

Definiując *urban fantasy* i romans paranormalny. Przekraczanie granic gatunków, mediów, a także siebie i innych w nowych nadprzyrodzonych światach

LEIGH M. MCLENNON*

O powstaniu romansu paranormalnego i fantastyki miejskiej (*urban fantasy*)

Fantastyka miejska i romans paranormalny, mimo że pojawiły się dopiero w latach dwudziestych XX wieku, wywierają obecnie ogromny wpływ na funkcjonujące w kulturze popularnej wyobrażenia monstrów i istot o nadprzyrodzonej proveniencji. W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat *urban fantasy* i romans metafizyczny¹ wypracowały nową, łatwo rozpoznawalną formułę, w której empatyczne wampiry (i/lub inne potwory) przyłączają się do utkanych z magii (a często odzianych w skóry) heroin, by rozwikływać tajemnice i/lub konsumować transgresywne związki. Gatunki te dominują obecnie nie tylko w literaturze, alei w po prostu szeroko pojętej kulturze popularnej, jak choćby w telewizji (serialach), filmach, komiksach, grach RPG oraz konwentach o tematyce popkulturowej i fantastycznej.

* University of Melbourne | kontakt: leigh.mclennon@gmail.com

Rozdział jest przekładem artykułu *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Other in New Supernatural Worlds*, który pierwotnie ukazał się w 2014 roku na łamach „Refractory: A Journal of Entertainment Media” (2014). Prezentowana wersja polska publikowana była po raz pierwszy na gruncie polskim w 2018 roku w numerze czasopisma „Creatio Fantastica” poświęconym fantastyce miejskiej.

¹ W nomenklaturze polskiej dopuszcza się wymienne stosowanie nazw „romans paranormalny” i “romans metafizyczny” (przyp. tłumaczkii).

Akademicy, pracownicy branży wydawniczej, a także czytelnicy bez wątplenia dostrzegli tę zmienną komercyjną przewagę i ogromny sukces nurtu. Przykładowo Angela Ndalianis w pracy *The Horror Sensorium: Media and the Senses* podkreślała, że „romans paranormalny odniósł gigantyczny sukces w latach dziewięćdziesiątych” (NDALIANIS 2012: 76)², podobnie jak *urban fantasy* ciesząc się odtąd niesłabnącym powodzeniem. W 2010 roku Lucinda Dyer w artykule *P is for Paranormal – Still*³ z „Publisher’s Weekly” zapowiedziała, że:

Paranormalny to *le dernier cri*⁴ w kategorii romansu – jego utrzymanie się [na rynku — przyp. tłumaczki] i to zarówno w odniesieniu do czytelników, jaki wydawców jest sprzeczne z jakąkolwiek logiką lub wykładnią. W pierwszym roku [funkcjonowania w obiegu — przyp. tłumaczki] była to jedynie faza, która z czasem stała się wyraźnym trendem. Teraz zaś wiąże się z permanentną zmianą i brak dowodów, że to zainteresowanie kiedykolwiek osłabnie (DYER 2010).

Z kolei recenzent i krytyk literacki Paul Goat Allen stwierdzał, że „ostatnie dziesięciolecie wpłynęło na błyskawiczną zmianę fantastycznego krajobrazu”, sugerując, że od początku millenium aż po czasy obecne formował się „Złoty Wiek fantastyki paranormalnej” (ALLEN 2013). Jeszcze inne dane pochodzące z branży wydawniczej oraz internetowych recenzentów i fanów jednoznacznie wskazują na ogromny wpływ, jaki na producentach i konsumentach fantastyki wywarł romans paranormalny⁵.

² Ndalianis przywołuje w szczególności dokonania takich autorów, jak Rebecca Paisley, Nora Roberts, Laurell K. Hamilton, Susan Sizemore, Christine Feehan czy Maggie Shayne jako dowody na istnienie nowego wariantu romansowego. Na temat wczesnego romansu paranormalnego przeczytać można więcej w tekście Jane Little, *The Pioneers of Paranormal Romance* (LITTLE 2018). W języku polskim przede wszystkim: Ksenia Olkusz, *Romans paranormalny – (Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”)*, opublikowany w czasopiśmie „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (OLKUSZ 2016: 104-110).

³ Co przełożyć można jako „Wciąż P, jak paranormalny” (przyp. tłumaczki).

⁴ Z francuskiego: najnowszy, ostatni krzyk mody (przyp. tłumaczki).

⁵ Podczas gdy romans paranormalny zrodził w latach dziewięćdziesiątych XX wieku bardzo wiele tytułów, dorabiając się nawet własnej marki wydawniczej – imprintu – (jak choćby seria Silhouette Shadows z wydawnictwa Silhouette), w swojej obecnej postaci gatunek skryształizował się dopiero po latach dwutysięcznych. Paule Goat Allen zauważa w tekście zatytułowanym *In LKH’s 21st Anita Blake Novel, Her Iconic Heroine – and Her Saga – Continue to Evolve*, że „popyt na fantastykę paranormalną” (ALLEN 2013) rozpoczął się w 2001 po sukcesie cyklu Laurell K. Hamilton, *Anita Blake, zabójca wampirów*. W 2006 roku Belinda Luscombe napisała na łamach czasopisma „Time”, że „na półki księgarskie trafiło w 2004 ponad sto siedemdziesiąt paranormalnych tytułów, dwa razy więcej niż dwa lata wcześniej” (LUSCOMBE 2006: 74), odnotowując, że popularna w tym czasie autorka, Christine Feehan, sprzedała około 500 000 kopii każdego z nowowydanych romansów metafizycznych. W tym samym roku Carol Memmot z „USA Today” zwróciła uwagę na nieustający *boom* na romanse paranormalne, wskazując, że „prawie 20% wszystkich romansów sprzedanych w 2005 roku miało paranormalne fabuły, by porównać to

Mimo tych bezsprzecznych dowodów, zarówno fantastyka miejska, jak i metafizyczna są zdumiewająco wprost niedoceniane jako spójny korpus tekstów gatunkowych. Podstawową trudnością w opracowaniu fantastyki miejskiej i paranormalnej jest fakt, że choć rozwinęły one własny zestaw łatwo rozpoznawalnych modeli charakterystycznych dla danej konwencji (w tym typów postaci, motywy literackie i konkretne tematy), nie zostały one stosownie omówione i przedstawione krytycznie. Branże popkulturowe rozpowszechniły, a nawet sparodiowały⁶ tę udaną formułę gatunkową, wszelako wśród fanów i badaczy panuje dość duży chaos poznawczy w wyróżnianiu cech dystyngtywnych gatunków, odróżnianiu gatunków od subgatunków, a w konsekwencji także w jednoznacznym włączaniu lub wyłączeniu konkretnych tekstów w korpusy *urban fantasy*, romansu paranormalnego czy jeszcze innych wariantów realizacyjnych.

Biorąc pod uwagę nieobszerność tradycji fantastyki miejskiej i paranormalnej, a także brak pewności, co istotnie je obie konstituuje (lub też, co one ustanawiają), nie dziwi fakt, że do tej pory niewielu teoretyków miało okazję przedłożyć wyczerpującą i klarowną historię rozwoju gatunku. Jak zostanie wskazane w toku wywodu, gdy podejmują się już oni próby analizy tekstów przynależących do *urban fantasy* i romansu metafizycznego, to o ile nie są ujmowane one z perspektywy historii kształtowania gatunku, zdarza się często, że rozpatruje się je z wyłączeniem ujęcia intertekstualnego czy popkulturowego. Warto zauważyć, że owe intertekstualne wpływy obejmują rozmaite formy w różnych mediach (na przykład relacje od powieści do filmu lub od powieści do serialu czy telewizji). Wszelako badania prowadzone w obrębie jednego medium nieczęsto zostają rozbudowane do rozważań o transmedialnych adaptacjach czy remediacjach. W rezultacie nie prowadzi to do rozpoznania, które z tych konwencji są transmedialne,

z 14%z 2004, zgodnie z danymi zgromadzonymi przez stowarzyszenie Romance Writers of America" (MEMMOT 2006). Z kolei Tim Holman, wydawca z Orbit Books, odnotował, że w 2008 roku fantastyka miejska stanowiła 45% najlepiej sprzedającej się *science fiction* i *fantasy*, wyjaśniając, iż „rozwój miejskiej fantazji był bez wątpienia największą kategoryzacyjną zmianą w ciągu ostatnich 10 lat w USA na rynku SFF [*science fiction* i *fantasy* – przyp. tłumaczki]" (HOGAN 2009). W 2009 roku Tor Publishers oficjalnie uznało „urban fantasy” za imprint, sugerując, że pomimo długiej tradycji publikowania popularnych tytułów z zakresu *fantasy* i horroru, dopiero teraz fantastyka miejska zyskała rozpoznawalność jako marka wydawnicza. Natomiast w 2012 roku blogerzy z Allthingsuf.com wskazali, że liczba wydanych w ciągu roku utworów paranormalnych wzrosła do ponad siedmiuset, co stanowiło znaczący skok z około stu siedemdziesięciu cytowanych przez Luscombe w 2004 roku (zaznaczyć przy tym trzeba, że nie podano źródła tych statystyk). Powyższy wybór danych pochodzących z branży wydawniczej, internetowych recenzentów oraz fanów wyraźnie i jednoznacznie wskazuje, jak potężny był wpływ nowego gatunku na producentów i konsumentów beletrystyki.

⁶ Jako przykłady parodii *urban fantasy* i romansu paranormalnego wskazać serię mockumentalną *Death Valley* (stworzoną przez Spider One i innych w 2011), powieść *Team Human* (BRENNAN & LARBALESTIER 2012) czy serię *Ghost Ghirls* (wykreowaną przez między innymi Marię Blasucci).

a także w jaki sposób różne media mogą wpływać na cechy i treści niesione przez *urban fantasy* i romans paranormalny. Skutkiem tego jest brak spójnego, ogólnego krytycznego opracowania oraz analizy znaczących wpływów, które artefakty transmedialne i hybrydyczne wywierają na miejską fantastykę oraz romans metafizyczny. Teoretycy nie odnoszą się ponadto do tego, w jaki sposób konkretne utwory z zakresu *urban fantasy* i romansu metafizycznego funkcjonują jako wersje podtrzymujące lub podważające podstawy konstrukcyjne gatunku. Niełatwo jest tedy w szerszym ujęciu analizować, w jaki sposób gatunek jest modulowany oraz wyzyskiwany do diagnozowania zjawisk współczesnej kultury. Potrzeba zatem przedstawić poszerzoną historię fantastyki miejskiej i paranormalnej, co stanowi cel autorki niniejszego rozdziału.

Aby to uczynić, należy zapewnić podstawę, dzięki której łatwiejsze stanie się zanalizowanie, a przez to także eksplikacja sposobów, w jakie poszczególne teksty przynależące do gatunku mogą tworzyć lub przekraczać granice formalne oraz tematyczne w obrębie konwencji. Mając powyższe na uwadze, proponuje się tutaj skonkretyzowaną i integralną definicję *urban fantasy* oraz romansu paranormalnego, uwzględniającą pewne kluczowe dla nich parametry i konwencje, jednak otwartą przy tym na alternatywne podejścia, ujęcia historyczne czy lektury. Przede wszystkim ustanowi się tu ramy metodologiczne, a następnie dokona krytycznej analizy kilku różnych sposobów naukowego oglądu gatunku, by ostatecznie przedłożyć oryginalną, dopełniającą historię kształtowania się gatunku i jego definicji. Warto podkreślić, że celem rozdziału jest dowiedzenie, iż *urban fantasy* i romans metafizyczny zostały po części uformowane przez ogólnie rozumianą hybrydyczność. Pojawi się też założenie, że oba są formalnie i tematycznie związane są z zatraceniem płynności granic – gatunku, mediów i monstrialnego Innego. Tezy te podsumowane zostaną stwierdzeniem, że rozpoznanie, w jaki sposób fantastyka miejska i romans metafizyczny przekraczają bariery gatunkowe i medialne, staje się kluczowe dla wykładni jego obecnej popularności czy sukcesu komercyjnego.

Teoria gatunku. Ramy metodologiczne definiowania gatunku

Zanim przedłożona zostanie historia krystalizowania się definicji *urban fantasy* i romansu paranormalnego, warto dokonać krytycznego podsumowania definicji wytworzonych na potrzeby akademickie, branży wydawniczej oraz fanów. Ocena konkurencyjnych wykładni teoretycznych umożliwi stworzenie najbardziej wyczerpującej, wieloaspektowej definicji. Zgodnie bowiem z sugestią Ricka Altmana, zadaniem teoretyka jest „rozstrzygnięcie, nie tyle polegające na odrzucaniu niesatysfakcjonujących stanowisk

pośród polemicznych ujęć, ile na konstruowaniu modelu, który odsłoni związek pomiędzy nimi w szerszym kontekście kulturowym” (ALTMAN 1984: 6). Podejście krytyczne sprzyja zatem dokonaniu oceny istniejących już definicji romansu paranormalnego i fantastyki miejskiej, dostarczając dowodów kontestujących ich zasadność lub potwierdzających ich słuszność.

Jeśli wziąć pod uwagę powstałe wcześniej definicje gatunków i rozważania o wykształcaniu się fantastyki miejskiej oraz romansu paranormalnego, pojawiają się dwa kluczowe problemy, mające dużą frekwencję w rozważaniach nad gatunkami (a których w tym artykule chciałoby się uniknąć). Chodzi tu przede wszystkim o dość niepokojącą tendencję badaczy do postrzegania gatunku w danym momencie jako formy całkowicie wymodelowanej i dopełnionej. Altman zauważa, że kwestie te biorą się z tradycyjnego, synchronicznego podejścia do teorii gatunku: „Gatunki były zawsze –i wciąż tak jest – postrzegane, jakby w pełni już uformowane wyskoczyły z głowy Zeusa”, co sprawia, pisze dalej Altman, że podlegają one analizie na tej same zasadzie, a więc tak, jakby „miały fundamentalnie ahistoryczną naturę”, istniejąc w abstrakcyjnej, idealnej formie, którą porównuje on do „kategorii platońskich” (ALTMAN 1984: 8). Bez właściwego zarysu gatunkowego trudno jest określić, czy poszczególne teksty podtrzymują, czy też podważają konwencje gatunkowe. Mimo to podobne modele wprowadzają jednak w błąd, sugerując, że struktury dowolnego gatunku są „ahistoryczne” i statyczne.

Kolejną przeszkodę stanowi predylekcja do przedstawiania procesu kształtowania się gatunku jako nieuniknionego i liniowego rozwoju tego, co stanie się z czasem kanonicznym korpusem tekstów w obrębie danego nurtu. Altman sugeruje tymczasem, że diachroniczne podejście w genologii powinno raczej koncentrować się na „odnotowywaniu etapów rozwoju, wdrażania i zanikania w obszarze tego samego konstruktów gatunkowego (ALTMAN 1984: 8). Innymi słowy, historia krystalizowania się gatunku powinna sugerować, że to, co określonym momencie wydaje się ustrukturyzowanym wzorcem gatunkowym, w rzeczywistości podlega zawsze dynamicznej fluktuacji. Altman w książce *Film/Genre* pisze, że gatunek nie pozostaje w stanie permanentnie statycznym, lecz podlega „procesowi wytwarzania się”, „ugatunkowywania [*genrification*]” (ALTMAN 1999: 70), które badacz opisuje jako „ciągłe” i „ustawicznie trwające” (ALTMAN 1999: 70). Z tego względu podejście diachroniczne wymaga, aby krytycy rozumieli gatunek jako rozwijający się zespół struktur, które ewoluują, uspołniają się i rozpraszają na przestrzeni czasu. Oznacza to, że historia gatunku nie powinna być po prostu omó-

wieniem etapów jego rozwoju oraz wywiedzionych zeń wykładni kilku form subgatunkowych, a w zamian raczej dopuszczać możliwość pojawienia się rozwiązań alternatywnych i analogicznych zmian w obrębie gatunku.

Oprócz tendencji do lekceważenia tego, w jaki sposób gatunki nieustannie podlegają procesowi formułowania się i/lub rozpadu, we wcześniejszych krytycznych próbach zdefiniowania fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego pomijano fakt, że proces ten polega, jak zauważa Altman, „na transakcyjności, w obrębie której zachodzą pomiędzy użytkownikami terminu konflikty i negocjacje, wpływające na ustawiczne przepostaciowywania ogólnych desygnacji” (ALTMAN 1999: 70). Badacz podkreśla również, że krystalizowanie się gatunku podlega metamorfozie angażującej wspomnianych użytkowników terminu, przynależących zarówno do grup „produkujących” teksty, jak tych, którzy są ich „odbiorcami” – innymi słowy więc tych, których członkami są pracownicy branżowi, akademicy i pozaakademy krytycy, a także szeroko pojęta publiczność czytelnicza (ALTMAN 1999: 166).

O ile ogląd Altmana zogniskowany jest na filmie i telewizji, o tyle Ken Gelder w książce *Popular Fiction* podkreśla relewantność ujmowania w analizie literaturze popularnej zarówno aspektów związanych z produkcją, jak i recepcją. Konstatuje on, że powstawanie tak zwanej prozy gatunkowej jest „nie tylko kwestią tekstualności, lecz całościowo potraktowanego mechanizmu produkcji, dystrybucji i konsumpcji” (GELDER 2004: 2), sugerując w ten sposób bardziej wieloaspektowe podejście do kwestii rozwoju gatunków. Zważywszy zatem na „transakcyjną” naturę procesu wyłaniania się gatunku poprzez „aparat produkcji”, przyjęta w tym rozdziale definicja różni się będzie znacznie od wcześniejszych krytycznych prób dookreślenia *urban fantasy* i romansu paranormalnego, jako że wzięte zostaną także pod uwagę obserwacje i analizy różnych znaczących „grup użytkowników” – a zatem wspomnianych już osób ze środowiska akademickiego, autorów, branży wydawniczej, jak również czytelników.

Problemy definicyjne. Różnicew historii i definicji fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego

Warto zwrócić uwagę na kilka zasadniczych problemów, w które uwikłane są definicje i teoria formowania się *urban fantasy* i romansu paranormalnego. Przede wszystkim teoretycy przejawiają skłonność do ujmowania obydwu jako subgatunku zainspirowanego jednym gatunkiem rodzicielskim. Wychodząc z takiego stanowiska, i krytyka, i publiczność czynią założenie, przez pryzmat którego postrzegają historię i definicję gatunku

jako jednorodną, gdyż wywiedzioną wyłącznie z jednego źródła. Podejmując próbę zdefiniowania fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego w ten właśnie sposób, badacze często błędnie sugerują, że na powstanie obu konwencji wpływ wywarł tylko jeden gatunek, a mianowicie albo *fantasy*, albo romans, albo horror (w tym i gotycyzm). Przykładowo, wspomniana już Ndalianis zaprezentowała znakomitą analizę tego, „co dzieje się, kiedy romans spotyka się z horrorem” (NDALIANIS 2012: 80) w romansie paranormalnym jako gatunku⁷. Niemniej jednak, potraktowała ona romans metafizyczny jako „subkategorię”, funkcjonującą w planie ogólniej pojmowanej fikcji romansowej (NDALIANIS 2012: 78), pomijając tym samym znaczący wpływ innych gatunków na jego rozwój, jak choćby *fantasy* czy kryminał. W krytycznej dyskusji fanowskiej, przedłożonej w *Beyond Heaving Bosoms*, Sarah Wendell i Candy Tan również utrzymują, że *urban fantasy* jest „subgatunkiem” romansu paranormalnego (WENDELL & TAN 2009: 280). Inaczej ma się rzecz w *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, zawierającym hasła „urban fantasy” i „romans paranormalny” ujęte już jako kategorie gatunkowe w studiach nad *fantasy*, co dowodzi, że rozważać można oba te pojęcia w kontekście ich przynależności przede wszystkim do korpusu tego właśnie nurtu literatury (JAMES & MENDLESOHN 2012).

Jako jeden z przykładów tego, w jaki sposób preferencje gatunkowe mogą wpływać na definicje fantastyki miejskiej i romansu metafizycznego, niech posłuży tekst *Dark Fantasy and Paranormal Romance* Roz Kaveney, w którym podaje ona definicję gatunku skategoryzowanego jako *dark fantasy*, w obrębie którego osadzona miałyby być subkategoria romansu paranormalnego (KAVENEY 2012: 220). Jakkolwiek bardzo szeroka, przytoczona charakterystyka *dark fantasy* nie zawiera w sobie żadnego pogłębionego rozróżnienia pomiędzy tą konwencją a fikcją gotycką czy horrorem i grozą (KAVENEY 2012: 215) – a jej uszczegółowiona definicja opiera się na odwołaniach do zgoła odmiennych gatunków, jak choćby kryminał (KAVENEY 2012: 219)⁸. Kaveney utrzymuje nadto,

⁷ Warto przeczytać przywołaną tu książkę z uwagi na przydatną i szczegółowo podaną historię kształtowania się romansu paranormalnego, opracowaną w perspektywie zarówno historii gatunku romansu, jak i historii gotycyzmu literackiego.

⁸ W rzeczywistości wpływ prozy detektywistycznej i kryminalnej jest dość mocno niedoceniany nawet w tych opracowaniach, w których wspomina się o pokrewieństwie z tymi gatunkami. Na przykład pisarka Charlaïne Harris uznaje cykl *Southern Vampire Mysteries* (2001-2013) za powieści detektywistyczne. W wywiadzie dla *SFsite.com* przyznała ona, że: „Wszystkie książki z Sookie zawierają też [kryminalne – przyp. tłumaczki] zagadki. Nigdy nie myślę o nich jako horrorach i zawsze jestem zdumiona, widząc te książki uszeregowane na półkach z horrorami”

że romans paranormalny stanowi podkategorię *dark fantasy* definiowaną „zakresem, w jakim fabułę determinuje jej wymiar erotyczny” (KAVENEY 2012: 220), łącząc tym samym literaturę „erotyczną” z romansową, a rozróżnienie to jest bardzo znamienne⁹. Mimo to jednak idiosynkrazje Kaveney względem *fantasy* okrajają jej analizę – zamieszczoną przecież w antologii tekstów teoretycznych poświęconych temu gatunkowi – z istotnych, mimo wszystko, wpływów gotycyzmu, horroru, romansu i kryminału na *urban fantasy* i romans paranormalny (KAVENEY 2012: 215). Dokonane przez nią podziały na *dark fantasy* oraz *template dark fantasy*¹⁰ (włączonej w obręb *urban fantasy*) oraz romans paranormalny nie wydają się przeto przekonujące.

The Cambridge Companion to Fantasy Literature jest również doskonałym przejawem drugiej ze wskazanych uprzednio bolączek dotyczących akademickich obrachunków z fantastyką miejską i romansem metafizycznym, a więc całkowitego abstrahowania od kontekstów wydawniczych i percepcji czytelniczej. Wyraźnie widać zlekceważenie, a tym samym pominięcie przez autorów encyklopedii okoliczności, w których terminów tych używają producenci i konsumenci takich utworów¹¹. Przykładowo użycie przez Kaveney określenia *dark fantasy* na nazwę gatunku jest wysoce problematyczne, bowiem nie jest to termin używany czy rozpoznawany przez wielbicieli literatury spod znaku fantastyki miejskiej czy romansu metafizycznego¹². W rozdziale zatytułowanym

(McCUNE 2004). Więcej na temat *urban fantasy* i romansu paranormalnego jako prozie detektywistyczno-kryminalnej przeczytać można w analizie serii *Anita Blake, zabójca wampirów*, napisanej przez Lindę Holland-Toll's, pod tytułem *Harder than Nails, Harder than Spade: Anita Blake as 'The Tough Guy' Detective* (HOLLAND-TOLL 2004: 175-189).

- ⁹ Pisząc głównie z perspektywy fanowskiej, Wendell i Tan podkreślali, że czytelnicy mogą dostrzegać wyraźną różnicę między romansami a literaturą o charakterze erotycznym (WENDELL & TAN 2009: 112-114).
- ¹⁰ Trudno w języku polskim oddać ten termin inaczej niż „szablonową”, „wzorcową” lub „prototypową *dark fantasy*”, jednak ekwiwalenty te nie wydają się dostatecznie wpisywać w specyfikę polskiego idiomu genologicznego. Polskiej genologii literatury fantastycznej mogłyby akurat bardzo zaszkodzić podobne wartościujące epitety, wskazujące na szablonowość opisywanej jej kategoriami literatury – czyli podnoszące ściśle ten zarzut, z którym polska teoria fantastyki musi się zwykle borykać (przyp. tłumaczki).
- ¹¹ Przykładów autorskich definicji gatunku szukać można między innymi w: Kerri Arthur, *Paranormal Romance & Urban Fantasy: Defining Two Popular Subgenres* (ARTHUR 2018), Carrie Vaughn, *The Long and Diverse History of Urban Fantasy* (VAUGHN 2012) oraz teźże, *Carrie's Analysis of Urban Fantasy Part I* (VAUGHN 2009), jak również Laurel K Hamilton, *Vampires and Paranormal Thrillers* (HAMILTON 2009). Egzemplifikacje fanowskich definicji znaleźć można między innymi na blogach: Larissa Benoliel, *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: What's the Difference?* (BENOLIEL 2011), Marsha A. Moore, *Urban Fantasy vs Paranormal Romance* (MOORE 2013).
- ¹² Przykładowo w 2013 roku organizatorzy DragonConu, największego w USA konwentu/ festiwalu o tematyce *science fiction* i *fantasy* rozdzielili blok programowy „dark fantasy” na dwa osobne, „horror” i „urban fantasy” z uwagi na lepszą rozpoznawalność tych terminów przez fanów. Jeden z organizatorów wyjaśniał: „Zwyczajnie

Urban Fantasy Alexander C. Irvine w podobny sposób pomija popularny uzus tego pojęcia, przedkładając niezwykle precyzyjną charakterystykę owej fantastyki miejskiej jako „zbioru tekstów [...], w których motywy idyllicznej lub heroicznej *fantasy* [*tropes of pastoral or heroic fantasy*] przeniesione zostały w przestrzeń zurbanizowaną” (IRVINE 2012: 200), dodając przy tym, że gatunek „szybko się rozwinął i objął również powieści historyczne, pokrywając się z [...] nową falą realizmu magicznego bądź New Weird” (IRVINE 2012: 200). Badacz podkreśla mocno rolę miasta w *urban fantasy* jako przestrzeni akcji i jako bohatera narracji, ubolewając wszelako, że „autorzy »romansów paranormalnych« zaanektowali termin »urban fantasy«” (IRVINE 2012: 200), stosując go w odniesieniu do zupełnie innych utworów. Pod tym względem zorientowanie Irvine’a na realizm magiczny i miejskie *weird fiction* stoi w jaskrawej sprzeczności z popularnym, wypracowanym przez odbiorców tej literatury ujęciem fantastyki miejskiej (IRVINE 2012: 200). Bardziej już stosowny wydaje się termin proponowany przez Kaveney, a więc *template dark fantasy*, w większym stopniu korespondujący z koncepcją *urban fantasy* jako kategorii gatunkowej.

Trzecią istotną trudnością, która ujawnia się teoretycznoliterackich definicjach fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, jest sposób, w jaki konsekwentnie są one od siebie separowane. Redaktorzy wspomnianego *The Cambridge Companion to Fantasy Fiction*, proponując podział na fantastykę miejską i romans paranormalny, zdecydowanie wskazują, że są to dwa różne tryby narracyjne. Wskazują na to także oburzone reakcje fanów tego nurtu literatury na przypadki niewłaściwego używania tych pojęć. Dobrym przykładem niech będą kontrowersje, które wzbudziło wśród czytelników przeklasyfikowanie dziesiątej części popularnej serii Laurell K. Hamilton, *Anita Blake, zabójca wampirów (Narcyz spętany)*, z *urban fantasy* na erotykę paranormalną. Autorka cyklu przez ponad dekadę spotykała się poważną krytyką ze strony rozczarowanych tą zmianą fanów i anty-fanów¹³.

rzecz ujmując, zmęczyło mnie wyjaśnianie, co oznacza »dark fantasy«. Istnieje kilka różnych subgatunków określanych jako »dark fantasy« i konieczne stało się wybranie jednego” (Dark Fantasy Fan Track). To stwierdzenie sugeruje, że fani fantastyki miejskiej i horroru nie korzystają w dużym zakresie z terminu „dark fantasy”, co z kolei oznacza, że wyzyskanie go przez Kaveney wydaje się z tego względu nieodpowiednie

¹³ Zwięzłe streszczenie znaleźć można na blogu Paula Goata Allena w poście zatytułowanym: *Controversial Saga That’s Good for Genre Fiction—and Society* (ALLEN 2013). Warto też przeczytać odpowiedź na krytyczne uwagi fanów na blogu Laurell K Hamilton, we wpisie *Dear Negative Reader* (HAMILTON 2006).

Jedyną powszechnie uznawaną różnicą między fantastyką miejską a romansem paranormalnym jest dominanta kompozycyjna w postaci zagadki albo romansu. Ilustrując tę prawidłowość, można przywołać spostrzeżenie Gwendy Bond, że branża wydawnicza zwykle używa tych terminów zamiennie, lecz ile jest to powszechna praktyka, o tyle jednak wśród odbiorców funkcjonuje świadomość istotnej różnicy. Badaczka wspiera tę argumentację, cytując wypowiedź zastępcy dyrektora Avon Publications, Erikę Tsang, zgodnie z którą „Głównym motywem fabularnym jest w romansie paranormalnym związek [między dwójką bohaterów — przyp. tłumaczki]”, podczas gdy „*Urban fantasy* koncentruje się wokół świata, w którym ta para istnieje” (BOND 2009). Ujmując rzecz inaczej: to, w jakim stopniu romans determinuje narrację, decyduje o klasyfikacji tekstu jako romansu metafizycznego, natomiast utwory, w których dominantą fabularną jest zagadka bądź elementy horroru, grawitują już w stronę fantastyki miejskiej. Podejmując w tym samym artykule kolejną próbę rozróżnienia pomiędzy *urban fantasy* a romansem paranormalnym, Bond cytuje również Heather Osborn, redaktorkę specjalizującą się w romansach, a pracującą dla Tor Books, która ustala rozgraniczenie między nimi na podstawie tego, co wielbiciele romansu – jak choćby przywoływane już Wendell i Tan – określają mianem konwencji „i żyli długo i szczęśliwie” (WENDELL & TAN 2009: 142-143). Jak utrzymuje Osborn, jej „pierwszą zasadą jest określenie, czy w finale książki mamy zawiązany romans. Jeżeli nie, a utwór przypisany jest do tego gatunku, czytelnicy będą wściekli” (BOND 2009). Bond sugeruje tedy, że w optyce odbiorców o rozgraniczeniu decyduje przede wszystkim zakres reprezentacji komponentu romansowego – co wskazuje na to, że definicje gatunkowe muszą uwzględniać zarówno preferencje konsumenckie, jaki niuanse branży wydawniczej (BOND 2009).

Przytoczone tutaj przykłady dowodzą, że krytycy, autorzy oraz fani mogą mieć wkład w wykuwanie wykładni oraz tropienie historii kształtowania się fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego – i choć wiele z tych koncepcji zostało w niniejszym rozdziale potraktowanych w sposób polemiczny, nie wolno przy tym zapominać, że nie muszą one wcale być niesłuszne; są one po prostu nie dość wyczerpujące.

Kształtowanie się fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego

Zamiast zatem próbować dokonywać rozróżnienia na dwie osobne kategorie lub wprowadzać podkategorie *urban fantasy* i romans paranormalny z jednego tylko gatunku, przedstawi się tu historię ich krystalizowania się jako hybryd gatunkowych¹⁴. W ten sposób zapewniony zostanie całościowy i uzupełniający się ogląd definicji obydwu form narracyjnych. Termin *urban fantasy* pojawił się po raz pierwszy we wczesnych latach osiemdziesiątych, opisując nową formę popularyzującej się fantastyki, w której pierwiastek nadprzyrodzony miał przenikać przez mury miast istniejących w fikcyjnej wersji współczesności. W rzeczonyj odmianie fantastyki ludzki protagonista konfrontował się z wrózkami czy elfami pochodzącymi z alternatywnego, magicznego świata. Pierwsze tego typu utwory wyszły w latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych spod piór północnoamerykańskich pisarzy, takich jak choćby Charles de Lint, Terri Windling, Emma Bull czy Mercedes Lackey. Obok współdzielenia fabularnego konceptu, wczesne teksty fantastycznomiejskie łączyła także tematyka, skupiona przede wszystkim wokół motywu destabilizacji granic pomiędzy tym, co realne, a tym, co fantastyczne, jak również między swojskim i Obcym. W relacji do tego protagonista zmuszony był kwestionować własną tożsamość oraz rolę społeczną, ostatecznie dokonując wyboru między odrzuceniem inności i utrzymaniem *status quo* w postaci wspomnianej diastazy realnego i fantastycznego, a skorzystaniem z szans, oferowanych przez ten drugi, nieograniczony polaryzacjami świat, w którym przyjąć można rozmaite kwantyfikatory¹⁵.

Z czasem jednak pojęcie *urban fantasy* zaczęto stosować w szerszym rozumieniu (niekiedy retroaktywnie) na opisanie innych fikcji spekulatywnych¹⁶. Obecnie wyyskuje się go również do systematyzacji utworów nietatwych do gatunkowego skatalogo-

¹⁴ W polskiej terminologii używa się częściej pojęcia „gatunków zmąconych”, bliskich skądinąd rozumieniu *fuzzy set* u Attebery'ego. Warto przeczytać o tym w książce autorstwa Piotra Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy* (STASIEWICZ 2017: 296).

¹⁵ Inne powtarzające się motywy obejmują zburzenie różnicy między sielskością a miejskością, powodowanej przenikaniem tradycyjnych idyllicznych elementów narracji *fantasy* do współczesnych miast. Niektóre utwory przyjmują wobec podobnego rozłamu dyskurs ekokrytyczny, jak na przykład cykl *Knight of Ghost and Shadows* Mercedes Lackey, który stawia działającego na terenie współczesnego Los Angeles niecznego dewelopera przeciwstawia elfom, zamieszkującym ostatnie zalesione tereny.

¹⁶ Warto tutaj odwołać się do cytowanego już tekstu Irvine'a, w którym dokonany został podział i analiza podobnych formuł *urban fantasy* (Irvine 2012).

wania (*weird fiction*), jak choćby prozy Neila Gaimana czy *steampunkowych* narracji Tima Powersa, Scotta Westerfielda czy Gail Carriger. Powszechne jest nadto wyzyskiwanie tego terminu do charakteryzowania wielu popularnych narracji obudowanych wokół obrazów istot nadnaturalnych – wilkołaków, czarownic, aniołów czy, ewidentnie nadreprezentowanych, wampirów.

Wskazać można także konkretne przykłady fikcji wampirycznych, które już pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych włączyć by można w obręb fantastyki miejskiej (nadając im to miano *post factum*) z uwagi na połączenie w nich elementów znamienych dla *fantasy*, horroru, literatury tajemnic czy przygodowej. Będą to na przykład powieści Lee Killough *Blood Hunt* oraz *Bloodlinks*, cykl *Vampire Files* autorstwa P.N. Elrod, serial *Forever Knight*, cykl Tanyi Huff *Blood*, a także pierwsze powieści Laurell K. Hamilton z cyklu *Anita Blake, zabójca wampirów*. Protagonistą tych wczesnych wersji wampirocentrycznej *urban fantasy* (włączając w to powieści Killough i Elrod, jak również serial *Forever Knight*) jest zazwyczaj przemieniony w wampira mężczyzna, podejmujący wysiłek rozwiązania serii zagadek.

Warto zaznaczyć, że niewielu badaczy zdołało jak dotąd uwzględnić korelację baśniowej konstytucji wczesnej fantastyki miejskiej a kryminałem wampirycznym u takich autorów, jak de Lint, Bull, Windling czy Lackey. Zamiast tego skłaniano się ku podziałowi na „tradycyjną” i „współczesną” *urban fantasy* bądź też sugerowano, że te terminologiczne etykiety dorobiono na siłę i niewłaściwie zastosowano (IRVINE 2012: 200). Jeżeli jednak wziąć pod uwagę hybrydyczność tematyczną oraz znamieną transgresywność granic [światów — przyp. tłumaczki] jako dystynktywne cechy tekstów spod znaku fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, jasne stanie się, w jaki sposób te dwa wyraźnie odrębne trendy (elficki i wampiryczny) połączyły się ze sobą w szerszej kategorii *urban fantasy* po roku 2000¹⁷. Przykładowo we wczesnej fantastyce miejskiej ludzki protagonista pochodzący ze współczesnej rzeczywistości konfrontowany był z nadnaturalną wiedzą podważającą jego lub jej rozumienie świata czy postrzeganie własnej tożsamości. Podobnie rzecz się miała w literaturze wampirycznej, gdzie wywodzący

¹⁷ Wczesne utwory *urban fantasy* uznać należy za hybrydyczne, ponieważ stanowiły one połączenie tradycyjnego *high fantasy* z elementami horroru, wliczając tu nie tylko byty nadnaturalne, jak wiedźmy, lecz i charakterystyczny dla horroru sposób deskrypcji przemocy o magicznej proveniencji. Wiązały one również tradycję *questu* z narracją, w której śledczy rozwikłać musi jakąś tajemnicę, zwykle o charakterze kryminalnym. Współczesne kryminały wampiryczne również są gatunkiem hybrydycznym, spajają bowiem skonkretyzowane motywy zaczerpnięte z literatury wampirycznej z elementami powieści detektywistycznych i kryminalnych, jak choćby szczególnie typ protagonisty – postać twardziela czy *femme fatale* – oraz wątki związane z rozwikływaniem zagadek.

się człowieczego środowiska bohater, dowiedziawszy się o istnieniu krwio pijców, musiał stawić czoła własnym dotychczasowym światopoglądom. Obecność określonych postaci nadprzyrodzonych (jak elfów czy wampirów) jest jednak mniej znamienna, aniżeli połączenie z ogólniej pojmowaną strukturą hybrydyczną, modulującą zarówno formę (transgresyjne konwencje gatunkowe), jaki treść (kwestionowanie struktur władzy jażni/ Innego)¹⁸.

Literatura wampiryczna lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dokonuje przede wszystkim introspekcji naruszenia granic pomiędzy fantastyką a realnością, pomiędzy swojskością a obcością za pomocą motywu „uczłowieczonego” czy „dobrego” wampira. Figura zbonizowanego, świadomego wartości etycznych i duchowych krwio pijcy pojawiła się po raz pierwszy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w prozie Freda Saberhagena, Anne Rice, Chelsea Quinn Yarbro, Suzy McKee Charnas i George’a R. R. Martina. Jak trafnie podsumowują David Punter i Glennis Byron, rola tej postaci jako nośnika Obcości uległa w ciągu ostatniego stulecia znaczącej zmianie poprzez „współczesną humanizację wampira” (PUNTER & BYRON 2004: 272). Badacze wskazują, że „w dziewiętnastym wieku reprezentacje wampira jako istoty potwornej, złej i obcej służyły jako gwarant istnienia dobra, podpory [...] ceremonialnie dualistycznych struktur wiary [...] wciąż stanowiących dominujący światopogląd” (PUNTER & BYRON 2004: 270). Jednak w narracjach wampirycznych późnego XX wieku bohater taki staje się już „bardziej współczujący, bliższy człowiekowi i zdecydowanie mniej radykalnie »obcy«” (PUNTER & BYRON 2004: 271), gdy „opozycje między dobrem a złem były coraz silniej problematyzowane” (PUNTER & BYRON 2004: 270). Wampiry, wraz z innymi „zbonizowanymi” monstrami, pojawiły się więc w *urban fantasy* i romansie paranormalnym dzięki temu właśnie trendowi z końca lat siedemdziesiątych.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w podobny sposób destabilizują korelację między potwornością, złem i Innością. Za egzemplifikację takiej tezy posłużyć mogą wampiryczni bohaterowie książek Killough (Garreth Mikaelian), Huff (Henry Fitzroy) czy Nicholas Knight z serialu *Forever Knight*, którzy zmagają się z własną monstrualnością, by zasłużyć na miano „dobrych ludzi”. Wielu protagonistów literatury tamtego okresu musiało w okrutny sposób borykać się ze swą naturą, by wspomnieć

¹⁸ W tym znaczeniu „hybrydyczność” stanowi przedmiot krytyki postkolonialnej. Kluczową dla użycia tego terminu jest według autorki rozdziału praca *The Dialogic Imagination* Michaiła Bachtina (1981), a także artykuł Homi Bhabha pod tytułem *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi* (BHABA 1985: 144-165).

choćby doskonale znanych wampirycznych estetów z *Wywiadu z wampirem* Anne Rice. Wszelako wampiry w *urban fantasy* z lat dziewięćdziesiątych różnią się od Lestata i Louisa, którzy muszą pić ludzką krew, jednym znaczącym szczegółem – otóż, aby pozostać po stronie dobra, muszą odmawiać jej przyjmowania. Dzięki swej wstrzeźliwości protagoniści wczesnej fantastyki miejskiej zapisali się w historii literatury, telewizji i filmu jako pierwsze prawdziwie „dobre” wampiry, pragnące takimi na stałe pozostać i zachowującymi się tak ludzko, jak to tylko możliwe. Przez całą dekadę panowała więc moda na wampirycznych abstynentów.

Również w latach dziewięćdziesiątych cykl Laurell K. Hamilton *Anita Blake...* oraz serial Jossa Whedona, *Buffy, postrach wampirów*, podążały wyznaczonym tropem, zakładającym, że bycie dobrym wampirem jest jednoznaczne z wyrzeknięciem się wampirzych nawyków i jak największym stopniem ucłowieczenia. Bohaterka powieści Hamilton, rozwiązująca kryminalne zagadki zabójczyni wampirów, we wczesnych latach dziewięćdziesiątych odczuwała wewnętrzny konflikt, wynikający z jej jednoczesnej słabości względem swych celów i przekonania, że muszą być one złe, skoro chcą same chcą na nią polować, aby się nią pożywić¹⁹. Podobne wrażenie miała tytułowa bohaterka serialu Whedona, wikłająca się w romantyczne relacje wyłącznie z „dobrymi” potworami odmawiającymi żerowania na ludziach (na przykład z wampirem Angelem, którego dusza została przeklęta, oraz Spikiem, którego okoliczności zmusiły do rezygnacji z ludzkiego pokarmu).

Anita Blake i *Buffy* stanowią również najbardziej modelowe przykłady tekstów z lat dziewięćdziesiątych wprowadzających jedną z lepiej rozpoznawalnych konwencji tego gatunku tamtego okresu, a mianowicie silną postać kobiecą w roli prowadzącej śledztwo lub walkę. Bohaterki takie jak Vicki Nelson u Huff, Anita Blake u Hamilton czy Whedonowska Buffy Summers demonstrowały współczesne znaczenie *girl-power* oraz postfeminizmu i feminizmu trzeciej fali, które uobecniły się w tej dekadzie. Postaci te negocowały i odrzucały tradycyjną pozycję ofiary wyznaczoną im przez horror, a w *urban fantasy* i romansie paranormalnym przedzierzgnęły się ochoczo w agresywne, samowystarczalne heroiny²⁰.

¹⁹ Zwłaszcza powieści Hamilton z cyklu *Anita Blake, zabójca wampirów*, powstałe w latach 1993-1997.

²⁰ W szczególności Buffy analizowana była jako prefiguracja postfeminizmu i trzeciej fali feminizmu. Warto tu wymienić następujące prace: Irene Karras, *The Third Wave's Final Girl: Buffy the Vampire Slayer* (KARRAS 2002), Patricii Pender, *Kicking Assis Comfort Food: Buffy as Third Wave Feminist Icon* (PENDER 2004), Elany Levine, *Buffy and the 'New Girl Order': Defining Feminism and Femininity* (LEVINE 2007).

Jednak w tych nowych realiach, kwestionujących granice między fantastyką a rzeczywistością, bohaterki te zmuszone były także stawiać czoła wyzwaniu naruszenia barier pomiędzy swojskością a obcością. Jak konstatuje Elaine Graham w *Representations of the Post/Human*:

[...] to, co odmienne, uległo patologizacji jako „potworne”, a zatem i nieludzkie, możliwe do odrzucenia, niebezpieczne [...], w tym ujęciu więc także kobiety [...] są nieludzkie z powodu nietożsamości z białym, rozumnymi krzepkim męskim podmiotem (GRAHAM 2002: 53).

Badaczka wyjaśnia ponadto, w jaki sposób w patriarchalnym społeczeństwie kobieta ulokowana została na pozycji Obcego i jak Obcość owa przeistoczona została w monstrualność. Pisząc o roli protagonistki w horrorze, Linda Williams konstatuje, że doświadczona ona „lęku przed dziwacznością potwora, lecz jednocześnie orientuje się, na ile owa dziwaczność podobna jest do jej własnej odmienności” (WILLIAMS 1986: 87-88) – odmienności kobiecej w kulturze patriarchy. Bohaterki *urban fantasy* i romansu paranormalnego lat dziewięćdziesiątych zmagają się tedy z napięciem wynikającym z uwikłania w funkcję heroiny, zmuszonej do pokonywania spotworniałych Innych, romantycznym upodobaniem do owych Innych a odkrywaniem własnej Inności w związku z własną feministyczną czy postfeministyczną interpretacją tożsamości w obrębie patriarchalnego społeczeństwa.

Od wczesnych lat dwutysięcznych w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym dominowały żeńskie bohaterki, pełniące dodatkowo rolę pierwszoosobowego narratora. To w tamtym czasie granice między swojskością a obcością, człowiekiem a monstrum, dobrem a złem uległy dalszemu rozmyciu. Protagonistki nie tylko zwalczały potwory, ale i same w pewnym stopniu się monstrualizowały. Na przykład po roku 2000 Anita Blake, znana z cyklu Hamilton, przeistacza się z ludzkiego nekromanty w pół-bestię, nosicielkę likatropicznego wirusa i jednocześnie sukkuba, żerującego na aktywności seksualnej. Z kolei heroinę cyklu Charlainę Harris, Sookie Stackhouse, poznajemy jako telepatkę (będącą wszelako człowiekiem), która dopiero później dowiaduje się, że wywodzi się z całkowicie nieczłowiecznej rasy wrózek. Warto też dodać, że wiele innych dwudziestopierwszowiecznych protagonistek rozpoczynało swą karierę jako istoty nadnaturalnej proweniencji. Tak jest choćby w wypadku wilkołaczej bohaterki, Eleny Michaels w utworach Kelley Armstrong czy Mercy Thompson z cyklu Patricii Briggs – zmiennokształtnej i zmiennoskórej rdzennej Amerykanki.

Wraz z następującym po 2000 roku rozwojem *urban fantasy* i romansu metafizycznego, nadnaturalne bohaterki zazwyczaj zamieszkiwały zupełnie nowy świat, w którym

nadprzyrodzoność otwarcie już stawała się integralną częścią codzienności i gdzie wampiry oraz wilkołaki wraz z innymi niezwykłymi istotami, koegzystując ze społecznością ludzką, stanowiły jednocześnie mniejszości socjokulturowe. Prekursorski koncept podobnej rzeczywistości jako miejsca akcji przedstawiła Laurell K. Hamilton w serii o Anicie Blake jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. W okresie późniejszym ów światotwórca zamysł jedynie zyskiwał na popularności, co dokumentowała literacka aktywność między innymi Jima Butchera, Charlainę Harris, Kim Harrison, Carrie Vaughn, Patricii Briggs, Illony Andrews, Chloe Neill, Kelly Gay oraz Faith Hunter.

Warto zwrócić ponadto uwagę na fakt, że w rzeczywistości reprezentowanej przez nadprzyrodzoną „zwyczajność” u łowców i zabójców potworów następuje znaczące osłabienie kręgosłupa moralnego, przyczyniające się do dalszego załamania się binarnych opozycji rzeczywistości i fantastyczności, ludzkiego i nieludzkiego, a wreszcie dobra i zła. Jak pisze Graham:

[...] dyskurs „monstrualności” stanowi jeden ze szczególnych sposobów zatwierdzenia granic między ludźmi a prawie-ludźmi. Potwory zarówno konotują tutaj defektywność, jaki odwrotnie, sygnalizują kruchość takich podziałów (GRAHAM 2002: 12).

W światach tego rodzaju ludzie i monstra muszą zresztą te podziały ustawicznie re-negocjować, balansując pomiędzy swojskością a obcością w celu pomyślnego współtrwania. Podobne założenie światotwórcze powoduje, że bohaterki nie mogą już kierować się prawami ustanowionymi przez człowieka, bowiem reguły te są niekompatybilne z kulturowymi i etycznymi różnicami, jakie zachodzą pomiędzy istotami potwornej proweniencji a żyjącymi z nimi w kohabitacji ludźmi.

Jednocześnie w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym powstałym po roku 2000 wampiry oraz inne istoty monstrualne nie muszą już wstrzymywać swych drapieżnych predylekcji (zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i w rejestrze erotycznym), aby można je było postrzegać jako „prawe”, poszukując w zamian spełnienia w postludzkich relacjach z innymi. Romanse metafizyczne kwestionują tedy istnienie granic pomiędzy swojskością a spotworniałym Innym, gdy wzajemne zauroczenie sprawia, że dwoje potencjalnych kochanków dokonuje ewaluacji swoich dotychczasowych tożsamości czy filozofii życiowych. Helen Bailie w *Blood Ties: The Vampire Lover in the Popular Romance*, zauważa, że: „zabieranie krwi [...] staje się nieodzownym elementem relacji seksualnej”, zaś „wampirze ukąszenie stanowi potwierdzenie [...] akceptacji wampirycznego kochanka i jego środowiska” (BAILIE 2011: 145) – co oznacza, że tego rodzaju pożywanie się nie jest już więcej waloryzowane jako inherentnie złe. Zamiast tego

wymiana krwi zostaje pozytywnie zweryfikowana jako akt wzajemnego połączenia, świadczącego o akceptacji Inności kochanka.

Popularność tych nowych konwencji w obrębie gatunku od 2000 roku wskazuje na znaczące przeobrażenie w granicach postczłowieczeństwa. David Held sugeruje, że „procesy myślowe prowadzone z punktu widzenia innego” (HELD 2000: 245-246) są istotną koniecznością w „nakładającej się na siebie wspólnocie losów” (HELD 2000: 254-246) stworzonej przez współczesną globalizację. Owe nakładające się na siebie geograficznie i społecznie zbiorowości dzielą również kulturę, technologię oraz środowisko, istniejąc w światach postludzkich, które wymagają, wedle Neila Badmingtona:

[...] ciągłego, ostrożnego [...] ponownego przemyślenia ludzkiej dominacji (czy antropocentryzmu) w opisie tego, kim jesteśmy jako ludzie. W świetle posthumanistycznej teorii kultury „my” nie jesteśmy tacy, za jakich się „uważaliśmy”. To samo tyczy się „naszych” innych (BANDMINGTON 2011: 374).

W świetle powyższego różnice pomiędzy białym, patriarchalnym, dominującym sobą a rasowym płciowym, queerowym, zwierzęcym, spotworniałym technologicznie Innym, zostają podważone we współczesnej rzeczywistości. Od 2000 roku *urban fantasy* i romans paranormalny rozpoznają możliwości tudzież problemy rozwijające się i ujawniające w różnych nowoczesnych wariantach – zglobalizowanych, spotworniałych, postludzkich światach. W XXI wieku fantastyka miejska i paranormalna wyzykuje społeczności monstrów do wskazywania, że choć powszechnie wymaga się od nas oglądania rzeczywistości oczami Innego, to mimo wszystko nie jesteśmy zdolni do utrzymania skonkretyzowanych granic pomiędzy tym, co jest swojskie, a tym, co Obce, kogo uwzględnić, a kogo wykluczyć, co jest właściwe, a co nie.

Definicja fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego

Jak wskazano w historii krystalizowania się fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, podstawowe elementy tego gatunku można wyłożyć na wiele różnych sposobów. W celu bardziej funkcjonalnego i skonkretyzowanego podejścia warto połączyć chronologię krystalizowania się gatunku z Altmanowskim ustrukturyzowaniem składniowym i znaczeniowym. Badacz sugeruje bowiem, że w celu przedstawienia bardziej złożonego obrazu rozwoju i działania, gatunek można zdefiniować zarówno syntaktycznie, jaki semantycznie. Uważa tym samym, że:

[...] możliwe jest sformułowanie całościowego rozróżnienia pomiędzy definicjami ogólnymi, zależącymi od szeregu wspólnych cech, postaw, postaci, ujęć, lokalizacji, zbiorów i tym podobnych (podkreślając w ten sposób elementy semantyczne, które składają się na gatunek) a definicjami, które rozgrywają w zamian pewnymi konstytutywnymi relacjami między nieoznaczonymi i zmiennymi zastępczymi (czyli relacjami, które można nazwać fundamentalną składową gatunku). Podejście semantyczne akcentuje tedy elementy konstrukcyjne gatunku, podczas gdy ogląd syntaktyczny uprzywilejowuje struktury, w które je wkomponowano (ALTMAN 1999: 10).

Inaczej mówiąc, syntaktyczna definicja gatunku zarysowuje strukturę narracyjną, która powtarza się w obrębie gatunku, a definicja znaczeniowa odnosi się do rozpoznawalnych konwencji, tropów i motywów.

Ujęcie to umożliwia zatem zdefiniowanie *urban fantasy* oraz romansu paranormalnego pod kątem podstawowego paradygmatu narracyjnego w następujący sposób: fantastyka miejska oraz romans paranormalny łączą w sobie elementy romansu, horroru, powieści tajemnic i (lub) lub thrillerów, aby opowiedzieć historię konfliktu i (lub) przymierza między jednostką (lub frakcją) a potworem o nadnaturalnej proveniencji (lub takąż ich zbiorowością). Narracja podobna rozgrywa się w świecie, w którym granice między realnością a nadprzyrodzonością zostały naruszone lub całkowicie przeorientowane. Wraz z postępem fabularnym konflikt i (lub) alians pomiędzy odłamami narusza ukonstytuowane w tym świecie granice między swojskim a Obcym, prawym a złym.

Definicja ta z konieczności musi być szeroka, ponieważ teksty przynależące do *urban fantasy* i romansu metafizycznego są niezwykle pojemne i artykułować mogą struktury znaczeniowe na wiele różnych sposobów, wchodząc w hybrydyczne relacje z całą gamą konwencji wywiedzionych z innych gatunków.

Konkretniejszy paradygmat fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego ustalić można wskazując jego najbardziej znamienne elementy semantyczne:

- (1) jest to fikcja paranormalna. Narracje te zawierają elementy nadprzyrodzone, fantastyczne i potworne, zwykle występujące w dużym nagromadzeniu, jako że utwory tego typu zwykle nie prezentują jednego rodzaju istot lub odmian magii, a wiele różnych;
- (2) koncepcja światotwórcza, w której następuje zetknięcie się znanej nam współczesnej rzeczywistości z treściami o charakterze nadnaturalnym. Występuje ona w dwóch wariantach – w pierwszym to, co nadnaturalne jest ukryte przed zbiorowością ludzką, liminalne. W drugim zaś nadnaturalność jest akceptowalną

- częścią codzienności, funkcjonującą jawnie w ramach współczesnego społeczeństwa;
- (3) protagonistą jest zazwyczaj zabójca lub łowca potworów, śledczy bądź detektyw, co sprzyja prezentacji i wyzyskaniu wątków kryminalnych lub thrillerowych, a bohater musi rozwikłać konflikt, wykryć sprawcę zbrodni albo innego okrytego tajemnicą zdarzenia;
 - (4) z reguły protagonista obdarzony jest jakimiś nadnaturalnymi mocami czy potworną naturą, ewentualnie z czasem zyskuje moce lub nabywa cech monstrualnych;
 - (5) w rolach głównych bohaterów prezentuje się najczęściej kobiety;
 - (6) w przeważającej części utworów narracja prowadzona jest z perspektywy pierwszoosobowej;
 - (7) są to narracje hybrydowe i transmedialne, wyzyskujące elementy zaczerpnięte z wielu innych gatunków czy odmian. Z tego względu forma pełni rolę dopełniającą treści, tematycznie oscylujące pomiędzy realnością a fantastyką, swojskością a Innością.

Wraz z upływem czasu składniki, które fantastyka miejska i romans paranormalny zaadaptowały z innych gatunków, złożyły się na ich formułę, choć oczywiście nie we wszystkich realizacjach pojawia się ten sam stały zestaw elementów. Także nie każdy z cykli łączy te konwencje w identycznych proporcjach, co najczęściej staje się przyczyną niemożności rozróżnienia pomiędzy obydwiema omawianymi konwencjami. Przytoczona na potrzeby tego rozdziału szeroko zakrojona definicja wskazuje wszelako, że być może nadmiernie akcentuje się odmienności, jakie między nimi zachodzą.

Przykładowo nawet w tak ewidentnie wpisujących się w konwencje *urban fantasy* utwory, jak *Akta Dresdena* Jima Butchera, pojawiają się wątki romansowe. A z kolei teksty uznawane za realizację gatunkową za romansu paranormalnego mogą wykorzystywać elementy typowe dla fantastyki miejskiej, tak jak ma to miejsce choćby w sadze *Zmierzch* Stephenie Meyer, gdzie główna narracja opierająca się na miłosnym trójkącie między człowiekiem, Bellą Swan, wampirem Edwardem Cullenem i wilkołakiem Jacobem Blackiem dopełniona zostaje różnymi elementami formalnymi i znaczeniowymi, charakterystycznymi dla fantastyki miejskiej. Podobnie jak większość protagonistek w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym, Bella nabywa nadprzyrodzonych mocy, stając się ostatecznie potężnym wampirem. Sama zaś saga opiera się na niezwykle rozbudowanym założeniu światotwórczym, w którym między innymi uwzględniono

konflikty w społecznościach istot nadnaturalnych, z jakimi zmagą się główna bohaterka, zmuszona do mediowania w sporze między wampirami a wilkołakami, pośredniczenia w kontaktach między wampiryczną rodziną a niebezpiecznymi, wysoko postawionymi w politycznej hierarchii Volturi.

Z tych właśnie powodów wskazuje się więc w niniejszym rozdziale na zbędność różniczenia między dwoma gatunkami czy subgatunkami, proponując w zamian wspólne ich definiowanie jako *urban fantasy* i romansu paranormalnego zarazem, co wydaje się bardziej pomocne w rozpatrywaniu obu kategorii w ramach obszerniejszego *continuum* gatunkowego. Ujęcie ich w jednym spektrum umożliwia analizowanie bardzo wielu utworów fantastycznomiejskich i romansów metafizycznych w perspektywie tych samych znaczeniowych i syntaktycznych odniesień gatunkowych. Usytuowanie jednak historycznej fikcji paranormalnej²¹ czy *retellingów* baśni²² również w takim kontekście jest już kwestią, która podlegać powinna dalszym analizom, gdyż nie sposób uwzględnić w jednym modelu genologicznym wszystkich możliwych kombinacji, przetworzeń czy iteracji. Wszelako skonceptualizowanie *urban fantasy* i romansu paranormalnego jako jednolitego *continuum* gatunkowego umożliwi pełniejszą wykładnię ich wzajemnej relacji.

Przekraczanie granic.

Transgresja tematyczna, hybrydyczność i transmedialność

Dostrzegając wpływ, jaki na fantastykę miejską i romans paranormalny wywarły inne gatunki, krytycy, autorzy oraz fani nie biorą jednak pod uwagę, w jak dużym stopniu można je rozpatrywać w kontekście hybrydyczności, jako twory więc równocześnie zacierające granice gatunkowe i, wchłaniające czy parodiujące inne konwencje²³. W podob-

²¹ Jak na przykład *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* Setha Grahama-Smitha (2010).

²² Przykładem mógłby być popularny serial telewizyjny *Once Upon a Time*, stworzony przez Edwarda Kitsisa i Adama Horowitza (ABC 2011-2018), nadto baśniowe *retellingi* Angeli Carter w powieści *The Bloody Chamber* (1979) oraz cyborgizacja Kopciuszka w *Cinder* Marissy Meyer (2012).

²³ Teoretycy, na czele z Jacquesem Derridą, Tzvetanem Todorovem czy Janet Staiger, kwestionowali użycie terminu „hybrydyczność” w genologii. W artykule *Hybridor Inbred* ta ostatnia w ogóle odrzuciła tę kategorię, argumentując, że „skoro już poststrukturaliści postulowali przełamywanie granic gatunkowy i mącenie czystości tekstu, to każda narracja instancjonowana w przestworze gatunkowym będzie *ipso facto* poza przestwór ten wykraczała” (STAIGER 1997: 9; 15-16). Staiger wskazuje tym samym na to, że każdy tekst może być odczytywany jako hybrydyczny gatunkowo. Analiza teoretyczki jest echem krytycyzmu gatunkowego Tzvetana Todorova, który również sugerował, że wszystkie gatunki z natury dążą do przekraczania oddzielających je granic, „po pierwsze

nym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, że, przykładowo, fantastyka miejska i romans paranormalny zapożyczyły z *fantasy* predylekcje światotwórcze, narracje opartą na *questach* czy formowanie grupy głównych bohaterów z mało do siebie pasujących indywidualiów. Z kolei wrażliwe, podatne na emocje heroiny mają swój rodowód w fantastyce grozy, a z estetyki tzw. amerykańskiego gotyku (*American Gothic*) zaczerpnięte zostały fikcjonalne lokalizacje, konfrontowanie purytańskich wartości z dewiacjami erotycznymi czy dylematy dotyczące władzy społecznej. W inspiracji horrorową potwornością (*monstrous horror*) pojawiają się motywy tabu, abiektu, rozprzestrzeniającej się plagi czy utraty samokontroli. Obecność wampirów sugeruje natomiast powiązanie z literaturą wampiryczną – na przykład tą przynoszącą pod koniec XX wieku koncepcję krwiopijcy jako bohatera o wysokiej moralności lub idealnego kochanka – zaś pochodną fabuł roman-sowych jest motyw zakazanego uczucia (międzyrasowego, międzygatunkowego, międzyklasowego) i/lub miłosnego trójkąta. Dzięki konwencji *chick lit* protagonistki zyskały możliwość odczuwania społecznie warunkowanego nacisku na wybór między karierą zawodową a związkiem erotycznym, w związku czym pojawiły się też afektywne tropy wielkomiejskiej rodziny. Z modeli obecnych w prozie detektywistycznej i kryminalnej

dlatego, że złamanie reguły zakłada jej istnienie, czy nawet więcej: norma staje się widoczna – żyje tylko dzięki wykroczeniom" (TODOROV 1979: 308). Todorov sugeruje tym samym, że wyróżnienie ogólnych prawidłowości genologicznych możliwe jest jedynie na drodze zestawienia ze sobą różnych sposobów przełamywania ich przez kolejne powstające warianty gatunkowe. Pobrzmiewa tu także teza Derridy, utrzymującego, że: „[...] każdy tekst uczestniczy w jednym lub wielu trybach gatunkowych. Nie ma tekstu osieroconego gatunkowo (*there is no genreless text*): zawsze będzie jakiś gatunek i zawsze będą różne gatunki – jednak uczestnictwo w gatunku nie ma w sobie nic z przynależności (*yet such participation never amounts to belonging*). Dzieje się tak jednak nie tyle z uwagi na wybujały rozkwit wolnej, anarchistycznej i nieklasyfikowalnej produkcji gatunkowej, ile z racji rdzennej cechy samego uczestnictwa, wpływu kodu językowego oraz genologicznego oznakowania" (DERRIDA 1980: 65). Derrida sugeruje tu ponownie, że gatunek jest procesem, w którym uczestniczą teksty, odznaczające się, co więcej, tym, że przynależą do wielu gatunków. Oznacza to, że dla pojedynczego tekstu oczywiste jest przekraczanie ograniczających go obwarowań gatunkowych lub też mieszanie ze sobą na nowe sposoby elementów różnorodnych konwencji. Niemniej jednak, można w równym stopniu uznać hybrydyczność za immanentną cechę fantastyki miejskiej czy romansu paranormalnego, wyróżniających się nie tym, że poszczególne ich realizacje mają charakter hybrydyczny, lecz tym, że hybrydyczność jest cechą ich całościowej struktury gatunkowej. Można byłoby nawet rzec, że narracje paranormalne, które nie hybrydyzują struktur innych popularnych gatunków, nie kwalifikują się do skategoryzowania ich fantastycznomiejskie czy romantyczno-paranormalne. W toku rewolucji tych ostatnich hybrydyczność stała się już wręcz bowiem oczywista, szczególnie gdy mowa o łączeniu ze sobą elementów romansu i konwencji literatury wampirycznej – i nikt nie wydaje się tego kwestionować. Na hybrydyczność wskazuje już zresztą praktyka nadawania tym narracjom złożonych nazw gatunkowych, jak właśnie fantastyka miejska (*urban fantasy*), romans popularny (*popular romance*), procedural paranormalny (*paranormal procedural*) – sugestywnie i zarazem jednoznacznie wskazujących, że ich immanentną cechą jest łączenie ze sobą różnych popularnych struktur gatunkowych.

skopiowana została ogólna formuła zagadki, a także wymóg realizmu w prowadzonym dochodzeniu i procedurach kryminalistycznych, opisach broni (palnej i innej) oraz prezentacji scen walk. Podobnie jak w konwencji *noir*, bohaterowie bywają często wyrzutkami społecznymi lub samotnikami, podkreślającymi potrzebę nieuginania się pod presją i kierującymi się własnym kodeksem moralnym, niekoniecznie pokrywającym się z tym pojęciem konwencjonalnie. Fantastyka miejska i romans metafizyczny w perspektywie spekulatywnej czerpią też z narracji *science fiction*, pokazując zaawansowane technologie czy nowe procedury medyczne, a nawet budowanie futurystycznych, postkatastroficzych bądź postapokaliptycznych społeczeństw.

Szczególny przykład stapiania się różnych konwencji stanowi cykl Kim Harrison *Zapadlisko*, którego protagonistka, Rachel Morgan, łączy cechy postaci typowych dla horroru i fikcji kryminalnej, będąc wiedźmą i demonem korzystającym w pracy detektywistycznej ze zdolności nadprzyrodzonych. Założenie światotwórcze oparte zostało tutaj na tropie postkatastrofy. Rachel mieszka bowiem w Cincinnati po historycznym zdarzeniu zwanym „Zmianą”, kiedy partia genetycznie zmodyfikowanych pomidorów wytworzyła wirusa powodującego wymarcie jeden czwartej populacji ludzkości²⁴. Ujawnił on też przy okazji istnienie nadnaturalnych ras odpornych na działanie plagi, takich jak wiedźmy, wilkołaki, wampiry, elfy czy chochliki (*pixies*). Wyraźnie zatem widać, że koncepcja światotwórcza powieści Harrison nawiązuje do *science fiction*, *fantasy* czy horroru, tworząc spekulatywną wizję alternatywnej rzeczywistości, w której istoty rodem z fantastycznych fabuł dysponują zaawansowaną wiedzą z zakresu medycyny czy nauk

²⁴ W powieści czytamy: „Przed niemal czterdziestu laty jedna czwarta ludzkości umarła, zarażona zmutowanym wirusem zwanym Aniołem T4. [...]W latach pięćdziesiątych Watson, Cricki Franklin w ciągu pół roku rozwiązali wspólnie zagadkę DNA. [...] Na początku lat sześćdziesiątych mieliśmy insulinę produkowaną przez bakterie. Potem nastąpił zalew leków wytwarzanych dzięki bioinżynierii. [...] A potem, pod koniec dekady, ktoś popełnił błąd. [...] Gdzieś w zimnych laboratoriach Arktyki wymknął się spod kontroli zabójczy łańcuch DNA. Zostawił za sobą wąski ślad śmierci aż do Rio. Sprawę zatuszowano i większość opinii publicznej o niczym nie miała pojęcia. Lecz kiedy naukowcy pisali końcowe wnioski w swoich rejestrach badań i odstawiali je na półkę, wirus mutował. [...] Włączył się do wyhodowanego dzięki bioinżynierii pomidora poprzez słaby punkt w jego zmodyfikowanym DNA, który badacze uznali za zbyt drobny, żeby się nim przejmować. Pomidor był oficjalnie znany jako pomidor Anioł T4 – taki miał identyfikator laboratoryjny – i stąd się wzięła nazwa wirusa, Anioł. Nikt nie wiedział, że wirus używa pomidora jako bezpośredniego nosiciela i rozprzestrzenił się dzięki transportowi lotniczemu. Po szesnastu godzinach było już za późno. Ludność krajów trzeciego świata została zdziesiątkowana w ciągu przerażających trzech tygodni, a Stany Zjednoczone odizolowały się od świata w ciągu czterech. [...] Lecz najważniejszym powodem, z jakiego cywilizacja pozostała nienaruszona, było to, że większość niderlandzkich gatunków była odporna na wirusa Anioła” (HARRISON 2009: 61-63) (fragment ten tłumaczka pozwoliła sobie przytoczyć ze względów poznawczych).

ścisłych. Główna bohaterka prowadzi agencję detektywistyczną do spółki z Ivy, wampirzycą o homoerotycznych preferencjach, oraz chochlikiem imieniem Jenks. W cyklu, poza problemami kryminalnymi, pojawia się także narracja *questowa*, znana z konwencji *fantasy*, gdzie niezbyt fortunnie dobrana grupa bohaterów współpracuje już to przy rozwiązywaniu tajemniczych zbrodni, już ratując miasto i/lub świat przed magicznymi zagrożeniami. Zespół skupiony wokół Rachel tworzy także modelowy wzorzec darzącej się afektem, zróżnicowanej charakterologicznie wielkomiejskiej rodziny, w której grono przyjmowani są kolejni przyjaciele żyjących wspólnie Rachel, Ivy i Jenks. W cyklu Harrison pojawia się także wiele wątków romansowych, bowiem Rachel bez ustanku obdarza uczuciami niewłaściwych mężczyzn – czy, ujmując rzecz językiem romansu, *an homme fatal*. Protagonistka wciąga się także w homoseksualną relację z Ivy, przesuwając tym wyraźnie granice heteroseksualne ustalone w obrębie fikcji romansowej. Warto dodać, że tytuły kolejnych tomów – *Dobry, zły i nieumarły* (*The Good, the Bad and the Undead*) czy *Fora Few Demons More* – są czytelną parodią stylu nazewniczego wypracowanego w obrębie westernu, który autorka wyzyskuje intertekstualnie po to, by pokazać swoją heroinę właśnie jako odpowiedniczkę wyjętego spod prawa bohatera. Omawiany cykl jest więc wieloaspektową mieszanką konwencji horroru, *fantasy*, literatury wampirycznej, *science fiction*, prozy kryminalnej, romansowej, *chick lit*, a nawet westernu²⁵.

Zaznaczyć trzeba, że przykłady te nie stanowią tu kompleksowego katalogu różnych konwencji wykorzystywanych w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym; przedłożono je po to tylko, by pokazać, że *urban fantasy* wraz z romansem metafizycznym nie są jedynie subgatunkiem *fantasy*, horroru i/lub romansu, lecz po prostu hybrydą gatunkową. Czerpie ona więc obficie ze wzorców strukturalnych całej mnogości gatunków, jednak jedynie po to, by dokonywać już to wzmocnienia, już to subwersji pokładanych w nie oczekiwani odbiorczych. W utworach czy ich cyklach nie wszystkie te konwencje muszą zostać wyzyskane, lecz warto je mimo wszystko analizować zarówno w tym kontekście, jaki w innych. Hybrydyczność gatunkowa jest jednak na tyle wyraźna w *urban fantasy* i romansie paranormalnym, że trzeba uznać ją za jeden z istotniejszych wyróżników, podobnie jak zresztą przekraczanie barier międzymedialnych. Warto zwrócić szczególną uwagę na ten ostatni aspekt, ponieważ nie doczekał się on wartościowych analiz badawczych. Fantastyka miejska i paranormalna upowszechnia się przede wszystkim w ramach cykli literackich, warto wszelako przy tym pamiętać, że pojawia się

²⁵ W takim rozumieniu, w jakim przedstawia to Leszek Pułka w haśle w *Słowniku literatury popularnej* (Pułka 2006: 639-643) (przyp. tłumaczkki).

także w antologiach opowiadań, przewodnikach po światach lub zawierających nowe wybrane materiały uzupełniające specjalnych e-bookowych edycjach opowiadań oraz rozmaitego rodzaju krótkich form narracyjnych (w tym także innych materiałów dostępnych na stronach autorskich), telewizji, filmie, grach RPG, powieściach graficznych, seriach internetowych, wreszcie przenikając nawet do marketingu wirusowego (*viral marketing*) czy rozmaitych form transmedialnego budowania świadomości marki. Lecz mimo to teoretycy rzadko zastanawiają się, w jaki sposób transmedialne adaptacje i remediacje czy transmedialne praktyki narracyjne (*transmedia storytelling*)²⁶ mogą wpłynąć na konstrukcję treści i ich recepcję.

Henry Jenkins, opisujący te zjawiska obszernie w *Kulturze konwergencji* (Jenkins 2007) oraz będącym kroniką jego badań blogu *Wyznania Aka-fana* (*Confessions of an Aca-fan*) (Jenkins 2018), definiuje narrację transmedialną jako „proces, w którym integralne elementy fikcji narracyjnej rozpraszają się systematycznie na przestrzeni różnorodnych kanałów komunikacyjnych w celu tworzenia zunifikowanego i skoordynowanego doświadczenia rozrywkowego” (JENKINS 2018). Proces ten, jak sugeruje dalej Jenkins, miałby inspirować „powstawanie takich obiegów wiedzy w społeczeństwie sieci [*networked society*]” (JENKINS 2018), w obrębie których możliwe było „folgowanie encyklopedycznym ambicjom tekstów transmedialnych w takim ich rozwoju, którego wynikiem mogą być luki lub naddatki fabularne, zachęcające odbiorców do uzupełniania lub kontynuowania angażujących ich historii” (JENKINS 2018). W tym sensie teksty transmedialne są w równej mierze produktem kultury uczestnictwa (*participatory*), co performatywem – sprzyjając spekulacjom i dyskusjom, a także takim praktykom zaangażowania, jak chociażby te realizujące się w fikcjach fanowskich (*fan fiction*) oraz mediach społecznościowych.

Jenkins odróżnia ponadto teksty o charakterze transmedialnym od tych, które podlegają prostej remediacji, twierdząc, że „istnieje pilna potrzeba oddzielenia adaptacji, reprodukcją oryginalną narrację przy maksymalnej minimalizacji różnic fabularnych (i tym samym drugorzędnej wobec oryginału) od fabularnej ekstensji [*extension*], poszerzającej rozumienie oryginału przez inkorporację nowych składników fikcji” (JENKINS 2007). Równocześnie wskazuje on także na „możliwość wystąpienia alternatywnych

²⁶ Polskie przekłady anglojęzycznych pojęć z zakresu narratologii transmedialnej przyjmuje się za założeniami poczynionymi w pierwszej polskiej monografii zbiorowej poświęconej tejże gałęzi postklasycznej teorii narracji pod redakcją Katarzyny Kaczmarczyk, pod tytułem *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Przede wszystkim warto zapoznać się z tekstem Krzysztofa M. Maja, *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych* (Maj 2018: 286-289) (przyp. tłumaczkki).

wersji fikcyjnych postaci bądź równoległych światów narracji” (JENKINS 2007), które mogą pojawić się w miarę międzymedialnej migracji fabuły – a które przy tym „pozwalają fanom czerpać przyjemność z takich alternatywnych odczytań, umożliwiających ogląd znanych już dobrze postaci z zupełnie innej perspektywy” (JENKINS 2007). Przyjemność ta oczywiście może towarzyszyć też odbiorowi bardziej bezpośrednich remediacji. Jeśli bowiem spojrzeć na fantastykę miejską i romans paranormalny jako gatunek pełen tego rodzaju różnorodności, łatwo dostrzeże się jego potencjał tyleż transmedialny, ileż adaptacyjny.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że *urban fantasy* i romans paranormalny to zasadniczo proste adaptacje, gdzie teksty bezpośrednio przechodzą z jednego medium do drugiego. Rzecz jednak w tym, że w rzeczywistości zatarte zostają granice między adaptacją a narracją transmedialną, odkrywając w tych wieloparametrowość możliwości prezentacji postaci i światów. Przykładowo trylogia Lisy Jane Smith *Pamiętniki wampirów* została zaadaptowana na serial o tym samym tytule, różniący się fabularnie od powieściowego pierwowzoru. Daleka od prostej adaptacji telewizyjnej produkcja zyskała ogromną popularność, co z kolei zaowocowało publikacją całego szeregu nowych powieści z cyklu. Co więcej, sukces serialu poskutkowało też opublikowaniem na oficjalnej stronie autorki krótkich form prozatorskich, dostępnych wyłącznie online. Jeszcze bardziej zaskakujący jest fakt, że Smith, która zaniechała kontynuowania oryginalnego cyklu, zaczęła publikować własną *fan fiction* na Kindle Worlds – platformie wydawniczej fikcji fanowskich serwisu Amazon – oferując dzięki temu swym czytelnikom rozszerzenie narracyjne oryginalnych *Pamiętników*. Podobnie uczyniło wielu innych twórców fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, przygotowując powieści, antologie krótkich form prozatorskich, przewodniki po światach, e-powieści i pomniejsze utwory dostępne online, a także powieści graficzne (wymienić tu można takich pisarzy, jak Laurell K. Hamilton, Kim Harrison, Marjorie Liu, Patricia Briggs czy Kelley Armstrong).

Warto przy tym wskazać, że cykl Charlainy Harris o Sookie Stackhouse stanowi jeszcze bardziej zadziwiający przykład tego, jak fantastyka miejska i romansowa może funkcjonować jako tekst transmedialny. Nie tylko bowiem znalazł on najróżniejsze literackie modele realizacyjne – od powieści, poprzez opowiadania, nowele czy projekt *Sookie Stackhouse Companion*, zawierający nowe „fakty” dotyczące się świata zaprojektowanego przez autorkę (a nawet przepisy kulinarne wspomniane w jej prozie), jak również serię encyklopedii (HARRIS 2012; 2013) – lecz zaczął funkcjonować także w innych mediach. Najbardziej znaną z nich jest serial *Czysta krew* (*True Blood*), którego twórcy nie tylko bazowali na materiale fabularnym stworzonym przez Harris, lecz rozwinęli zamysł

światotwórczy, wprowadzając nowe postaci czy wątki. *Czysta krew* zyskała też wersje e-bookowe i komiksowe. W 2008 roku ukazał się dostępny wyłącznie online *prequel* powieści graficznej (WOHL & BADOWER 2008), wydano też wiele innych tego typu utworów, których akcja rozgrywała się w świecie znanym z serialu, jako *spin-offy*, a wizerunki występujących w nich bohaterów korespondowały z wyglądem aktorów grających te postaci w serialu. Produkcja telewizyjna miała zresztą niebywale szeroko zakrojoną transmedialną kampanię reklamową, wybiegającą daleko poza granice tradycyjnych mediów narracyjnych. Ta wirusowa promocja obejmowała wykreowanie specjalnych plakatów, na jej potrzeby stworzono strony internetowe promujące fikcyjne lokacje i organizacje znane z produkcji, w jej ramach również reklamowano produkty faktycznie istniejących firm w powiązaniu ze światem serialu, prowadzono też kampanię w mediach społecznościowych, konkursy publiczności, dostarczano materiał z planu zdjęciowego, także w postaci dodatkowych scen dostępnych online (i na DVD), i sfingowano nawet blog, rzekomo prowadzony przez jedną z postaci, nastoletnią wampirzycę Jessikę Hamby²⁷. W przywoływanej już monografii *The Horror Sensorium* Angela Ndalianis przedstawiła niezwykle wartościową analizę tych działań marketingowych, pisząc, że jako tekst transmedialny, *True Blood*:

[...] bierze udział w przedstawieniu, w którym chodzi o meta-horror – czerpiemy w nim bowiem przyjemność z fikcji unaoczniającej, podobnie jak sam serial, że wampiry są częścią naszej społeczności [...]. Transmedialne fikcje zachęcają zatem odbiorców do responsywnej reakcji i poznawczej zabawy (NDALIANIS 2012: 181).

Ndalianis sugeruje tym samym, że także i metatekstualność umożliwia odbiorcom odnalezienie przyjemności poprzez rozmywanie granic między światem rzeczywistym a fantastycznym. Ta konstatacja współgra ponadto ze sposobem, w jaki fantastyka miejska i romans paranormalny funkcjonują jako gatunki hybrydyczne, również zacierające podobne bariery. Wszak zestawiają one konwencje znane horroru z naturalizmem i realizmem kryminałów czy prozy detektywistycznej bądź też prezentują to, co nadprzyrodzone lub fantastyczne, jako to, co przyziemne – i czasami piętzące absurdalne przeszkody w budowaniu romantycznych relacji. Ta ogólna hybrydyczność również więc zachęca do „poznawczej zabawy”.

²⁷ Mowa o zarchiwizowanym już przez stację HBO blogu zawierającym wpisy i wideo z udziałem aktorki Deborah Ann Woll, grającej Jessikę w serialu *True Blood*. Zob. *Jessica. Confessions of a Good Girl Gone Vampire*.

Postrzeganie *urban fantasy* i romansu paranormalnego jako przekraczających granice gatunkowe i medialne umożliwia zyskanie kluczowej wiedzy o podejmowanej w tych narracjach problematyce. Charakterystyczne dla obydwu jej upostaciowań wykraczanie poza ustalone ramami konwencji bariery powielone zostaje w postaci podejmowanej w nich tematyki transgresji czy zanegowania binarnych opozycji w świecie. Z uwagi na fakt zacierania linii demarkacyjnych między horrorem, *fantasy* czy romanssem, a także różnymi mediami, powiedzieć można, że teksty te w ogóle przekraczają granice wytyczone przez szeroko pojęte kategorie rzeczywistości i fantastyczności. Aby badać nienormalne nadprzyrodzone światy w niepokojąco normalnej rzeczywistości, zakłócić jednak trzeba ustalone kategorie społeczne, takie jak – przede wszystkim – swojskość czy inność.

Podsumowanie

W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat fantastyka miejska rozwinęła się w spójny i rozpoznawalny gatunek. Bardzo prawdopodobne, że u tej popularności leży charakterystyczna dlań zdolność do rejestrowania i odzwierciedlania współczesnych lęków socjokulturowych, takich jak zmiany dokonujące się w związku z postfeminizmem i trzecią falą feminizmu, globalizacją i postludzkiemi przeobrażeniami w zakresie technologii, środowiska i aparatu społecznego – jedynie zarysowanymi w niniejszym rozdziale. Jednak kompleksowa analiza fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego musi również obejmować wyjaśnienie jej popularności komercyjnej i branżowej.

Cykliczność, hybrydyczność gatunku, zdolność do adaptowania w obrębie rozmaitych formatów medialnych są aspektami kluczowymi dla wyjaśnienia fenomenu sukcesu takich utworów. Przede wszystkim – jako gatunkowa hybryda – fantastyka miejska i romans metafizyczny stają dostępne dla większego grona odbiorców czytających *fantasy*, romanse czy kryminały, którzy w związku z tym mogą przejawiać zainteresowanie tekstami łączącymi te konwencje. Po wtóre, narracje cykliczne i seryjne wywołują potrzebę stałego z nimi kontaktu, trwającego niekiedy wiele lat, a czasem i dekad. Jak pisze Jenkins, otwarte zakończenie zserializowanego tekstu wywołuje poczucie obcowania ze „znaczącą zagadką, która inspiruje czytelnika do absorbowania historii nawet wówczas, gdy jest to równoznaczne z odroczeniem jego poczucia spełnienia” (JENKINS 2009). Po trzecie, serializacja i transmedialność skłaniają odbiorców do zaangażowania i uczestniczenia w otwartych narracjach. Po czwarte, jako gatunek wysoce adaptowalny i transmedialny, fantastyka miejska i romans paranormalny są również powszechnie dostępne.

Jenkins sugeruje, że opowieść transmedialna „odzwierciedla ekonomię konsolidacji mediów” (JENKINS 2009) i jako taka „może rozszerzyć potencjalny rynek własności poprzez tworzenie różnych punktów dostępu dla różnych typów odbiorców” (JENKINS 2009). Oprócz silnego impulsu światotwórczego, otwarte narracje sprzyjają więc także poszukiwaniu przez odbiorców nowych punktów dostępowych do znanego już im świata. Najprościej mówiąc, serializacja, hybrydyzacja, adaptowalność i format transmedialny w znacznej mierze przyczyniają się do komercyjnego sukcesu gatunku, sprzyjając potencjalnemu zainteresowaniu nim miłośników innych konwencji oraz mediów i stanowiąc zaproszenie do długotrwałej partycypacji.

Od lat osiemdziesiątych *urban fantasy* i romans paranormalny przerodziły się w spójny i niebywale popularny nowy gatunek. Wskazując na przekraczanie granic jako powtarzający się motyw element tematyczny, rozważać można, w jaki sposób utwory tego typu rejestrują aktualne i autentyczne lęki społeczne dotyczące rozmywania się barier. Rozpoznanie fantastyki miejskiej i romansu metafizycznego w perspektywie hybrydyczności, serializacji, adaptacyjności i transmedialności sprzyja lepszemu zrozumieniu, jakimi metodami przyswoić może współczesna kultura tak obszerne i wysoce skomplikowane konstrukty gatunkowe, które kształtują powszechne wyobrażenia o monstrach i nadnaturalności. Lecz dopiero wraz z upływem czasu będzie można określić, jak długo fantastyka miejska i romans paranormalny cieszyć się będą popularnością w swojej obecnej formie, zanim przekształcą się lub zanikną całkowicie.

Przełożyła Ksenia Olkusz

Źródła cytowań

- ALLEN, PAUL GOAT (2013A), *The 20 Best Paranormal Fantasy Novels of the Last Decade*, online: *Barnes And Noble*, <http://www.barnesandnoble.com/blog/the-20-best-paranormal-fantasy-novels-of-the-last-decade/> [dostęp: 1.II.2018].
- ALLEN, PAUL GOAT (2013B), *In LKH's 21st Anita Blake Novel, Her Iconic Heroine—and Her Saga — Continue to Evolve*, online: *Barnes and Noble*, online: <http://bookclubs.barnesandnoble.com/t5/Explorations-The-BN-SciFi-and/In-LKH-s-21st-Anita-Blake-Novel-Her-Iconic-Heroine-and-Her-Saga/bap/1347550> [dostęp: 1.II.2018].
- ALLEN, PAUL GOAT (2013C), *The Controversial Saga That's Good for Genre Fiction—and Society*, online: *Barnes and Noble*, <http://www.barnesandnoble.com/blog/the-controversial-saga-thats-good-for-genre-fiction-and-society/> [dostęp: 1.II.2018].
- ALTMAN, RICK (1984), 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre', *Cinema Journal*: 3, ss. 6-18.
- ALTMAN, RICK (1999), *Film/Genre*, London: BFI Publishing.
- ANDREYKO, MARC (2011), *True Blood Volume 2: Tainted Love*, San Diego: IDW Publishing.
- AUERBACH, NINA (1995), *Our Vampires, Ourselves*, London: University of Chicago Press.
- BACHTIN, MICHAŁ (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, przekł. Caryl Emerson, Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.
- BADMINGTON, NEIL (2011), 'Posthumanism,' w: Bruce Clarke, Manuela Rossini (red.), *The Routledge Companion to Literature and Science*, New York: Routledge 2011, ss. 374-384.
- BAILIE, HELEN T. (2011), 'Blood Ties: The Vampire Lover in the Popular Romance', *Journal of American Culture*: 2, ss. 141-148.
- BENOLIEL, LARISSA (2011), *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: What's the Difference?*, online: *Heroes and Heartbreakers*,

<http://www.heroesandheartbreakers.com/blogs/2011/05/defining-urban-fantasy-and-paranormal-romance> [dostęp: 1.11.2018].

BHABHA, HOMI K. (1985), 'Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi', *Critical Inquiry*: 1, ss. 144-165.

BOND, GWENDA (2009), *When Love Is Strange: Romance Continues Its Affair with the Supernatural*, online: *Publisher's Weekly*, <http://www.publisher-sweekly.com/pw/print/20090525/12458-when-love-is-strange-romance-continues-its-affair-with-the-supernatural.html> [dostęp: 1.11.2018].

BRABON, BENJAMIN A., STEPHENIE GENZ (2007), *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BRABON, BENJAMIN A., STEPHANIE GENZ (2009), *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

BRENNAN, SARAH REES, JUSTINE LARBALESTIER (2012), *Team Human*, New York: Harper.

DAY, WILLIAM PATRICK (2002), *Vampire Legends in Contemporary America: What Becomes a Legend Most*, Lexington: The University Press of Kentucky.

DERRIDA, JACQUES (1980), 'The Law of Genre', *Critical Inquiry*: 1, ss. 55-81.

DONOHUE, NANETTE WARGO (2008), 'Urban Fantasy: The City Fantastic | Collection Development', w: *Library Journal*, online: <https://reviews.libraryjournal.com/2008/06/collection-development/urban-fantasy-the-city-fantastic/> [dostęp: 1.11.2018].

DYER, LUCINDA (2010), *P is for Paranormal — Still*, online: *Publishers Weekly*, (<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/43272-p-is-for-paranormal-still.html>) [dostęp: 1.11.2018].

Escape to Romance: Paranormal Romance vs Urban Fantasy, online: *Book Savvy Babe*, <https://web.archive.org/web/20130527050148/http://www.booksavvy-babe.com/escape-to-romance-paranormal-romance-vs-urban-fantasy/> [dostęp: 1.11.2018].

FAQ: Dark Fantasy Fan Track, online: *Dark Fantasy Fan Track*, <http://darkfantasy.dragoncon.org/dark-fantasy-faq/> [dostęp: 1.11.2018].

- GAMBLE, SARAH (2001), 'Postfeminism', w: Sarah Gamble (red.), *The Routledge Companion to Feminism and Post-Feminism*, New York: Routledge, ss. 36-45.
- GELDER, KEN (2012), *New Vampire Cinema*, London: BFI.
- GELDER, KEN (2004), *Popular Fiction: the Logics and Practices of a Literary Field*, New York: Routledge.
- GENZ, STEPHANIE (2009), *Postfeminities in Popular Culture*, New York: Palgrave Macmillan.
- GORDON, JOAN, VERONICA HOLLINGER (1997), 'Introduction: The Shape of Vampires', w: Joan Gordon, Veronica Hollinger (red.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, ss. 1-7.
- GRAHAM, ELAINE L. (2002), *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- HAMILTON, LAURELL K. (2009), *Vampires and Paranormal Thrillers*, online: *Official Site of New York Times Bestselling Author Laurell K. Hamilton*, <http://www.laurellkhamilton.org/2009/08/vampires-and-paranormal-thrillers/> [dostęp: 1.II.2018].
- HAMILTON, LAURELL K. (2006), *Dear Negative Reader*, online: *Official Site of New York Times Bestselling Author Laurell K. Hamilton*, <http://www.laurellkhamilton.org/2006/12/dear-negative-reader/> [dostęp: 1.II.2018].
- HELD, DAVID (2000), 'Regulating Globalization?', w: David Held, Anthony McGrew (red.), *The Global Transformations Reader: An Introduction to the Globalization Debate*, Malden: Polity Press, ss. 420-430.
- HOGAN, ROY (2009), *Urban Fantasy: Science Fiction's Future?*, online: *Media Bistrotro*, http://www.mediabistro.com/galleycat/urban-fantasy-science-fictions-future_b9904 [dostęp: 1.II.2018].
- HOLLAND-TOLL, LINDA (2004), 'Harder than Nails, Harder than Spade: Anita Blake as 'The Tough Guy' Detective', *Journal of American Culture*: 2, ss. 175-89.
- IRVINE, ALEXANDER C. (2012), 'Urban Fantasy', w: Edward James, Farah Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.

- JENKINS, HENRY (2009), *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*, online: *Confessions of an Aca-fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html [dostęp: 1.II.2018].
- JENKINS, HENRY (2007), *Transmedia Storytelling 101*, online: *Confessions of an Aca-fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html [dostęp: 1.II.2018].
- JENKINS, HENRY (1992), *Textual Poachers: Television, Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge.
- Jessica. *Confessions of a Good Girl Gone vampire*, online: <https://web.archive.org/web/20160311063723/http://www.babyvamp-jessica.com/> [dostęp: 1.II.2018].
- KARRAS, IRENE (2002), 'The Third Wave's Final Girl: Buffy the Vampire Slayer', *Third Space :a Journal of Feminist Theory & Culture*: 2, online: <https://web.archive.org/web/20100305101531/http://thirdspace.ca:80/journal/article/viewArticle/karras/50> [dostęp: 1.II.2018].
- KAVENEY, ROZ (2012), 'Dark Fantasy and Paranormal Romance', w: Edward James, Farah Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red., Cambridge: Cambridge University Press, ss. 214-223.
- LEVINE, ELANA (2007), 'Buffy and the 'New Girl Order': Defining Feminism and Femininity', w: Elana Levine, Lisa Ann Parks (red.), *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*, Durham, NC: Duke University Press, ss. 168-189.
- LITTLE, JANE (2018), *The Pioneers of Paranormal Romance*, online: *Dear Author*, <http://dearauthor.com/features/letters-of-opinion/the-pioneers-of-paranormal-romance/> [dostęp: 1.II.2018].
- LUSCOMBE, BELINDA (2006), 'Books: Well, Hello, Suckers', *Time*: 9, ss. 74-75.
- MATTHEWS, PATRICIA (2011), *Fantastic Fiction: Twenty-First Century Paranormal Reads*. Chicago: ALA Editions.
- MCCUNE, ALISA (2004), *A Conversation with Charlaïne Harris*, online: *SFSite.com*, <http://www.sfsite.com/05a/ch175.htm> [dostęp: 1.II.2018].
- MCMILLIAN, MICHAEL (2013), *True Blood Volume 4: Where Were You?*, San Diego: IDW Publishing.

- MEMMOTT, CAROL (2006), *Romance Fans: Vampires Are Just Our Type*, online: *USAToday.com*, http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-06-28-vampire-romance_x.htm [dostęp: 1.II.2018].
- MOORE, MARSHA, A. (2013), *Urban Fantasy VS Paranormal Romance*, online: *Fantasy Faction*, <http://fantasy-faction.com/2013/urban-fantasy-vs-paranormal-romance> [dostęp: 1.II.2018].
- NDALIANIS, ANGELA (2012), *The Horror Sensorium: Media and the Senses*, Jefferson: McFarland.
- NEALE, STEVE (2000), 'Questions of Genre', w: Robert Stam, Toby Miller (red.), *Film and Theory: An Anthology*, New York: Blackwell, ss. 157-178.
- New Tracks for 2013*, online: *Daily Dragon*. <http://dailydragon.dragoncon.org/dc2013/new-tracks-for-2013/> [dostęp: 1.II.2018].
- Paranormal Picks: The 10 Best Urban Fantasy Series*, online: *All Things Urban Fantasy*, <http://allthingsuf.com/2012/11/paranormal-picks-uf.html> [dostęp: 1.II.2018].
- PENDER, PATRICIA (2004), 'Kicking Ass is Comfort Food: Buffy as Third Wave Feminist Icon', w: Stacy Gillis, Gillian Howie (red.), *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, New York: Palgrave-Macmillan Press, ss. 164-174.
- PICKER, LENNY (2012), *The New (Para)Normal*, online: *Publisher's Weekly*, <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/51394-the-new-para-normal.html> [dostęp: 1.II.2018].
- PUNTER, DAVID, GLENNIS BYRON (2004), *The Gothic*, Malden: Blackwell.
- STAIGER, JANET (1997), 'Hybrid or Inbred: the Purity Hypothesis and Hollywood Genre History', *Film Criticism*: 1, ss. 5-20.
- TASKER, YVONNE, DIANNE NEGRA (2007), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham: Duke University Press.
- Tor Books Now Offering Urban Fantasy Novels, But They Always Have, Too!*, online: *PRWeb*, <http://www.prweb.com/releases/2009/07/prweb2639804.htm> [dostęp: 1.II.2018].
- VAUGHN, CARRIE (2012), *The Long and Diverse History of Urban Fantasy*, online: *Filling the Well*, <http://carriev.wordpress.com/2012/04/16/the-long-and-diverse-history-of-urban-fantasy/> [dostęp: 1.II.2018].

- VAUHGN, CARRIE (2009), *Carrie's Analysis of Urban Fantasy Part I: The Formula*, online: *Filling the Well*, <http://carriev.wordpress.com/2009/01/05/carries-analysis-of-urban-fantasy-part-i-the-formula/> [dostęp: 1.II.2018].
- WENDELL, SARAH, CANDY TAN (2009), *Beyond Heaving Bosoms: The Smart Bitches' Guide to Romance Novels*, New York: Touchstone.
- WILLIAMS, LINDA (1986), 'When the Woman Looks', w: Linda Williams, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp (red.), *Re-Visions: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick: The University Publications of America and the American Film Institute, ss. 83-99.
- WILLIAMSON, MILLY (2005), *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy the Vampire Slayer*, London: Wallflower.
- WOHL, DAVID, JASON BADOWER (2008), *True Blood: The Great Revelation*, Top Cow Productions Inc and Spacedog Entertainment.
- ZANGER, JULES (1997), 'Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door', w: Joan Gordon, Veronica Hollinger (red.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, ss. 17-26.
- * * *
- JENKINS, HENRY (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz i Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2018), *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, w: Katarzyna Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, Kraków: Universitas, ss. 283-308.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Romans paranormalny (Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”)', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1, ss. 104-110.
- PUŁKA, LESZEK (2006), *Western*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żab-
ski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 639-643.
- STASIEWICZ, PIOTR (2017), *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- TODOROV, TZVETAN (1979), 'O pochodzeniu gatunków', przekł. Alberta Labuda, *Pamiętnik Literacki*: 3, ss. 307-321.