

## Romans paranormalny i elementy utopijne. Na przykładzie cyklu Kerrelyn Sparks *Love at Stake*

WIESŁAW OLKUSZ, KSENIA OLKUSZ

Kiedy romans flirtuje z utopią

W powszechnym odczytaniu romans paranormalny sytuuje się w paradygmacie literatury zbanalizowanej, a genezy takiego domniemania doszukać się można zarówno w krytyce feministycznej, uznającej romans w ogóle za „propatriarchalny” (Bujnicka 2006: 583; Setecka 2000: 187) relik, jak i deprecjonującym poglądzie, wedle którego romans nie reprezentuje wartości poznawczych, wyrażanym między innymi przez Northorpa Frye’a w *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Frye 1978), a w Polsce choćby przez Ewelinę Marię Szyszkowską w pracy zatytułowanej *Odmiany uczuć: popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000* (Szyszkowska 2000: 13). Rozpatrywanie narracji romansowych, w tym tych o nachyleniu paranormalnym, w kontekstach utopijnych<sup>1</sup> wydawać się więc może dość ryzykowne. Zauważyć jednak trzeba, że elementy łączące romans z utopią są bardzo wyraźne zwłaszcza w kontekście światów liminalnych<sup>2</sup>, charakte-

<sup>1</sup> Rozumianych między innymi zgodnie z terminologią wskazaną w haśle *Utopia* w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* (Olkusz 2018: 498-502).

<sup>2</sup> Pojęcie to wyjaśnione zostanie w dalszej części wywodu.

rystycznych dla romansu paranormalnego oraz w pozytywnych, a nieraz wyidealizowanych realizacjach miłosnych perypetii bohaterów, których losy kontynuowane są w najbardziej pożądanym ujęciu, a więc realizując się w formule „żyli długo i szczęśliwie”.

Pod pojęciem romansu paranormalnego autorzy niniejszego rozdziału rozumieją, za Leigh M. McLennon, narracje:

[łącznie – W.O., K.O.] elementy romansu, horroru, powieści tajemnic i (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 bądź całkowicie przeorientowane. Wraz z postępem fabularnym konflikt i/lub alians obydwu odłamów narusza ukonstytuowane w tym świecie granice pomiędzy swojskim a Obcym, prawym a złym (McLennon 2018: 69-70)<sup>3</sup>.

Jednak zarówno romans, jak i romans paranormalny jako jego fantastyczna subodmiana, stanowią ponadto przykład szczególnego rodzaju narracji, której elementy określić można jako nawiązujące do koncepcji utopijnych. Ruth Levitas wspomina przecież, że „utopia jest wyrazem pragnienia lepszego sposobu bycia lub życia i jako taka spleciona jest z ludzką kulturą [*utopia is the expression of the desire for a better way of being or of living, and*

<sup>3</sup> Temat ten rozwija Ksenia Olkusz w haśle *Romans paranormalny* – materiały do Słownika Rodzajów Literackich (Olkusz 2016: 104-110). Romans paranormalny bardzo często łączy się z fantastyką miejską (urban fantasy), rozumianą przez Sarai Mannolini-Winwood „jako unikatowy podgatunek fantasy. Jego najistotniejszym założeniem jest odwrót od klasycznej fantasy w zakresie podejścia do miasta i zurbanizowanego miejsca akcji jako portalu, za pośrednictwem którego to, co nadzwyczajne, magiczne czy nadnaturalne może przemieszczać się i spotykać się ze zwyczajnym, przyziemnym, rzeczywistym światem. Miasto jest więc czymś więcej niż tylko tłem i musi odzwierciedlać doświadczenie życia w zurbanizowanej przestrzeni. [...] Tematyka i stylistyka fantastyki miejskiej zwykle indukuje atmosferę lęku, niepokoju i grozy, odpowiadającą poziomowi chaosu lub przemocy w mieście – które to mogą być albo wynikiem nadprzyrodzonych wpływów lub też odpowiedzią na podnoszone w toku narracji społeczno-polityczne problemy o charakterze genderowym, seksualnym czy tożsamościowym. [...] Podgatunek ten nie stroni od zainteresowania zmieniającymi się poglądami na seksualność, płciowość czy niepokoje społeczne, które najlepiej odciskają się właśnie w anonimowej, rozciąglej tkance miejskiej. Autorzy miejskiej fantastyki, angażując się w różnorodne dyskursy, przede wszystkim więc opisują dramaty mieszczańskiego życia ważne z perspektywy współczesnego czytelnika” (Mannolini-Winwood 2018: 42-44).

*as such is braided through human culture]*” (Levitas 2013: xii). Badaczka dodaje także, iż „Definicja utopii w optyce pożądania jest bardziej analityczna niżli opisowa. Generuje ona metodę, która jest głównie hermeneutyczna, ale która wielokrotnie odsyła nas od problemów egzystencjalnych i estetycznych do [tych – W.O., K.O.] społecznych i strukturalnych [*A definition of utopia in terms of desire is analytic rather than descriptive. It generates a method which is primarily hermeneutic but which repeatedly returns us from existential and aesthetic concerns to the social and structural domain]*” (Levitas 2013: xiii). Co więcej, jak dodaje Levitas, „Ludzie starają się żyć inaczej na wiele indywidualnych i zbiorowych sposobów. Zauważyć można wzrost literackich realizacji dotyczących powszechnych bądź indywidualnych utopii, w których alternatywne lub opozycyjne praktyki społeczne tworzą nowe lub przynajmniej nieco inne, instytucje społeczne [*People seek to live differently in myriad individual and collective ways. There is a growing literature on mundane or everyday utopianism, where alternative or oppositional social practices create new, or at least slightly different, social institutions]*” (Levitas 2013: xiii). W podobnym ujęciu dążenie społeczności nadnaturalnych do wypracowania idealnego porządku – tak w wymiarze zbiorowościowym, jak i jednostkowego spełnienia emocjonalnego – wydaje się kluczowe dla powiązania utopii z przemianami zachodzącymi w społecznościach istot nadnaturalnych pod wpływem erotycznych i uczuciowych interakcji z przedstawicielami innych gatunków. Dążenie do maksymalizacji szczęścia stanowi podstawę kształtowania się zbiorowości determinowanej zamiarem wykreowania rzeczywistości najbliższej porządkowi utopijnemu, w którym dotychczasowe zasady współtrwania zostają przeorganizowane w zgodzie z emocjonalnymi potrzebami obywateli liminalnego świata.

Biorąc ponadto pod uwagę, że relewantnym komponentem fabularnym romansu paranormalnego jest między innymi dążenie do pozytywnej finalizacji uczucia i osiągnięcia stanu idyllicznego poprzez dopasowanie bohatera niebędącego nadnaturalnej proveniencji do realiów świata liminalnego, prawdziwe wydaje się także stwierdzenie Evy Illouz, że

romantyczna miłość przeniosła się w centrum kultury, stając się przedmiotem zbiorowej utopii. Utopia jest królestwem wyobraźni, gdzie konflikty społeczne są symbolicznie rozwiązywane lub usuwane poprzez obietnicę i wizję ostatecznej harmonii, zarówno w relacjach politycznych, jak i międzyludzkich. Utopia wykorzystuje potężne symbole emocjonalne, metafory i historie, które natchnąć

mogą zarówno grupę, jak i indywidualną wyobraźnię, ma moc wiążącą, ponieważ ukierunkowuje działania indywidualne i zbiorowe (Illouz 2008: 48)<sup>4</sup>.

Oznacza to zatem, że specyfika romansu paranormalnego niekoniecznie opierać się musi wyłącznie na prezentacji emocjonalnych perypetii bohaterów, lecz wiązać się może również z wyborem specyficznego żywiołu światotwórczego. Oprócz konstatacji Illouz, że „[...] aby symbole utopijne miały moc wiążącą, muszą opierać się na konfiguracji relacji społecznych, która czyni je istotnymi dla porządku społecznego [*But for Utopian symbols to have binding power, they must rest on a configuration of social relations that makes them relevant to the social order*]” (Illouz 2008: 48), potwierdza to domniemanie również fakt, że wiele utworów przynależących do subodmiany romansu paranormalnego tworzy rozbudowane cykle rozgrywane w detailicznie konstruowanych uniwersach. Potencjał światotwórczy uwyraźnia się zatem nie tylko w mocno eksponowanych erotyczno-uczuciowych interakcjach międzyrasowych, lecz przede wszystkim w wypracowaniu przez autorów drobiazgowej koncepcji rzeczywistości.

Podstawowe założenia światotwórcze opierają się na opozycji pomiędzy rzeczywistością kreowaną na wzór znanej odbiorcy a utajoną domeną istot nadprzyrodzonych, zaś zetknięcie tych dwóch obszarów staje się częstokroć zarzewiem miłosnego konfliktu. Sytuacja taka zachodzi zwłaszcza w tych fabułach, w których dychotomia terytorialna wpisuje się w proponowaną przez Farah Mendlesohn typologię *liminal fantasy* (Mendlesohn 2008: XIV), czyli wspomnianą już fantastykę (i jednocześnie rzeczywistość) liminalną. Jest to taki wariant, w którym element nadnaturalny znajduje się w obszarze poznawczych peryferii ludzkich protagonistów. Pozostaje zatem obecny, lecz ukryty i niedostępny dla jednostek ku temu niepowołanych, nie ujawniając eksplicitnie swojego istnienia, zaś specyfika bytów w niej funkcjonujących definiowana jest – co istotne – w odniesieniu do kontekstu rzeczywistości pozafantastycznej.

W związku z tym w romansach paranormalnych pojawia się często koncepcja liminalnego świata idealnego, będącego utopijnym habitatem, w którym istoty wampiryczne, magiczne czy zmiennokształtne mogą bez konsekwencji –

<sup>4</sup> Przekład własny za: „A Utopia is a realm of the imagination within which social conflicts are symbolically resolved or erased through the promise and the vision of ultimate harmony, in both political and interpersonal relationships. A Utopia utilizes powerful emotional symbols, metaphors, and stories that infuse both the group and the individual imagination; it has binding power in that it orients individual and collective action”.

i zagrożenia ze strony ludzi – odsłaniać swoją prawdziwą naturę. Wszak „Utopia zmierza zawsze ku globalnemu łaadowi rzeczywistości, który ma się dokonać poza teraźniejszością, oprócz charakteru całościowego w utopii uwypukla się zwykle (od czasów Mannheima) jako cechy zasadnicze: napięcie o charakterze konfliktowym i dynamikę transcendentną w stosunku do istniejącej rzeczywistości” (Graciotti 1972: 13). Ów „globalny łaad rzeczywistości” to – oczywiście – pojęcie dotyczące wyłącznie świata liminalnego, w którym zaprowadzono optymalnie idealny porządek współtrwania, uwikłany (co wynika z przyjętej konwencji romansowej) w relacje o miłosnej proveniencji. Zresztą to powiązanie utopii i relacji romantycznej natury wskazuje także Patrick Parrinder, pisząc:

Utopia, dobre miejsce, które jest nie-miejscem, to także miejsce na końcu tradycyjnej baśni, w której [wszyscy – W.O., K.O.] „żyli długo i szczęśliwie”. Jeśli romans, jak powiada Forster, jest wyrazem tęsknoty za nieosiągalnym, to utopia jest tym, czego nie można osiągnąć – miejscem ustawicznie szczęśliwym, które zawsze się nam wymyka, bez względu na to, jak bardzo się do niego zbliżamy. W utopijnych opowieściach stan błogości [...] rozszerza się na całe społeczeństwo, wyobrażone w pełni i nader często pedantycznie. Podstawowym celem zarówno romansów, jak i utopii jest przekształcenie świata w obraz pożądania, choć ów obraz pożądania w każdym przypadku jest zupełnie inny (Parrinder 2013: 154)<sup>5</sup>.

Konstatacja taka w odniesieniu do schematów fabularnych romansów, zwłaszcza tych w rozumieniu współczesnym, potwierdza zasadność i sens łączenia elementów utopijnych i romansowych, o czym wspominali choćby Frye czy właśnie Illouz. Parrinder zastrzega jednak, że:

Romans i utopia łączą [pewne elementy – W.O., K.O.] wspólne, ale pod wieloma względami stanowią też one [własne – W.O., K.O.] przeciwieństwa. [...] Miłość, w szerokim rozumieniu seksualności i związków erotycznych, jest w tradycji

<sup>5</sup> Przekład własny za: „Utopia, the good place which is no place, is also the place at the end of the traditional fairy tale, where ‘They all lived happily ever after.’ If romance, as Forster says, is an expression of the yearning for the unattainable, then utopia is that which cannot be attained – the happy-ever-after which always eludes us no matter how near we draw to it. In utopian narratives, the blissful state fleetingly evoked in the fairy tale’s final sentence is extended to a whole society, and fully and often pedantically spelt out. The fundamental purpose of both romances and utopias is to ‘remake the world in the image of desire’, but the image of desire in each case is very different”.

utopijnej tematem typowym – choć nie zawsze bardzo istotnym – a większość utopii leży gdzieś na linii między wysoce regulowanym i represyjnym porządkiem z jednej strony, a z drugiej między bezładem i libertynizmem. Niezmiennie nieobecna w klasycznej utopii jest jednak pasja i współlistniejące z nią aspekty, takie jak przygoda czy niebezpieczeństwo [...]. Namiętność lub miłość romantyczna jest nieodmiennie aspołeczna, a tym samym więc destabilizująca, toteż na ogół to obecność odwiedzającego – którego pojawienie się ma wpływ destabilizujący – wprowadza „zainteresowanie miłością” do utopijnych narracji. W rezultacie jest to często jedynie konwencjonalny lub sentymentalny dodatek do historii, a estetycznie zadowalający utopijny romans jest wyraźną rzadkością (Parrinder 2013: 154-155)<sup>6</sup>.

Z kolei Mariusz M. Leś przekonuje, że

Myślenie utopijne cechuje perspektywny i spekulatywny charakter. Dzięki radykalności pozwala ono na szczególnie wyraziste ujęcie popularnych opozycji: otwarcie – zamknięcie, centrum – margines, wewnątrz – zewnątrz, kontrola – wolność, indywidualność – kolektywizm. Dzięki maksymalizacji myślenie utopijne osiąga pełnię swoich możliwości także w wywrotności i samozaprzeczeniu, gdy modalność przeczy czasem asercji (Leś 2014: 15-16).

Parrinder wskazuje przy tym, że „Utopijna narracja definiowana jest jako szczegółowy i systematyczny opis społeczeństwa lepszego, usytuowanego w opozycji do tego, w którym funkcjonuje sam pisarz [*Utopian narrative is defined as the detailed and systematic description of a society better than, and in opposition to, the writer's own*]” (Parrinder 2013: 155).

Biorąc pod uwagę podobne stwierdzenia warto zauważyć, że – mimo odmienności w celu czy estetycznym zamiarze samej koncepcji konstruowa-

<sup>6</sup> Przekład własny za: „Love in the broad sense of sexuality and sexual relationships is a standard topic – though not always a very important one – throughout the utopian tradition, and most utopias belong somewhere on a continuum between the highly regulated and repressive at one extreme, and the promiscuous and libertine at the other. What are invariably absent from the classical utopia, however, are passion and its concomitants such as adventure and danger [...]. Passion or romantic love is notoriously antisocial and, therefore, destabilizing, and it generally takes a visitor – whose very presence has a destabilizing influence – to introduce a 'love interest' into utopian narratives. All too often the result is a merely conventional or sentimental addition to the story, and the aesthetically satisfying utopian romance is a distinct rarity”.

nia świata – w zbliżony sposób opisywane bywają społeczności nieludzkie w romansach paranormalnych. Jak bowiem stwierdza Bartłomiej Gutowski:

Utopia jest próbą wyrażenia wiary w możliwość osiągnięcia w ziemskich warunkach powszechnego szczęścia [...]. Autorzy utopii zakładają prymat dobra wspólnoty nad korzyściami poszczególnych obywateli [...]. Jedynie wspólnota jest tą formą, która może zapewnić właściwy rozwój, wyrażony przez dążenie do szczęścia. Mieszkaniec utopii zostaje całkowicie podporządkowany jej prawom. Wyrażają one dobro wspólne i tym samym stanowią cel aksjologiczny dla mieszkańców (Gutowski 2006: 6).

„M” jak miłość spotyka „w” jak wampir

Spośród licznych realizacji nadnaturalnych uniwersów, najbardziej zbliżony do koncepcji utopijnych lub im podobnych, pozostających jednocześnie w korelacji z romansem (w tym i takim paranormalnym), jest świat wykreowany przez amerykańską pisarkę, Kerrelyn Sparks w cyklu „Love at Stake”<sup>7</sup>. W każdym z kilkunastu dotychczas wydanych tomów autorka starała się coraz lepiej i dobitniej uszczegółwić liminalny eden istot nadprzyrodzonych w taki sposób, by czytelnik znajdował przyjemność w odkrywaniu kolejnych poziomów przedstawionych realiów. Sparks oparła swój koncept o założenie, że dotychczasowa egzystencja wampirycznych (a potem także i zmiennokształtnych, półboskich i anielskich) bohaterów była niepełna i nieszczęśliwa z uwagi na brak satysfakcjonującego porządku, który regulowałby zarówno istnienie jednostkowe, jak i wspólnotowe. Elementem inicjującym dążenie do zmian – i próbę zrealizowania utopijnej wizji społeczności liminalnej – stanowiło zetknięcie ze światem ludzkim (ustanowione przez punkt dywergencyjny, a więc wejście jednostki ludzkiej w przestrzeń przez wieki niedostrzegalną dla człowieczej zbiorowości) oraz uwikłanie w osobiste, uczuciowo-erotyczne relacje ze śmiertelnikami. Impuls ten, poprzedzony wynalezieniem sztucznej krwi, która umożliwia rezygnację z polowania, staje się zarzewiem zmian, prowadzących do ukonstytuowania się wspólnoty opar-

<sup>7</sup> Tytuł cyklu nie został nigdy przełożony na język polski. Więcej na temat „Love at Stake” przeczytać można w artykule Kseni Olkusz, *W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny/ metafizyczny. Na przykładzie cyklu „Love at Stake” Kerrelyn Sparks* (Olkusz 2014: 149-160).

tej o wzajemne międzygatunkowe zaufanie. Człowiek przeobraził się więc dla większości wampirów z ofiary w równorzędnego partnera, zaczynającego wzbudzać zainteresowanie krwiopiczów nie tylko walorami smakowymi, lecz także intelektualnymi, osobowościowymi, a wreszcie emocjonalnymi. Tym samym następuje przejście z jednego porządku w drugi – utopijna, zamknięta społeczność nadnaturalna przeobraża się w zbiorowość charakteryzującą się harmonijnym, stabilnym i sprawiedliwym ukonstytuowaniem. Choć Parrinder pisze, że:

Prawdą jest, że w tekstach utopijnych, „fabuła”, w znaczeniu decydujących wydarzeń lub incydentów narracyjnych, jest zasadniczo zredukowana do minimum, a jej miejsce zajmuje opis, wyjaśnienie i uzasadnienie nieznanego stanu społecznego. Nawet utopie pozwalają jednak na pewne „cudowne i niecodzienne” wydarzenia. Klasyczna forma utopijnej narracji pokazuje, że bohater-gość przybywa w dziwne miejsce, spotyka mieszkańców, odbywa wycieczkę z przewodnikiem i osiada na jakiś czas, zanim ostatecznie odpłynie (Parrinder 2013: 155)<sup>8</sup>.

Jednak w wariacie romansu paranormalnego zamiast pożegnania i opuszczenia krainy (utopijnie) liminalnej mamy do czynienia z asymilacją i stworzeniem – czy skorygowaniem w celu ulepszenia – porządku trwania. Ta szczególna ewolucja możliwa jest – rzecz jasna – z uwagi na zasadniczą dominantę, a więc i estetyczny dyktat, gatunku romansowego.

Całuj, nie żałuj, mój dobry (i bogaty) wampirze

W związku z powyższym jednym z najważniejszych fabularnych posunięć Sparks jest właśnie definitywne zdemontowanie bestialskości wampirycznych aktów spożywania krwi poprzez ustanowienie wspomnianego już punktu dywergencji, jakim jest moment wynalezienia sztucznej krwi. To symboliczne

<sup>8</sup> Przekład własny za: „In utopian texts, it is true, ‘plot’ in the sense of decisive narrative events or incidents is generally reduced to a minimum, its place being taken by description, explanation and justification of an unfamiliar state of society. Even utopias, however, allow some scope for ‘marvellous and uncommon’ events. The classical form of utopian narrative shows the visitor-protagonist arriving in a strange place, meeting the inhabitants, taking a guided tour, and settling down for some time before eventually sailing away”.



„ucywiliżowanie” wampira ma w romansie dość jednoznaczny cel, a więc bonizację dotychczasowej figury zła. Jak wskazuje McLennon

Figura [...] świadomego wartości etycznych i duchowych krwiopijcy pojawiła się po raz pierwszy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w prozie Freda Saberhagena, Anne Rice, Chelsea Quinn Yarbrow, Suzy McKee Charnas i George’a R. R. Martina. [...] w narracjach wampirycznych późnego XX wieku bohater taki staje się już „bardziej współczujący, bliższy człowiekowi i zdecydowanie mniej radykalnie »obcy«”, gdy „opozycje między dobrem a złem były coraz silniej problematyzowane” (McLennon 2018: 75).

Pozbawiony instynktu łowieckiego, będącego przecież istotnym wyznacznikiem transgresywności, wampir staje się kandydatem na amanta idealnego, a zatem takiego, który wprawdzie nosi w sobie tajemnicę, jaką do pewnego momentu jest jego nieludzka natura, lecz w zamian realizuje ideał wiecznej młodości, ustawicznej witalności, spełnia się także jako archetypowy heros, opowiadający się jednoznacznie po stronie dobra<sup>9</sup>. Jest to o tyle istotne w identyfikacji wampirów czy zmiennokształtnych jako bytów o intencjach pozytywnych, że jako protagoniści romansów muszą oni zostać obdarzeni cechami uzasadniającymi ich wejście w role amantów i obiektów damskiego pożądania. Mimo że, jak uznaje Janice A. Radway:

Wydaje się [...] całkowicie prawdopodobne, że [...] historie o przemianie mężczyzny z wroga w kochanka mogą być mniej przekonujące i satysfakcjonujące od wersji, gdzie następuje transformacja wyidealizowana, ponieważ w przeciwieństwie do tego typu wersji, nie wywołują one tak skutecznego usytuowania, w którym można odsunąć gniew związany z wcześniejszym lękiem, jakie zachowania [bohatera – W.O., K.O.] obudziły w czytelniku. Zamiast podważać podejrzenie odbiorcy, że taki jest nieuchronnie charakter męskiej osobowości, doświadczenie podobnej lektury może jedynie zaostriżyć tę obawę. W konsekwencji może to również sugerować, że preferowany czytelnicy ideał można narzucić w sposób sztuczny jedynie za pomocą mechanizmu literackiej fabuły (Radway 1991: 158)<sup>10</sup>,

<sup>9</sup> Jak deklaruje jeden z bohaterów cyklu Sparks: „Jestem dobrym wampirem. Nie rzucały się na ludzi” (Sparks 2013: 9).

<sup>10</sup> Przekład własny za: „It seems entirely plausible, then, that these particular stories of a man’s transformation from enemy into lover might be less convincing and enjoyable

to jednak wyeksponowanie w istotach nadnaturalnych cech pozytywnych wynika z jednego z ważniejszych założeń narracji romansowych. Jak bowiem wskazuje Fredric Jameson: „w wypadku romansu wydaje się, że dla istnienia tego gatunku ważne jest pojawienie się w nim dostępności kodu dobra i zła, wyrażanych poprzez sensory nie tyle czysto etyczne, co magiczne [*Thus, in the case of romance, it would seem that this genre is dependent for its emergence on the availability of a code of good and evil which is formulated in a magical, rather than ethical, sense* ]” (Jameson 1975: 158).

W analizowanym na użytek niniejszego rozdziału uniwersum nie brakuje tedy modelowych przykładów ucieleśnień kobiecych marzeń o ideale mężczyzny obdarzonego dodatkowo nadprzyrodzonymi atrybutami (nie tylko o fizycznym charakterze). Upodobanie bohaterki, a przez domniemanie także czytelniczki<sup>11</sup>, szczególnego typu męskiej urody oraz zachowań wynika z faktu, że wiele środków masowego przekazu kształtuje bardzo sprecyzowany obraz męskiego wzorca aparycyjnego, charakterologicznego oraz behawioralnego, a elementami składającymi się nań są sukces zawodowy, fizyczna i intelektualna sprawność występująca w połączeniu z atrakcyjną aparycją oraz damska satysfakcja płynąca z relacji erotycznych. W wypadku powieściowych wampirów wszystkie z wymienionych atrybutów znajdują zastosowanie w odniesieniu do niemal każdego bohatera. W cyklu Sparks spełnieni zawodowo i finansowo są zarówno szef Romatechu – firmy produkującej między innymi sztuczną krew – wampir Roman Draganesti, jak i jego współpracownicy: czy to ochroniarze, czy naukowcy, czy choćby księżowie. Stanowiącą kwatery główną rezydencja Draganestiego wypełniona jest dzielnymi wampirzymi i zmiennokształtnymi wojownikami, z których każdy jest ucieleśnieniem męskiego ideału piękna, siły, władzy oraz intelektu. Zamożność większości bohaterów wynika, rzecz ja-

than the ideal version of the transformation because, unlike that version, they do not so effectively set to rest the anger and fear his Elary behaviors evoke in the reader. Instead of quashing the reader's suspicion that such is the inevitable character of the male personality, this Reading experience might exacerbate that concern. Consequently, it might also suggest that her preferred ideal can be mandated artificially only through the contrivances of a literary plot”.

<sup>11</sup> Radway wspomina: „Ponieważ romanse idealne podejmują się reinterpretacji jedynie lekko niepokojących zachowań [męskich – W.O., K.O.] bohaterów, niełatwo jest spostrzec, jak te drobne uchybienia mogą wywoływać w czytelniczkach silne emocje” (Radway 1991: 158). Przekład własny za: „Because ideal romances preoccupy themselves with the reinterpretation of a hero's only mildly disturbing behavior, it is difficult to see how his minor transgressions could call forth strong feelings in the leader”.

sna, z tendencji autorki do realizowania modelu Kopciuszka, w którym kobieta o niższym statusie majątkowym staje się obiektem zainteresowania niezwykle zamożnego mężczyzny. Jak z dość słabo ukrywanym przekazem zauważa Anna Martuszevska, jest to detal znamieny dla wielu realizacji gatunkowych, bowiem „we współczesnych romansach, których akcja rozgrywa się w wieku XX i XXI [...] zastanawiająca jest liczba bohaterów-milionerów, znakomicie przecząca danym statystycznym na temat ich procentowego udziału w całej populacji” (Martuszevska 2014: 103-104), choć – co także odnieść można do cyklu Sparks –

Swoje miliony zdobyli [bohaterowie – W.O., K.O.] [...] w sposób jak najbardziej uczciwy [...]. Nadal też pracują nad pomnażaniem owych milionów – czy to dokonując wspaniałych wynalazków, czy też kierując jakimiś zespołami i robiąc kolejne wysoko opłacalne inwestycje. Są przy tym usposobieni demokratycznie, nie wahają się utrzymywać kontaktów osobistych z ludźmi mniej zamożnymi (Martuszevska 2014: 103).

Wampiry z cyklu „Love at Stake” stanowią więc modelowe przykłady zaangażowanych w budowanie majątków biznesmenów, ewentualnie odnoszących sukcesy naukowe poważanych wynalazców, zaś zmiennokształtni realizują się jako świetnie zarabiający najemnicy (bądź ochroniarze VIP-ów) lub ranczerzy, dysponujący okazałymi latyfundiami i ogromnymi stadami rozmaitych zwierząt hodowlanych, prowadząc nie mniej rozległe, a intratne finansowo interesy. Protagonisci o pochodzeniu arystokratycznym spełniają z kolei warunek posiadania zamków lub pałaców znajdujących się w atrakcyjnych lokalizacjach, ewentualnie ekskluzywnych starych domostw o obowiązkowo historycznej wartości. Wpisuje się to zresztą w proponowaną przez Jamesona koncepcję (uzasadniającą pewne warianty romansowe). Badacz, analizując pewne stałe elementy warunkujące schemat gatunku, zauważa, że rozdział pomiędzy kodami dobra i zła ma w romansie ukonstytuowanie i źródło w porządku społecznym oraz jego wymiarach w perspektywie kapitalizmu (czy, konkretniej: rodzącego się kapitalizmu, najwyraźniej będącego jakąś formą zagrożenia w takim odczytaniu). Pisze tedy:

Romans jest formą, która wyraża zatem moment przejściowy, ale taki bardzo szczególnego typu: współcześni muszą odczuwać społeczny rozdział między przeszłością a przyszłością [...]. Antagonizm społeczny, zaangażowany w dość wyraźną formę konfliktu

klas w ramach danego porządku społecznego [...] oraz archaiczny charakter kategorii romansu (magia, dobro i zło, inność) sugerują, że gatunek ten wyraża tęsknotę za społecznością porządku w procesie osłabiania i niszczenia przez rodzący się kapitalizm, który jednak, póki co, współistnieje z tym ostatnim (Jameson 1975: 158)<sup>12</sup>.

Mimo że trudno zgodzić się całkowicie z proponowaną tu przez Jamesona koncepcją, warto zwrócić uwagę na fakt, że oznaczałoby to nieuchronnie, że – pod pewnym względami – trudno oddzielić romans od klasowych (i ekonomicznych) podziałów, a tym samym osadzenia w szerszych kontekstach społecznych. Choć z pewnością celem autorów narracji romansowych nie jest komentarz do immanentnych oraz ewentualnie problematycznych składników rzeczywistości obyczajowej, politycznej bądź gospodarczej (wszak kluczowe znaczenie ma motywika miłosna, erotyczna), to sama struktura gatunkowa czy też jej części składowe, wymuszają zastosowanie opozycji wiążących się właśnie z tymi aspektami. Tak klasyczne motywy, jak zetknięcie dwóch kręgów – na przykład ubóstwa i bogactwa – opiera ją właśnie na zasadzie kolizji, a potem (w wypadku szczęśliwego finału) fuzji opozycyjnych rzeczywistości. Zasada podobna realizuje się także, jak już wykazano, w obrębie romansu paranormalnego, gdy następuje naruszenie płaszczyzny liminalnej i w rezultacie dokonanie się przemian. W gatunku tym zderzają się więc przeciwieństwa podwójne – zarówno te uwikłane w konflikt z nadnaturalnością, jak i te bliższe czytelnikowi, a więc ekonomiczne albo wiążące się ze statusem społecznym bohaterów.

### Liminalny świat idealnych miłości

Miłosne realizacje utopii – o wymiarze personalnym, indywidualistycznym – polegają w romansach paranormalnych na tworzeniu sytuacji i kreowaniu bohaterów w taki sposób, aby rodzące się między nimi uczucie było wzorco-

<sup>12</sup> Przekład własny za: „Romance is a form thus expresses a transitional moment, yet one of the very special type: its contemporaries must feel their society thorn between past and future [...]. The social antagonism involved in therefore quite distinct form the conflict of two classes within a given social order [...] and the archaic character of the categories of romance (magic, good and evil, otherness) suggest that this genre expresses a nostalgia for a social order in the process of being undermined and destroyed by nascent capitalism yet still for the moment coexisting side with the latter”.

we, także w wymiarze seksualnym. Niezmiennie atrakcyjni, sprawni fizycznie bohaterowie manifestują nieskrępowaną wolność, prowadzącą do równie nieskrępowanej radości w sferze erotyki. Owa seksualna utopia sprowadza się zasadniczo do prostej wykładni, że oto szczęśliwe życie erotyczno-uczuciowe staje się udziałem wampirycznych (bądź zmiennokształtnych czy magicznie uposażonych) bohaterów dopiero wówczas, gdy spotykają oni wymarzoną wybrankę. Sparks, kreując protagonistów tyleż atrakcyjnych, co sprawnych seksualnie, wzięła ich w wyobrażenia o relacji perfekcyjnej, w której *conditio sine qua non* jest obopólna satysfakcja oraz wzajemne emocjonalne oddanie. Idealizacja ciał kochanków przekłada się tu zresztą na ich zdolność do wielokrotnego przeżywania rozkoszy, ściśle wiążąc się również ze swoistą fetyszycją jednoczesnego orgazmu. W powszechnym przekonaniu warunkiem udanego pożycia jest bowiem równoczesne doświadczenie zaspokojenia, tedy w romansach paranormalnych każde zbliżenie nie tylko jest dla partnerów przyjemne, lecz też i ich satysfakcja ma miejsce każdorazowo w tym samym momencie.

Również wampiryczny świat liminalny musi prezentować się w taki sposób, żeby zaspokoić czytelniczą fantazję o idealnym środowisku, w którym każde z partnerów odnaleźć może elementy wspólne. Jednocześnie uwiadacznia się bardzo dobitnie paralelność utopijności i liminalności, wykładająca się w zbliżonej charakterystyce obu typów społeczności. O tej pierwszej zbiorowości wspomina Parrinder:

Mieszkańcy utopii są lepsi [...] nie tylko pod względem kulturowym, ale też biologicznym i genetycznym, ponieważ zasadniczo każda utopia robi wrażenie na odwiedzającym ją nie tylko panującym tam społecznym ładem, ale też i zdrowiem, siłą oraz pięknem zwykłych obywateli. Utopianie są bardziej imponujący [...] od nas. Osiągnąwszy tę eugeniczną przewagę nad wcześniejszymi pokoleniami ludzkiego społeczeństwa, muszą mieć na uwadze ochronę i ekspansję tego aktualnego (Parrinder 2013: 158)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Przekład własny za: „The utopians are superior to us not only culturally but biologically and genetically, since virtually every utopia impresses the visitor not only with its social arrangements but with the health, strength and beauty of its ordinary citizens. The utopians are more imposing and fairer to look upon than we are. Having achieved this eugenic advantage over all previous human societies, they must wish to protect and extend it”.

Dystynktywne cechy drugiej społeczności (tej nadnaturalnej i ukrytej) wydają się w kontekście podobnego stwierdzenia dość zbliżone – oto mamy zbiorowość istot obdarzonych cechami czy zdolnościami przewyższającymi ludzkie, o urodzie mocno odbiegającej od przeciętności (co tyczy się *nota bene* przedstawicieli obu płci)<sup>14</sup>. Także więzi łączące poszczególnych członków wspólnoty są niezwykle trwałe, opierają się na wzajemnym szacunku, lojalności czy przyjaźni, a także zaufaniu. Fakt, że środowisko bytów nadnaturalnych pozostaje tajemnicą dla świata ludzi, realizuje się tu jako wskazany przez przywoływanego wcześniej Lesia aspekt utopijnej opozycji wewnątrz – zewnątrz. Sytuacja taka jeszcze mocniej akcentuje wagę relacji pomiędzy jednostkami w obrębie liminalnej socjety.

Podobnie do utopijnej kształtują się w romansach Sparks również kontakty o erotycznej naturze. Według Parrindera:

Seksualna więź ze słabszym i bardziej zacofanym przedstawicielem ludzkości, takim [właśnie – W.O., K.O.] jak odwiedzający [wywodzący się – W.O., K.O.] z naszego własnego świata, jest z konieczności dysgeniczna, a pociągająca mężczyznę [z zewnątrz – W.O., K.O.] kobieta z utopii musi być w jakimś stopniu do niej nieprzystosowana, o ile po prostu nie stanowi potencjalnego wyrzutka społecznego. Logika eugeniczna sugeruje bowiem, że łączyć się w parę powinny jednostki podobne, zaś wiele utopii wręcz wprowadza specyficzny element eugeniczny do rytuałów zalotów (Parrinder 2013: 158)<sup>15</sup>.

Romans istoty nadnaturalnej z człowiekiem stanowi w zbiorowościach liminalnych formę towarzyskiego wykroczenia i wyraz lekceważenia gatunkowej powinności oraz tradycji. W rzeczywistości kreowanej w „Love at Stake” wampiryczni mężczyźni nie żenią się, lecz dysponują rozległymi haremami, pełnymi krwiopijczyń, nie poddają się płochym uczuciom, kierując się w zamian

<sup>14</sup> Za egzemplifikację niech posłuży choćby ten cytat: „Mężczyzna musiałby być martwy, żeby nie zauważyć urody tej [...] kobiety o ślicznej twarzy i miękkiej, świetlistej skórze” (Sparks 2013a: 36).

<sup>15</sup> Przekład własny za: „Sexual connection with a weaker and more backward specimen of humanity, such as the visitor from our own world, is necessarily dysgenic, and the utopian female who finds herself attracted to a male visitor must be somewhat maladjusted, if not a potential outlaw. Eugenic logic suggests that like should be paired off with like, and many utopias introduce a specifically eugenic element into the rituals of courtship”.

żądzeniami cielesnymi. Z kolei w społecznościach zmiennokształtnych panuje zwyczaj aranżowania małżeństw zgodnie z porządkiem eugenicznym i ekonomicznym (te zresztą są tu wzajemnie powiązane), a więc łączenie w pary najlepszych puli genetycznych (i majątkowych)<sup>16</sup>. Nawyki te w oczywisty sposób zostają naruszone w momencie, gdy kolejni wampirzy amanci znajdują miłość w ramionach niewiast wywodzących się spośród ludzi. Odejście od schematów powoduje jednak stopniowe wypracowanie nowych, a pozorna subwersja czy rebelia wobec poprzedniego porządku trwania, przewrotnie okazuje się jedynie ścieżką prowadzącą ku idyllicznemu porządkowi, który w odpowiedzi na złamanie dotychczasowych reguł narzucony zostaje w ramach odtworzenia społeczności liminalnej. Nowym wyznacznikiem staje się tedy otwartość na uczucie żywione do przedstawiciela innej rasy i obowiązkowa akceptacja tego faktu przez pozostałych członków socjety. Miłość wydaje się zatem reformatorską konotacją statusu w obrębie grupy, a dążenie do osiągnięcia „szczęścia we dwoje” przeobraża się w determinantę poczynań protagonistów. Ci bowiem – zazdroszcząc pobratymcom emocjonalnej stabilizacji – wzdychają i tęsknią za ewentualną trwałą relacją erotyczną, co poświadczają choćby takie *passusy*: „Uśmiech Connora zniknął. Jego wampiryczni przyjaciele wysypali się z kaplicy i niemal każdy z nich miał żonę u boku” (Sparks 2013a: 9); „Wypełnianie samotności szeregiem bezimiennych, zdesperowanych nieumarłych kobiet jakos nie wydawało mu się szczególnie pociągające” (Sparks 2013a: 12); „Wierzysz w prawdziwą miłość? [...] Jego uśmiech zniknął. – Długie życie może być baaardzo długie. A czy szczęśliwe... Dla mnie nie było” (Sparks 2011a: 45).

Odkryta na nowo uczuciowość początkowo postrzegana jest niczym wirus, który dotyka kolejno wampiry, a potem zmiennokształtnych, by z czasem przeobrazić się w intymne pragnienie o najwyższym priorytecie, gdy nadnaturalni single czują się wyobcowani, wykluczeni ze zbiorowości, w której nagle pojawili się małżonkowie i potomkowie; protagoniści mają wrażenie, że zostali

<sup>16</sup> Dlatego na przykład w jednym z tomów cyklu jeden z wampirycznych bohaterów, Phineas, wzdychający do wilkołaczki, dywaguje: „nie mógł jej przelecieć. Była córką najpotężniejszego mistrza stada wilkołaków w Ameryce Północnej, ranczera, który posiadał rozległe majątki ziemskie, mnóstwo pieniędzy i wpływy. Przeklętą księżniczką. [...] Jej ojciec nie mógł pogodzić się z faktem, że jego najstarszy syn Phil ożenił się z wampirzycą [...]. Wkurzyło go to do tego stopnia, że wydziedziczył Phila [...]. Phineas nigdy nie ośmieliłby się o nią zabiegać. Dla jej i swojego dobra. Mogłoby to się skończyć dla niej wydziedziczeniem i odrzuceniem przez swoich. Odebrałoby jej pozycję księżniczki” (Sparks2013b: 62).

pozbawieni jakichkolwiek szans na odczuwanie przyjemności z faktu, że istnieć mogą dopóty, dopóki nie skończy się świat.

Jednocześnie konstytuujące się na nowo społeczeństwo dąży do zrealizowania najbardziej pozytywnego konceptu wspólnego trwania, podporządkowując mu rozmaite projekty. Ów perfekcyjny świat liminalny, wykreowany na potrzeby subodmiany romansu, musi każdorazowo realizować modele *happy endu* i rozwiązań satysfakcjonujących dla każdego wariantu sytuacyjnego. A zatem na przykład ze szczęśliwych i idealnych związków wampiryczno-ludzkich rodzą się hybrydyczne dzieci poczynane w sposób sztuczny, bowiem w społeczności wampirycznej nie brak genialnych i skupionych na swojej pracy wynalazców, którzy nie myślą o niczym innym, jak tylko o podnoszeniu standardów wampirycznej egzystencji. Wzrastająca lawinowo liczba potomstwa powoduje następnie konieczność zapewnienia mu stosownych i bezpiecznych warunków bytowania oraz kształcenia. Z tego też powodu wybudowany zostaje chroniony, wyizolowany obiekt, w którym nadnaturalne maluchy i młodzież prowadzą spokojne i harmonijne życie. Społeczność wampirza, wilkołacza i innych zmiennokształtnych koegzystuje w tym habitacie, który dzięki pomocy odpowiednio uwarunkowanych ludzkich współpracowników nie nękają żadne ludzkie władze.

### Budujemy świat, nasz własny świat idealny

Dążenie do wyzwolenia z transgresyjnej izolacji konkretyzuje się także w znamiennej próbie odtworzenia świata ludzkiego w obrębie rzeczywistości liminalnej. W cyklu Sparks wampiry urządzają zatem charytatywne bale, z oddaniem pomagają sierotom przebierając się za św. Mikołajów i dostarczając bożonarodzeniowe prezenty, produkują też programy emitowane w wampirycznej telewizji kablowej, które imitują formaty amerykańskich telewizji, jak *The Real Housewives*, programy o renowacji wnętrz, *The Bachelor* czy serwisy informacyjne i plotkarskie. W wampirycznym świecie nie brakuje także substytutów alkoholowych napojów, a są nimi mieszanki sztucznej krwi i alkoholu: *bleer*, *bubbly blood* czy *bliskey*. Sprawnie funkcjonują też wampirze lokale rozrywkowe, między innymi takie z męskim striptizem.

Potrzeba łączności z pierwiastkiem ludzkim konstytuuje działania mające na celu oswojenie każdej z możliwych obcości, stąd postulaty wzajemnej współ-



pracy między zantagonizowanymi dotychczas rasami<sup>17</sup>. Wampiryczni pracodawcy zaczynają postrzegać zmiennokształtnych już nie tylko jako użytecznych ochroniarzy aktywnych za dnia (gdy nieumarli pogrążeni są w stuporze), lecz jako pełnowartościowych sojuszników; częściej też pojawiają się relacje oparte na przyjaźni, a niekiedy i miłości, zwieńczonej małżeństwem (ten formalny akt jest u Sparks każdorazowo gwarantem *happy endu* i obowiązkowym wręcz ukoronowaniem miłosnej afery). Widać tedy wyraźnie, że opozycja swój – obcy<sup>18</sup> ulega znamiennej weryfikacji, przekroczone bowiem zostają granice gatunkowe, a proces taki uwikłany jest w tworzenie nowych zasad współtrwania, także tych gwarantujących nieszkodzenie śmiertelnikom. „Żli” to teraz na przykład te wampiry – zwane Malkontentami – które mając do dyspozycji sztuczną krew, preferują spożywanie tej płynącej w ludzkich żyłach, a którym w sukurs przychodzą wszelkie istoty, dla których życie innych nie przedstawia większej wartości.

Także kwestia izolacji liminalnego świata wydaje się relewantna dla warunkowania utopijnego porządku. Pisze Parrinder:

Przemieszczenie się z jednego świata do drugiego stanowi przejście przez strefę graniczną lub ziemię niczyją, mając kilka typowych cech. Należą do nich separacja i izolacja, przekraczanie zakazanej granicy, wejście w stan bezczasowy, pojawienie się potwornych i cudownych postaci oraz doświadczenie śmierci, prowadzące do odrodzenia. Wszystkie te cechy liminalne, wyróżnione przez antropologów w ceremoniach inicjacyjnych czy innych rytuałach plemiennych, to także charakterystyczne motywy przygody heroicznej, a więc i obecnych w późnych dziewiętnastowiecznych romansach (Parrinder 2013: 160)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Warto przy tej okazji zacytować Jeana Baudrillarda, wedle którego utopia „nie jest bynajmniej fantazmatem utraconego porządku, lecz, wbrew wszystkim topikom nierozciągłości i wyparcia, pozostaje ideą dwoistego porządku wzajemności i zwrotności – innymi słowy, porządku symbolicznego (w mocnym, etymologicznym znaczeniu tego słowa)” (Baudrillard 2007: 182).

<sup>18</sup> Będąca zresztą immanentnym dyskursem obecnym w romansie paranormalnym (McLennon 2018).

<sup>19</sup> Przekład własny za: „To move from one world to another is to pass through a frontier zone or no man's land with several typical features. These include separation and isolation, the crossing of a forbidden boundary, entry into a timeless condition, the appearance of monstrous and marvellous forms, and an experience of death leading to rebirth. All these liminal features distinguished by anthropologists in initiation ceremonies and other tribal rituals are also characteristic motifs of heroic adventure fiction and, therefore, of late nineteenth-century romances”.

Sam zaś romans (nie w odmianie historycznej, lecz osadzony w teraźniejszości), jak zauważa Martuszevska, charakteryzuje czasoprzestrzenna stereotypowość. Badaczka konstatuje, że „W przeważającej większości utworów [...] jest ona kreowana bardzo ogólnie, a właściwie nawet ogólnikowo. Akcja najczęściej rozgrywa się [...] w bardzo szeroko pojętej współczesności, której przedziałów czasowych nie sygnalizują na ogół żadne wydarzenia historyczne, przywoływane w romansie dość rzadko” (Martuszevska 2014: 135). Dla świata, w którym funkcjonują bohaterowie Sparks, czas jest wartością niedookreśloną w tym sensie, że wydarzenia historyczne – o ile w ogóle się o nich wspomina – służą co najwyżej sprecyzowaniu wieku wampirycznych protagonistów. Liminalna rzeczywistość pozostaje więc w temporalnym zawieszeniu, znamiennym odsunięciu od wszelkich zdarzeń, które decydują o losach ludzkości, a które rozgrywają się w wyabstrahowaniu od istnień nadnaturalnych. Kwestia taka pokrywa się ze stwierdzeniem Łukasza Zweiffela o tym, że

Utopia zamknięta jest nie tylko odgradzona od istniejącego świata [...], znajduje się na terenach nieznanymi reszcie ludzkości, ale i charakteryzuje się odcięciem od czasu. Tutaj czas obraca się w zamknięty [m [m – W.O., K.O.] kole, mijają kolejne syty i szczęśliwe pokolenia, starzy są zastępowani przez młodych, a organizacja społeczna i sposób życia nie ulega żadnej zmianie. Na zewnątrz toczą się wojny, zmieniają się władcy oraz ustroje, upadają i powstają nowe państwa, a Arkadia jest taka sama, jaka była na samym swoim początku. Bowiem została oparta, czy więcej, jest wcieleniem, zrealizowaniem ideału, w związku z tym czas w żaden sposób nie może naruszyć jej struktury (Zweiffel 2004: 71).

Wtórzy badaczowi Krzysztof M. Maj, pisząc, że „Skrywane przed oczyma świata empirii granice [...] osnuwa gęsta mgła” (Maj 2017: 131). Co więcej, terytoria ufundowane na utopijnym zamiarze, to obszary oddalone od skupisk ludzkich lub szczerze od nich odgradzane. Nadnaturalne istnienie odbywa się wszakże wbrew porządkowi człowieczemu nawet w tym sensie, że wampirza aktywność przypada na porę, gdy ludzkie zbiorowości pogrążone są we śnie.

Wojna, miłość i obowiązkowy *happy end*

Potrzeba izolacji liminalnego świata doskonałego wiązać się może z kwestią antagonizmu zachodzącego między „dobrymi” a „złymi” bytami o nadnaturalnej

proweniencji. O konieczności ukrycia utopii (czy też eutopii) przywoływany już Maj pisze następująco:

Groźba wojny czai się na przedpolach każdej eutopii, pogłębiając jej dążności inkluzywne i chroniąc ją od stagnacji zarazem – nigdy nie urzeczywistniając się bowiem, ustawicznie grozi urzeczywistnieniem. Nietrudno tu dostrzec wdrożenie doktryny odstraszenia, która, choć wyklucza wojnę – „archaiczną przemoc systemów znajdujących się w stadium ekspansji”, jak kaustycznie zauważał Baudrillard – to i tak pozostaje przemocą „zerową i implozywną” [...]. Mur [...] w eutopiach pozostaje zwykle figurą klauzuruowego zamknięcia i *splendid isolation* [...]. Nie dziwi zatem ani potrzeba ukrycia eutopii przed chciwym wzrokiem potencjalnego zaborcy, ani tym bardziej właściwy jej przymus utrzymywania zapobiegawczej przewagi militarnej (Maj 2017: 135).

W romansowym cyklu Sparks owa „groźba wojny” odnosi się nie tylko do zagrożenia związanego z demaskacją liminalnej socjety, lecz także – bardziej już eksplicytnie – do konfliktu z siłami zła, reprezentowanymi – jak zostało to już wspomniane – przez nadnaturalne istoty, dla których skrywanie się przed światem ludzi jest pozbawione znaczenia. W kolejnych tomach „Love at Stake” protagoniści nie tylko odnajdują więc przeznaczonych sobie ukochanych, lecz także każdorazowo ratują człowieczą rzeczywistość przed anihilacją. W tym sensie podtrzymują oni równowagę pomiędzy tym, co widoczne i powszechnie identyfikowalne a tym, co ukryte, pozostające w sekrecie. Dążenie utopijne uwidocznia się tutaj przede wszystkim w pragnieniu zbudowania porządku, w którym z jednej strony niemożliwa byłaby ingerencja praw ludzkich, zaś z drugiej – zbrojne zmagania z mocami ciemności. Obie te tendencje wspiera ponadto pragnienie stworzenia enklawy spokoju, w której członkowie nadnaturalnej, żyjącej w zgodzie społeczności, mieliby szansę na spełnioną i całkowicie szczęśliwą egzystencję. Predylekcja podobna pozostaje w zgodzie zarówno ze stwierdzeniem Adama Sikory, że „Utopiści, zwracając się ku wyobrażonym światom, wypowiadali prawdę istniejącego świata” (Sikora 1982: 6), jak i konstatacją Ireny Pańków, iż:

Utopia stanowi złożoną strukturę teoretyczną, której jądrem pozostaje projekt społeczeństwa utopijnego (o podwójnym historyczno-universalnym układzie odniesienia); opartą na aksjomatach dotyczących: istnienia nadrzędnej instancji aksjologiczno-ontologicznej stanowiącej podstawowy układ odniesienia; możli-

wości zdobycia wiedzy niezawodnej; optymizmu w kwestii natury człowieka i natury społeczeństwa (Pańków 1990: 171).

Romans paranormalny kształtuje te predylekcje zgodnie z własnymi ramami modalnymi, dążąc do zaspokojenia elementarnych potrzeb estetycznych, jakie się z nim nierozzerwalnie wiążą, wszak:

Romans to spełnienie marzeń lub utopijna fantazja, której celem jest przemienienie świata w codzienną rzeczywistość, czy to w celu przywrócenia go do stanu jakiegoś zagubionego Edenu, czy też zainaugurowania i zapoczątkowania jakiegoś nowego i ostatecznego królestwa, z którego zniknęła dawna śmiertelność i niedoskonałości (Parrinder 2013: 165).

W tym sensie cykl Sparks o wampirach, zmiennokształtnych, magach, aniołach, demonach i innych nadprzyrodzonych istotach realizuje założenie o świecie idealnym, w którym zło pokonane zostaje za pomocą miłości, która nie tylko przełamuje bariery gatunkowe, konwencje obyczajowo-społeczne, lecz także otwiera możliwość zbudowania zupełnie nowego, pozytywnego porządku, gdzie *happy end* wienńczy każdą trudną drogę, jaką przebyć musieli bohaterowie<sup>20</sup>.

## Źródła cytowań

- BAUDRILLARD, JEAN (2007), *Wymiana symboliczna i śmierć*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- BUJNICKA, MARIA (2006), 'Romans', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- FRYE, NORTHROP (1978), *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge: Harvard University Press.
- GRACIOTTI, SANTE (1972), 'Utopia w dziełach Ignacego Krasickiego', *Przegląd Humanistyczny*: 14, ss. 1-16.
- GUTOWSKI, BARTŁOMIEJ (2006), 'Filozoficzne uwarunkowania utopii', w: Bartłomiej Gutowski (red.), *A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź: sztuka i myśl w świetle utopii*, Warszawa: [s.n.].

<sup>20</sup> Jak celnie zauważa Maj: „nadrzędnym kryterium oceny utopii jako eutopii, miejsca więc najszcześniejszego i najdoskonalszego pod słońcem logosu, jest realizowalność, a więc immanentnie zawarty w niej model postępowania w świecie empirii” (Maj 2017: 153).

- ILLUOZ, EVA (2008), *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkley & Los Angeles: University of California Press.
- JAMESON, FREDRIC (1975), 'Magical Narratives: Romance as Genre', *New Literary History*: 1, ss. 135-163.
- LEŚ, MARIUSZ M. (2014), 'Sieciowa ekstropia. Wprowadzenie', *Wielogłos*: 3, ss. 15-35.
- LEVITAS, RUTH (2013), *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*, New York: Palgrave Macmillan.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2017), 'La vendita del fumo. Izolacjonizm, szczęście i doskonałość w światach eutopijnych', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 131-161.
- MANNOLINI-WINWOOD, SARAI (2018), 'Wokół definicji fantastyki miejskiej', przekł. Krzysztof M. Maj, *Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki*: 58, ss. 29-48.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (2014), *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria.
- MCLENNON, LEIGH M. (2018), 'Definiując urban fantasy i romans paranormalny. Przekraczanie granic gatunków, mediów, a także siebie i innych w nowych nadprzyrodzonych światach', przekł. Ksenia Olkusz, *Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki*: 58, ss. 65-95.
- MENDLESOHN, FARAH (2008), *The Rhetorics of Fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Romans paranormalny – materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1, ss. 104-110.
- OLKUSZ, KSENIA (2018), 'Utopia', w: Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, ss. 498-502.
- OLKUSZ, KSENIA (2014), '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: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 149-160.
- PAŃKÓW, IRENA (1990), *Filozofia utopii*, Warszawa: PWN.
- PARRINDER, PATRICK (2013), 'Utopia and Romance', w: Gregory Claeys (red.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 152-173.

- RADWAY, J. A. (1991), *Heading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- SETECKA, AGNIESZKA (2000), 'Romans – przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś', w: Grażyna Borkowska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss. 187-199.
- SIKORA, ADAM (1982), *Prorocy szczęśliwych światów*, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- SPARKS, KERRELYN (2013), *Anioły i wampiry*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.
- SPARKS, KERRELYN (2014), *Ja cię kocham, a ty śpisz, wampirze*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.
- SPARKS, KERRELYN (2010), *Jak poślubić wampira milionera*, przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Amber.
- SPARKS, KERRELYN (2013), *Poszukiwany żywy lub nieumarły*, przekł. Beata Horosiewicz, Warszawa: Amber.
- SPARKS, KERRELYN (2011), *Sekretne życie wampira*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.
- SPARKS, KERRELYN (2010), *Wampiry w wielkim mieście*, przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Amber.
- SPARKS, KERRELYN (2010), *Wampiry wolą szatynki*, przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Amber.
- SPARKS, KERRELYN (2011), *Zakazane noce z wampirzycą*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.
- SZYSZKOWSKA, EWELINA MARIA (2003), *Odmiany uczuć: popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- ZWEIFFEL, ŁUKASZ (2004), 'Projekt, plan oraz utopia jako trzy aspekty ludzkiej egzystencji', *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica*: 2, ss. 73-86.