej w pierwszych dekadach dwudziestego wieku. *Outlander*, jako romans paranormalny, podąża, co prawda, ścieżkami wyznaczonymi przez tradycję romansu w ogóle, lecz czyni to w sposób dostosowany do współczesnego odbiorcy. Produkcję charakteryzuje dbałość o szczegóły historyczne (jak choćby wykorzystanie języka gaelickiego), dalece posunięty naturalizm w scenach medycznych z udziałem Claire, bardzo dobra gra aktorska i dopracowane kostiumy, co znajduje bezpośrednie przełożenie na liczne nagrody przyznawane twórcom *Outlandera*.

W chwili złożenia do druku niniejszego rozdziału wyemitowano cztery sezony serialu²⁷. Z każdym z nich rośnie fascynacja widzów miejscami akcji, szczególnie zaś samą Szkocją. Wpływa to bezpośrednio na turystykę i zainteresowanie dziedzictwem kulturowym tego kraju. W konsekwencji okazuje się, iż serialowe podróże stają się udziałem nie tylko postaci (aktorów), ale także oglądających ich widzów, co stanowi interesujący przykład turystyki filmowej.

Topos podróży jest wciąż aktualny, a jednocześnie oferuje wiele możliwości narracyjno-fabularnych zarówno twórcy dzieła (pisarzowi, a także pro-

²⁶ Dowodzi tego choćby tworzenie rozmaitych grafik fanowskich, filmików publikowanych na kanale YouTube czy opowiadań inspirowanych historią miłosną Claire i Jamiego.

²⁷ Sezon piąty planowany jest na rok 2020.

ducentom filmu, serialu czy gry), jak i odbiorcom (możliwość przeżywania, doświadczenia immersji, satysfakcja z obcowania w danym utworze czy obrazem i tak dalej). Połączenie podróży w ściśle określonej przestrzeni oraz chrononautyki pozwoliło na powstanie cieszącej się wielkim komercyjnym sukcesem produkcji. To z kolei pomogło w pewnego rodzaju odświeżeniu toposu podróży w czasie przedstawianego w dziełach filmowych. Rozwijające się nowe technologie (przywodzące na myśl nowoczesne rozwiązania, które doskonale nadają się do zastosowania w *science fiction*), powoli, lecz stale rosnąca popularność chrononautyki ukazywanej w tekstach kultury, a także sama tradycja opisywania podróży w czasie niosą ze sobą wiele możliwości interpretacyjnych i twórczych. Nie wydaje się więc, by ów topos miał w najbliższym czasie ulec wyczerpaniu – co najwyżej modyfikacji czy ekspansji.

Źródła cytowań

- BAILEY, NORMA, reż. (2017), 'A. Malcolm', w: *Outlander*, Starz.
- CLARKE, AMY (2016), 'The Outlander Experience: Time-Travel, Literary Tourism and North American Perceptions of the Scottish Highlands', w: *Conference Proceedings: Transatlantic Dialogues on Cultural Heritage Conference* (Liverpool, UK, 13-16 July 2015), Birmingham: Ironbridge International Institute for Cultural Heritage, [strony nienumerowane].
- DE CARLI, EDUARDA, GABRIELA DIEHL LAGE (2016), 'Adapting Outlander: the matter of narration in the television series', w: João Claudio Arendt, Bruno Misturini, Aline Brustolin Cecchin, Karen Gomes da Rocha, Mariana Duarte, Emanuele Mendonça de Freitas (red.), *III Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais. Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras. Volume 2 – trabalhos completos*, ss. 635-643.
- FDB.PL (2019), *Outlander*, online: https://fdb.pl/film/560320-outlander/award_nominations#, [dostęp: 27.12.2019].
- JOHN, PHILIP, reż. (2016), 'Dragonfly in Amber', w: *Outlander*, Starz.
- JURKOWSKA, HANNA (2013), 'Nowe krainy osobliwości: preromantyczne wizje Szkocji i Szwajcarii u Izabeli Czartoryskiej i Ambrożego Grabowskiego', w: Anna Kołos, Tomasz Ewertowski, Kamil Szmid (red.), *Od Syberii po Amerykę. Geografia wyobrażona w literaturze polskiego romantyzmu*, Poznań: Pracownia Humanistycznych Studiów Interdyscyplinarnych, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, ss. 101-115.
- KISSEL, RICK (2014), 'Outlander Sets Starz Ratings Record for Multi-Platform Viewing', online: <https://variety.com/2014/tv/news/outlander-sets-starz-ratings-record-for-multi-platform-viewing-1201280319/>, [dostęp: 27.12.2019].
- LEŚ, MARIUSZ M. (2016), 'Podróż w czasie jako laboratorium narracji', *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*: 28 (48), ss. 35-51.
- LEŚ, MARIUSZ M. (2018), *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok: Temida 2.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MAŁECKA, ALEKSANDRA (2017), 'Odrębność kulturowa Szkotów i szkockie dążenia separatystyczne', w: Magdalena Żakowska, Agata Dąbrowska, Jakub Parnes (red.), *Europa swoich Europa obcych. Stereotypy, zderzenia*

kultur i dyskursy tożsamościowe, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 161-174.

MARTUSZEWSKA, ANNA, JOANNA PYSZNY (2003), *Romanse z różnych sfer*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

METELSKA, KATERYNA (2016), 'Przesady i obyczaje jako czynniki sterujące zachowaniami społeczeństwa (na przykładzie ukraińskiego wesela)', *Acta Humana*: 7, ss. 157-169.

MOORE, ROGER D., reż. (2014), 'Sassenach', w: *Outlander*, Starz.

OLKUSZ, KSENIA (2014a), 'W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny / metafizyczny. Na przykładzie cyklu *Love at Stake* Kerrelyn Sparks', w: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz (red.), *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, ss. 149-160.

OLKUSZ, KSENIA (2014b), 'Každy układ dozwolony: seks i miłość w serialu *Outlander* i powieści *Obca*', *Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki*: 4 (46), ss. 1-4.

OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Romans paranormalny', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1, ss. 104-110.

OLKUSZ, KSENIA (2017), 'Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15-51.

OUTLANDISHJOURNEYS.COM (2019), 'Outlander Tours', online: <https://www.outlandishjourneys.com/>, [dostęp: 27.12.2019].

OUTLANDISHSCOTLAND.COM (2019), 'Plan The Perfect Outlandish Scotland Journey', online: <https://outlandishscotland.com/>, [dostęp: 27.12.2019].

RUBIO-HERNÁNDEZ, MARÍA DEL MAR, RAYA BRAVO IRENE (2018), 'The Erotization of the Male Body in the Television Tiction. *Outlander* as a Case Study', *Oceánide*: 10, ss. 1-10.

VISITSCOTLAND.ORG (2019), 'Insight Department: The Outlander Effect & Tourism', online: <https://www.visitscotland.org/binaries/content/assets/dot-org/pdf/research-papers-2/20190314-outlander-effect-2019.pdf>, [dostęp: 27.12.2019].