

## Wokół definicji fantastyki miejskiej

Sarai Mannolini-Winwood

### Abstract

Fantasy literature in the 1980s underwent a revisionist change, which resulted in the emergence of a number of subgenres that challenged the dominant Tolkien model of fantasy writing. One such subgenre, which continues in popularity today, is urban fantasy. Urban fantasy is distinguished by real-world urban settings unsettled by the presence of the supernatural and the non-rational. The classification of the subgenre has predominantly been commercial or industry-based, with little critical or theoretical evaluation undertaken to define or establish its parameters. Within a limited frame of reference the article *Theorizing the Emergent Subgenre of Urban Fantasy* aims at offering a classificatory framework that identifies the distinctive elements of urban fantasy to further the generic understanding of unique fantasy subgenres.

Sarai Mannolini-Winwood — niezależna badaczka i wykładowczyni z zachodniej Australii; gorliwa czytelniczka działająca na rzecz badań nad kulturą popularną jako istotnego narzędzia do odkrywania społeczno-kulturowych perspektyw życia współczesnego; o fantastyce miejskiej opublikowała ostatnio artykuł *Fear, Anxiety and Dread: Examining the Influence of Antecedent Genres on Urban Fantasy's Thematic Concerns* na łamach „Dissection. The Journal of Contemporary Horror”; co miesiąc ukazują się też jej artykuły poświęcone problematyce badań nad popkulturą na stronie *TheArtifice.com* pod etykietą „SaraiMW”. Kontakt: [scmannolini@gmail.com](mailto:scmannolini@gmail.com)

*Creatio Fantastica* nr 1 (58) 2018, ss. 29-47, DOI: 10.5281/zenodo.1419521

© © Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie. Wersja elektroniczna artykułu jest referencyjna.

## Wprowadzenie

Do debaty o *fantasy* jako gatunku zasiadało już wielu teoretyków – wszelako jej główne zagadnienia pozostają wciąż w dużym zakresie bez odpowiedzi. Wciąż nie wiadomo chociażby, jak należałoby w ogóle podejść do próby określenia tak rozległego pola genologicznego czy jak uzasadnić poszczególne decyzje o włączaniu bądź wyłączeniu zeń tekstów opatrywanych etykietą fantastyki. Gary Wolfe stwierdził, że w zasadzie „brakuje w równej mierze jakiegoś powszechnie akceptowanego kanonu dzieł *fantasy*, jak również powszechnie akceptowanej koncepcji tego, jak należałoby ten nurt definiować”<sup>1</sup>. Nawet po ponad stu latach dyskusji teoretycznych (jeśli włączyć w nie także debatę nad istotą baśniowości), wciąż można więc je jedynie inicjować – skutkiem czego i dziś obszar literatury *fantasy* pozostaje tyleż enigmatycznym, co obfitym polem do badań. A wciąż jeszcze przecież nie poruszyliśmy problemu podgatunków, do których należy fantastyka miejska, wyodrębniająca się wyraźnie na tle ogólnie pojętych narracji fantastycznych.

Angażowanie się w dyskusje genologiczne pozostaje problematycznym przedsięwzięciem co najmniej od czasu, gdy John Frow spostrzegł w ważnej książce *O gatunku (Genre)*, że należy „uwzględnić otwartość gatunkową i nieredukowalność tekstów do pojedynczej ramy interpretacyjnej [*stress the open-endedness of genres and the irreducibility of texts to a single interpretive framework*]”<sup>2</sup>. Heather Dubrow słusznie dodaje przy tym, że „w ogóle samo pytanie o to, czy należy rozważać klasyfikacje gatunkowe [*generic classification*] lub rozstrzygać o ich prawomocności, prowadzi do roztrząsania najbardziej podstawowych problemów teorii literatury”<sup>3</sup>. Debata o potrzebie gatunkowości ma zresztą długą historię. Frow przykładowo jest zdania, że „w ogóle wszystkie próby systemowej analizy gatunków literackich w publikacjach naukowych charakteryzuje brak wewnętrznej spójności”<sup>4</sup> – co tylko oznacza, że analiza o wiele mniej złożonego pola gatunkowego literatury *fantasy* musi być tym bardziej problematyczna.

*Fantasy*, rozumiana jako gatunek (bądź podgatunek) literacki pozostaje przedmiotem szczególnie żarliwych dyskusji. Odnotowała to już Kathryn Hume, spostrzegłszy, że zbyt często teoretycy literatury „zakładali, że jest ona raczej klarownym zjawiskiem, które opisać można zbiorem kilku oczywistych reguł [*fantasy is a pure phenomenon, that a few clear rules will delimit it*], składających się na wzorzec gatunkowy określany mianem *fantasy*”<sup>5</sup>. Jednakowoż bez względu na te teoretycznoliterackie niepokoje, klasyfikacje oparte na gatunkach (a w szczególności podgatunkach) wykazują najwyższą skuteczność w studio-waniu tych nurtów literackich, które dzielą szereg cech wspólnych. Pewna trudność, jak zauważyła Dubrow, może wiązać się tu z tym, że klasyfikacje gatunkowe mają z natury

<sup>1</sup> Gary Wolfe, *History and Criticism*, w: *Fantasy Literature. A Reader's Guide*, red. Neil Barron, New York: Garland Publishing 1990, s. 373.

<sup>2</sup> John Frow, *Genre*, Florence: Taylor and Francis 2015, s. 30.

<sup>3</sup> Heather Dubrow, *Genre*, London: Methuen 1982, s. 45.

<sup>4</sup> John Frow, dz. cyt., s. 14.

<sup>5</sup> Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York: Methuen 1984, s. 8.

charakter okrężny. Podobnie bowiem jak ma się rzecz w systematyce biologicznej, tu także sformułowanie definicji opartej na przykładach wybranych z „całej mnogości możliwych wariantów implikuje konieczność uprzedniego zadecydowania o charakterystycznych cechach danego gatunku”<sup>6</sup>. Frow ujmuje to jeszcze bardziej bezpośrednio, zauważając, że „gatunek, jak i wiele innych rzeczy, podlega rozróżnieniom i podziałom [*discrimination and taxonomy*], w tym także podporządkowaniom pod rozpoznawalne klasy zjawisk”<sup>7</sup>. Jakkolwiek jednak trudno polemizować ze stanowiskami Dubrow i Frowa, pozostaje faktem, że każda forma kodyfikacji zawsze pozostaje pod wpływem indywidualnych założeń jej użytkownika. Dzieje się tak, ponieważ „nawet wtedy, gdy tekst wymyka się jakimkolwiek oczekiwaniom, które można wobec niego żywić, te wciąż pozostają, wpływając zarówno na to, jak tekst ten będziemy czytać, jak i na to, jak będziemy się zmieniać dzięki niemu”<sup>8</sup>. Nie bez znaczenia jest także język, który sam narzuca pewne ograniczenia, sprawiając, że każda używana terminologia jest wyjściowo już arbitralna. Nie zmienia to jednak faktu, że klasyfikacje gatunkowe zachowują pewną wartość w tym wymiarze, że zwykle stanowią one punkt wyjścia dla interpretacji – co skłania do poparcia tezy Frowa, zgodnie z którą gatunek sytuuje się „w centrum ludzkiej potrzeby wytwarzania znaczeń i społecznej walki o sens zarazem [*central to human meaning-making and to the social struggle over meanings*]”<sup>9</sup>.

Jacques Derrida zdecydowanie opowiadał się po stronie gatunku rozumianego jako transcendentálna kategoria badań literackich, zwracając równocześnie uwagę na możliwość subwersywnego potraktowania dzieła sztuki w znanym zdaniu z *The Law of Genre*: „tekst nie może być bez gatunku [*cannot belong to no genre*], nie może być pozbawiony gatunkowości ani też być gatunkowy w jakimś mniejszym stopniu [*it cannot be without or less a genre*]. Każdy tekst uczestniczy w jednym lub wielu trybach gatunkowych, [...] choć to uczestnictwo nie ma w sobie nic z przynależności [*Every text participates in one or several genres, yet such participation never amounts to belonging*]”<sup>10</sup>. Derrida ma słuszość: nie sposób zaprzeczyć istnieniu gatunku, jednak równocześnie powinno się zaakceptować, że „uczestniczenie” w gatunkowości nie zakłada niewolniczej imitacji lub bałwochwalczego poddaństwa względem zestawu stałych konwencji. Nawet literatura modernistyczna nie mogłaby się obyć bez gatunków, skoro większość eksperymentalnych dzieł tej epoki powstała przecież w reakcji na jakiś ustalony wzorzec gatunkowy, wciąż zatem w nim w pewien sposób uczestnicząc. Jak stwierdziła Dubrow, „oddając się studiowaniu gatunków, jak zresztą i wielu innych zjawisk literackich, należy zawsze się spodziewać jakiegoś poziomu niespójności”<sup>11</sup>. Niebezpieczeństwo genologii kryje się wyłącznie w założeniu określonego zbioru reguł ograniczających sposób kategoryzacji tekstów. Alastair

<sup>6</sup> Heather Dubrow, dz. cyt., s. 46.

<sup>7</sup> John Frow, dz. cyt., s. 56.

<sup>8</sup> Tamże, s. 31.

<sup>9</sup> Tamże, s. 10.

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *The Law of Genre*, „Critical Inquiry” 1980, t. 7, nr 1, s. 65.

<sup>11</sup> Heather Dubrow, dz. cyt., s. 110.

Fowler pisał, że „gatunki mają znacznie więcej wspólnego z identyfikacją i komunikacją, aniżeli definicją i klasyfikacją”<sup>12</sup> – i dlatego też wydaje się, że najlepiej byłoby wykorzystywać gatunki jako przystępną ramę poznawczą w badaniach literatury. Podobnego zdania był Tzvetan Todorov: „Nie było nigdy literatury bez gatunków; jest to ciągle zmieniający się system”<sup>13</sup>. Gatunek może być zatem wykorzystany do przekazywania informacji wpływających na rozumienie treści literackich. Jak pisał Frow:

[...] choć gatunki służą klasyfikacjom, nie należą do dobrze zdefiniowanych i stałych klas zarządzających przedmiotami w zamkniętym zbiorze. Nie tworzą żadnego prawa, a teksty nie rozpoznają [podkr. oryg.] tych praw gatunkowych, ani ich nie egzemplifikują, ani też do nich nie przynależą – stanowią raczej odzwierciedlenie jednego lub wielu gatunków<sup>14</sup>.

Gatunki są więc raczej chwiejne, konotacyjne i adaptacyjne. Interpretacja dzieł literackich i ich gatunkowości ma miejsce na tle migotliwego, zmiennego krajobrazu, na którym wynurzają się coraz to nowe modele teoretyczne, modyfikujące definicje, charakterystyki a niekiedy i nazwy kolejnych pojęć genologicznych. Należy w tym kontekście pamiętać, że „u ich źródeł leży społeczność literacka”<sup>15</sup>, której głos w istotny sposób wpływa na bieżące rozeznawanie gatunkowości.

Już Tzvetan Todorov zwracał uwagę na to, że „nowy gatunek jest [...] zawsze przekształceniem jednego lub kilku gatunków dawnych: przez inwersję, przemieszczenie lub kombinację”<sup>16</sup>. Frow zgodził się z koncepcją Todorova, uzupełniając ją o dopowiedzenie, że „dla każdego gatunku można wskazać przynajmniej jeden gatunek poprzedzający, który zmienił się pod wpływem powstania nowych okoliczności literackich i rodzajów zastosowań (czy warunków kategoryzacji)”<sup>17</sup>. Nie dziwi zatem, że nowo powstające dzieła literackie celowo zniekształcają, wywracają na nice czy podważają zastane konwencje gatunkowe, rzucając wyzwanie co bardziej tradycyjnym próbom ich charakterystyki. Ludzka natura pcha nas ku przełamywaniu ograniczeń. Współczesna zaś aktywność artystyczna pozostaje w ciągłym napięciu z tradycją literacką, „wnoszącą całe szeregi zaleceń i ograniczeń, niektórych skodyfikowanych w wypowiedziach teoretycznoliterackich, a innych mniej oficjalnie, lecz niemniej stanowczo sformułowanych”<sup>18</sup>. Todorov wnioskował stąd, że sam akt kreacji i ustanawiania gatunków był czysto społeczny, w tym przynajmniej sensie, że to „społeczeństwo wybiera i kodyfikuje akty najbardziej odpowiadające właśnie jego ideologii”<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge: Harvard University Press 1982, s. 38.

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 3, s. 319.

<sup>14</sup> W oryginale: „»Genre« is a classifying term, but genre are not well-defined and stable classes governing objects in a closed set; genres are not like law, and texts don't realise genres or exemplify them or belong to them; they have a reflective reaction to one or more genres”. John Frow, dz. cyt., s. 31.

<sup>15</sup> Alastair Fowler, dz. cyt., s. 278.

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 3, s. 309.

<sup>17</sup> John Frow, dz. cyt., s. 150.

<sup>18</sup> Heather Dubrow, dz. cyt., s. 8-9.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov, dz. cyt., s. 313.

W pracach Rosemary Jackson zetknąć się można z bardzo zbliżonym sposobem rozpatrywania literatury fantastycznej, która jej zdaniem „powstaje w określonym społecznym kontekście, przez który również zostaje uwarunkowana”<sup>20</sup>. Pogląd ten, oczywiście, jest raczej nienowy i zdążył już się zapisać w historii literatury *fantasy*. Ostatecznie proza ta powstaje w inspiracji mitami i legendami z czasów, gdy opowieści te wykorzystywano do ustnego przekazu historycznego oraz transmisji wartości moralnych – nie dziwota więc, że w swej postaci gatunkowej przejawia skłonność do zmieniania się w zależności od różnego kontekstu społeczno-kulturowego. Jackson skłania się ku hipotezie, zgodnie z którą *fantasy* „zмага się z ograniczeniami tego kontekstu, częstokroć zasadzając się na tych zmaganiach i w efekcie nie poddając się łatwo jakimkolwiek próbom dekontekstualizacji”<sup>21</sup>. To właśnie owo „ukontekstowanie” zyskało zainteresowanie pośród wielu teoretyków, zwłaszcza jeśli pamięta się za Todorovem, że to gatunki „jak każda [...] inna instytucja, [...] uwidoczniają konstytutywne rasy społeczeństwa, do którego należą”<sup>22</sup>. Podobnie uważa Dubrow, dla której „powszechnie uznany gatunek przekazuje informacje na temat określonych postaw kulturowych, które w równej mierze sam kształtuje, jak też i jest przez nie kształtowany”<sup>23</sup>. *Fantasy* jest zaś gatunkiem wielowymiarowym i najstarsze z jego upostaciowań (jak choćby baśnie, podania ludowe i mity) są częstokroć przeformułowywane i reinterpretowane celem dopasowania do nowego społecznego, kulturowego lub historycznego kontekstu. Najnowsza *fantasy* również ma znaczący ciężar gatunkowy, zwłaszcza że powstaje w inspiracji twórczością mistrzów na tyle uznanych, by służyć jako obiegowe personifikacje całego nurtu, jak John Ronald Reuel Tolkien, Clive Staples Lewis, Ursula K. Le Guin czy – ostatnio coraz częściej – także Joanne K. Rowling. Ta znacząca waga tradycji literackiej w połączeniu z gatunkowymi ograniczeniami stwarza podatny grunt dla narodzin nowych podgatunków w obrębie nadrzędnego wzorca genologicznego *fantasy*. Ostatecznie, jak podkreśla Dubrow, „pisarstwo gatunkowe może być postrzegane jako gest wysoce polemiczny, wykonywany bowiem w próbie rozpoczęcia nowego rozdziału w historii literatury pojedynczym aktem stworzenia nowego dzieła sztuki”<sup>24</sup>.

Będąca przedmiotem niniejszego artykułu *urban fantasy* powstała, jak się wydaje, właśnie w konsekwencji takiego polemicznego gestu – konkretnie zaś w odpowiedzi na normatywność fantastyki w dobie posttolkienowskiej. Rozwój miejskiej fantastyki nie jest przy tym oczywiście zjawiskiem odosobnionym, gdyż, jak wskazywał jeszcze Brian Attebery, „w obrębie takiego gatunku, jak *fantasy*, siłą rzeczy regularnie powstają, łączą się lub zanikają kolejne podgatunki”<sup>25</sup>. Należy również zaznaczyć, że jakkolwiek celem tego tekstu jest przedstawić teorię pozwalającą na postrzeganie *urban fantasy* jako podgatunku

<sup>20</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge 1991, s. 3.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tzvetan Todorov, msc. cyt.

<sup>23</sup> Heather Dubrow, dz. cyt., s. 4.

<sup>24</sup> Tamże, s. 30.

<sup>25</sup> Attebery, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992, s. 126.

*fantasy*, to nie sposób pominąć, że sama fantastyka miejska jest subgatunkiem iście Frankensteinowskim – o bogatej więc zawartości i bliżej nieokreślonych granicach. Attebery wskazuje, że trudność w rozpatrywaniu poszczególnych wariacji gatunkowych fantastyki wiąże się z tym, że „są, podobnie jak ich nadrzędna część, zbiorami rozmytymi [fuzzy set], promieniującymi z nielicznych bardziej znanych i wpływowych tekstów”<sup>26</sup>. Trudność leży więc w samej naturze tych gatunków, zwłaszcza że – jak wskazywała Dubrow – genologiczne kody są zbliżone w swych właściwościach bardziej do tonu głosu, aniżeli czystego sygnału, wskutek czego „pomagają w jednostkowym zrozumieniu tekstu, kierując naszą uwagę na jego szczególnie istotne fragmenty, nie dostarczając już jednakże nieomylnego klucza interpretacyjnego”<sup>27</sup>.

Fantastyka miejska, wyodrębniwszy się jako podgatunek w późnych latach osiemdziesiątych XX wieku, nie doczekała się zbyt wielu opracowań krytycznych. Etykietką *urban fantasy* opatrywano zwykle arbitralnie wszystkie te powieści, których nie można było umieścić na jednej półce z Tolkienem czy Rowling – co oznacza, że potrzeba nazwania tego subgatunku miała do pewnego stopnia komercyjne motywacje. Zgadzał się z tym zresztą i Frow, pisząc, że często „klasyfikacja jest metodą przemysłową”<sup>28</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że w fantastyce miejskiej pojawia się część genologicznych właściwości, wyróżniających ją na tle głównego nurtu rozwojowego literatury *fantasy* – i dlatego celem autorki tekstu jest rozwinięcie definicji do postaci, która pozwoli na dalsze badania na tym polu. W tym kontekście napawa optymizmem książka *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide* Marshalla Tymna, Kennetha Zahorskiego i Roberta Boyera, utrzymujących, że „najlepsze definicje pojawiają się *post factum*, a mimo to pozostają sposobem organizacji wiedzy [lub, w tym wypadku, konkretnej gałęzi literatury – S.M.-W.], pozwalającym odbiorcom na pełniejsze jej docenienie, przeanalizowanie i wydawanie sądów szczegółowych”<sup>29</sup>. Angażując się zatem w dyskusję teoretyczną nad gatunkowością *urban fantasy*, żywi się tu nadzieję właśnie na jej dowartościowanie, dogłębnierze przemyślenie i zainspirowanie dalszych rozważań.

Fantastyka miejska nie narodziła się od razu jako samodzielny gatunek. Od początku stanowiła raczej część pewnego dwudziestowiecznego ruchu na rzecz zmian, znanego pod nazwą rewizjonizmu fantastycznego (*revisionist fantasy*). Zdaniem Roz Kaveney, rozwój podgatunków fantastycznych był „konsekwencją wpływu kontrkultury lat sześćdziesiątych”<sup>30</sup>, wyrażającą się tu również w kontestacji Tolkienowskiego *Władcy pierścieni*. Tolkien niewątpliwie zmienił oblicze nowoczesnej *fantasy* i jego sukces obrodził w tysiące naśladowców. Choć zatem zaawansowaną światotwórczo, wysokoartystyczną *fantasy* (*second-world or high fantasy*) zaczęto traktować jako kwintesencję poetyki fantastycznej,

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Heather Dubrow, dz. cyt., s. 106.

<sup>28</sup> John Frow, dz. cyt., s. 13.

<sup>29</sup> Marshall Tymn, Kenneth J. Zahorski, Robert H. Boyer, *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, New York: R.R. Bawker Company 1979, s. 3.

<sup>30</sup> Roz Kaveney, *Revisionist Fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, London: Orbit 1997, s. 810.

ruch rewizjonistyczny „podjął się uświadomionej próby przepracowania klasycznych tropów gatunkowych na rzecz odnowienia kondycji fantastyki”<sup>31</sup>. Fantastyka miejska była jedną z wielu nowych form narracyjnych powstałych w sprzeczności wobec paradygmatu Tolkienowskiego – i być może dlatego upodobanie jej piewców do niskiego udziału fantastyki w realistycznej reprezentacji rzeczywistości wciąż nie zaniknęło. W istocie rzeczy, jak zauważyła Jessica Tiffin:

[...] urban fantasy jest ekscytującą i popularną odmianą fikcji fantastycznej, a wzrost jej obecności na rynku księgarskim odzwierciedla urbanistyczne doświadczenia czytelników, dla których nostalgiczne krajobrazy odpracowywane na Tolkienowską modłę, stają się coraz bardziej obce, mimo że wciąż bywają atrakcyjne<sup>32</sup>.

Fantastyka miejska może być więc zasadnie oddzielana od Tolkienowskiej przez obecność wskazywanego przez Derridę „zauważalnego powtórzenia wspólnej cechy, dzięki której rozpoznaje się (lub powinno się rozpoznawać) współprzynależność do danej klasy”<sup>33</sup>. Ową wspólną cechą dla wszystkich narracji *urban fantasy* byłoby wykorzystywanie urbanistycznej scenografii zlokalizowanej w aktualnym, rzeczywistym świecie. Jest to jedynie pozornie oczywiste: inaczej bowiem, niż w wypadku innych narracyjnych przejawów *low fantasy*, „miejskość” fantastyki miejskiej jest decydującym i ważnym czynnikiem determinującym pozostałe swoistości genologiczne całego nurtu. Triffin utrzymuje, że „napięcia i podziały kształtujące miasto wpasowują się idealnie w wyobraźnię fantastyczną”, a właściwa fantastyce miejskiej „tendencja do zaprowadzania wyrazistych moralnych i magicznych podziałów zachowuje moc uzewnętrzniania tych problemów w formie symbolicznej”<sup>34</sup>. Refleksja nad miejskością powinna być więc częścią każdej definicji czy próby teoretyzacji *urban fantasy*, gdyż staje się ona bowiem głównym wyróżnikiem rozwijającego się gatunku jako – powtórzmy za Derridą – „zauważalne powtórzenie wspólnej cechy”<sup>35</sup>.

### Dotychczasowe definicje fantastyki miejskiej

Trudno wskazać jakąkolwiek jednoznaczną etymologię *urban fantasy*. Pojęcie to, tak jak i wiele innych „przejściowych” kategorii terminologicznych, wykształciło się z potrzeby nazwania grupy tekstów współdzielących pewne cechy wspólne. Powstawanie i użytkowanie etykiet gatunkowych ma zresztą zazwyczaj charakter przejściowy – ostatecznie, by powtórzyć raz jeszcze za Tymnem i resztą, „najlepsze definicje pojawiają się *post factum*, a mimo to pozostają sposobem organizacji wiedzy”<sup>36</sup>. Mówienie o fantastyce miejskiej w odniesieniu do gatunku identyfikowanego również z *low fantasy*, realizmem fantastycznym, *dark fantasy* czy lokalną fantastyką (*indigenous fantasy*) ma tę przewagę, że wychodzi

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Jessica Tiffin, *Outside/inside Fantastic London*, „English Academy Review” 2008, t. 25, nr 2, s. 34.

<sup>33</sup> Jacques Derrida, dz. cyt., s. 63.

<sup>34</sup> Jessica Triffin, dz. cyt., s. 34.

<sup>35</sup> Jacques Derrida, msc. cyt.

<sup>36</sup> Marshall Tymn, Kenneth J. Zahorski, Robert H. Boyer, msc. cyt.

z pozycji *post factum*. Podgatunek opisuje bowiem na tyle już dojrzałą i ukształtowaną formę narracyjną, by zasadne było podkreślanie właśnie jej miejskości.

Pierwsza i naczelną z definicji *urban fantasy* pojawiła się za sprawą Johna Clute'a w *The Encyclopedia of Fantasy*, która to jednak – pomimo wskazania na kluczowe cechy tej formy narracyjnej – nie została rozbudowana o jakiegokolwiek obszerniejsze rozważania<sup>37</sup>. Clute rozpoczyna definicję od wskazania na miasto jako coś więcej, niż tylko sceniczną dekorację. Pisząc, że „miasto jest miejscem, *urban fantasy* zaś – trybem narracyjnym”<sup>38</sup>, wskazuje, że doświadczenie miejskości tkwi w samym sercu tej odmiany fantastyki. W dalszej części definicji wskazuje się też, że dla fantastyki miejskiej charakterystyczne jest „opowiadanie historii o mieście, w którego granicach świat przyziemny i fantastyczny nieustannie krzyżują się i przeplatają”<sup>39</sup>. Podobnie jak Attebery, także Clute uważa, że owo przecinanie się tego, co zwyczajne, z tym, co nadzwyczajne (i fantastyczne) obniża rejestr *urban fantasy* z poziomu *high fantasy* do *low fantasy*. Nie zmienia to jednak tego, że w odróżnieniu od rozmaitych wariantów *low fantasy*, w fantastyce miejskiej narracja osadzona jest w przestrzeni zurbanizowanej, a obecność miasta w fabule – znacząca i uzasadniona. Miasto musi być tu czymś więcej, niż tylko tłem zdarzeń (*background setting*) – czyli swego rodzaju portalem umożliwiającym wewnętrzne wymieszanie się magii ze zwyczajnością<sup>40</sup>. Clute widzi w rozwoju fantastyki miejskiej jednak nie tylko logiczne przejście od fantastyki historycznej (*historical fantasy*), ale również w ogólności literatury mieszczańskiej:

Im dalej w głąb wieku XX, tym częściej pisarze wykorzystywali model wypracowany przez Dickensa i Sue<sup>41</sup>. Historyczne fantazje częstokroć realizowane były w zurbanizowanej przestrzeni, a te współczesniejsze też częściej spotyka się wewnątrz, niż na zewnątrz murów miejskich<sup>42</sup>.

W tekstach tego typu krajobraz miejski wywiera żywy wpływ na narrację. Clute wskazuje także na trzy strukturalne komponenty wspólne dla wszystkich wariantów *urban fantasy* z uwagi na kluczową funkcję miasta jako portalu:

[Narracje te – przyp. tłumacza] zwykły unaoczniać pokrewieństwo nie tylko krzyżujących się światów, ale także ludzi, czasów i opowieści. Stąd też bierze się ich upodobanie dla czasów końca dwudziestego wieku jako dogodnych do rozgrywania dramatu miejskiego (*urban drama*) w taki sposób, by mieszczańskie konflikty rezonowały na wszystkie światy. Jak jednak często bywa w fantastyce i tutaj nadrzędnym celem narracji jest osiągnięcie w finale stanu oczyszczenia i uzdrowienia<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> Dzieje się tak głównie z uwagi na encyklopedyczną rolę tekstu, nieaspirującego do rangi opracowania monograficznego.

<sup>38</sup> John Clute, *Urban Fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, dz. cyt., s. 975.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże, s. 976.

<sup>41</sup> W dalszej części definicji Clute wymienia źródła *urban fantasy*, sięgające jego zdaniem aż do XVIII i XIX wieku, jak na przykład *Dzwonnika z Katedry Notre Dame* Victora Hugo, *Tajemnice Paryża* Eugène Sue, *Oliwera Twista* czy *Opowieść wigilijną* Charlesa Dickensa, a także *Hrabiego Monte Christo* Aleksandra Dumasa. Zdaniem Clute'a utwory te podpadają pod definicję fantastyki miejskiej z tej racji, że „przejawiają skłonność do wyobrażania wewnętrznych królestw wewnątrz miasta [...], które to funkcjonują jako swego rodzaju mikrokosmosy, parodiujące okalającą je rzeczywistość. Tamże, s. 975.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Tamże.



Trzy te istotne prawidłowości pozostają w mocy na przestrzeni fabuł większości powieści fantastycznomiejskich<sup>44</sup> i – począwszy od zarania gatunku pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, a skończywszy na twórczości autorów aktywnych już na początku nowego tysiąclecia – przesądają o unikatowości tej formy narracyjnej.

Clute stara się również wymienić szereg znaczących autorów reprezentatywnych dla omawianego nurtu. Tak jak przeważająca większość innych teoretyków, przychyła się on do uznania za pierwszy przykład realizacji konwencji *urban fantasy* powieść Emmy Bull *Wojna o dąb* (*War for the Oak*) z 1987 roku. Utwór ten, w większym stopniu niż eksperymentalne dzieła Charlesa de Linta, Petera Beagle'a czy Terri Windling, wyznaczał jako główne miejsce akcji właśnie przestrzeń miejską, pozbawioną jakichkolwiek światów równoległych (*parallel secondary worlds*) czy opisów zjawiskowych krajobrazów. Fabuła powieści Bull rozgrywa się w sfingowanym Minneapolis, w obrębie którego rozgrywa się walka dobrych sił ze złymi o kontrolę nad całą metropolią. Nawet wtedy zatem już widać ową charakterystyczną cechę analizowanego subgatunku, wykraczającą poza coś definiowanego wyłącznie przez charakter wykorzystanej scenografii. Nanette Wargo Donogue proponuje z tego powodu, by w obrębie fantastyki miejskiej wyróżnić nurt tradycyjny (obejmujący wczesne utwory z końca lat osiemdziesiątych aż do roku 1999) oraz współczesny (opisujący wszystkie teksty powstałe od początku nowego tysiąclecia), sugerując ponadto, by pierwszy z nich charakteryzować także przez „wrażenie baśniowości czy folklorowości” i „subtelność w rozróżnianiu sił dobra od sił zła”<sup>45</sup>. Choć więc powieści obydwu nurtów łączyłoby miejsce akcji, te współczesniejsze byłyby już bardziej naturalistyczne, a ich:

Wspólną cechą byłyby eksponowanie silnych postaci kobiecych (częstokroć obdarzonych nadnaturalnymi mocami lub nadludzką siłą), wyrazistszych podziałów między dobrem a złem, znaturalizowanych przestrzeni miejskich, narracji pierwszoosobowej, czasem również seksualnego napięcia między protagonistką a męskim bohaterem podporządkowującym się podziałowi na dobro i zło<sup>46</sup>.

Tu jednakże przychodzi się nie zgodzić z dwuwartościowym podziałem proponowanym przez Donohue, skłaniającym ku hipotezie, że na jego kształt wpłynęło zauroczenie poetyckim stylem wczesnego pisarstwa fantastycznomiejskiego, który nie był ani jakoś specjalnie charakterystyczny dla tamtego okresu, ani tym bardziej dla całego subgatunku. Bull, de Lint i Wilding pisali w sposób niewątpliwie charakterystyczny, jednak miało to związek raczej z ich indywidualnymi wyborami artystycznymi, na co wskazuje obecność podobnego idiomu także i w innych nurtach pisarstwa fantastycznego i fantastycznonaukowego. To zresztą jedna z wielu trudności związanych z genologią: tak jak bowiem i wiele innych nurtów literackich, *urban fantasy* nie tworzy żadnego statycznego wzorca narracyjnego, lecz przekształca się i zmienia zarówno pod względem tematycznym, jak

<sup>44</sup> Proponuje się tę neologiczną postać przymiotnikową pojęcia „fantastyka miejska” *per analogiam* dla określającego literaturę *science fiction* przymiotnika „fantastycznonaukowy” (przyp. tłumacza).

<sup>45</sup> Nanette Wargo Donohue, *The City Fantastic*, „Library Journal” 2008, t. 133, nr 10, s. 68.

<sup>46</sup> Tamże, s. 64.

i stylistycznym, w zależności od specyfiki danej epoki. Niemniej jednak wypada przyznać, że Nanette Donohue udało się wyszczególnić zespół cech wyróżniających fantastykę miejską na tle innych gatunkowych realizacji w obrębie nurtu *low fantasy*.

Raz jeszcze trzeba podkreślić, że fantastyki miejskiej nie można rozpatrywać w izolacji od kategorii miasta. Choć Donohue zwróciła uwagę na różnice w protagonistach, zamysłe dydaktycznym, miejscu akcji, sposobie narracji i tematyce, wszystkie te swoistości zgrzywają się z warstwą fabularną poszczególnych historii tylko i wyłącznie z uwagi na ich lokalizację w przestrzeni miejskiej. Clute nie mylił się w swym spostrzeżeniu o mieście jako portalu, przez który mają przesączać się elementy opowieści. Fantastyka miejska nie jest bowiem jedynie osadzoną w urbanistycznym *entourage'u* fabułą wzbogaconą o wątek nadnaturalny, lecz narracją umożliwiającą rozpatrywanie doświadczenia miasta z perspektywy pozaracjonalnej. Co więcej, *urban fantasy* umożliwia nie tylko wierne oddanie specyfiki miejskiego życia, lecz także reprezentację pewnych pęknięć w tkance społecznej: kobiece protagonistki nie są tu bowiem ani gotyckimi, zwiktylizowanymi heroinami, ani też sferminizowanymi bohaterkami (*sheroes*<sup>47</sup>) – a raczej niewolnymi od wad, lecz zdeterminowanymi moralnie kobietami, którym pozwala się odgrywać jakąś pośledniejszą rolę<sup>48</sup>. Podobnie relacje seksualne nie mają w sobie nic z fantazji o gwałcie (*rape fantasies*)<sup>49</sup>, umożliwiając w zamian kobietom negocjację równouprawnienia w częstokroć także mniej tradycyjnych czy bardziej różnorodnych odmianach seksualności. Reprezentacja tej sfery społecznej w mieście jest oczywiście celowa, ostatecznie wskazywanie na związki miasta i nowoczesności nie jest tezą nową i fantastyka miejska także to odzwierciedla<sup>50</sup>, umożliwiając zadawanie pytań o władzę, homoseksualność, gwałt, a także i rzadziej dyskutowane problemy w rodzaju nekrofilii czy monstrofilii, będących tu efektem ubocznym utrzymywania stosunków seksualnych, odpowiednio, z wampirami i wilkołakami. Dychotomia dobra i zła również podlega zakwestionowaniu. W fantastyce miejskiej obrazy przemocy są zwykle dość ekstremalne, nierzadko z uwagi na wpływy gatunkowe horroru i narracji detektywistycznych (*murder-mystery narrative*), jednak zazwyczaj nie wiążą się one z działaniami czarnych charakterów (*black hat*), gdyż często to właśnie „ci dobrzy”

<sup>47</sup> Autorzy rozdziału *Heroes or Sheroes* książki *Women in Science Fiction and Fantasy* rozpatrzyli problem definiowania postaci kobiecych, które znacznie częściej ograniczane są do odgrywania odpowiedników tradycyjnych ról męskich, aniżeli konstruowania niezależnej tożsamości jako kobiet i bohaterek zarazem. Zgodnie z tą tendencją, kobiece protagonistki mogły jedynie wówczas spełniać swoje zmaskulinizowane role, gdy odrzucały kobiecość w jakiegokolwiek postaci, stając się tym samym „sfeminizowanymi odpowiednikami bohaterów męskich. Por. Mains, Christine, Brad, J. Ricca, Holly Hassel and Lynda Rucker, *Heroes or Sheroes*, w: *Women in Science Fiction and Fantasy*, red. Robin Anne Reid, Westport: Greenwood 2009, s. 183.

<sup>48</sup> Najbardziej typowym przykładem mogą być protagonistki zaangażowane we współpracę z jakąś oficjalną instytucją nacisku, faktyczną czy też całkowicie zmyśloną. Przykładowo bohaterka serii Laurell K. Hamilton pracuje w oddziale policji oddelegowanym do walki z przestępczością paranormalną i jest jedną z dwóch tylko bohaterek współpracujących w większej drużynie. W końcu zostaje mianowana na szeryfa, jednak ponownie znajduje się w mniejszości. Kim Harrison, Kelly Gay czy Jim Butcher, ciesząc się autorstwem już dość długich cykli powieściowych, również mają w swych utworach protagonistów funkcjonujących w roli śledczych w sprawach o nadnaturalnej proveniencji.

<sup>49</sup> W jednym z artykułów Kristiny Deffenbacher przeczytać można, że wbrew upowszechniającej się wśród czytelników pre-dylekcji do krytycznego odczytywania reprezentacji seksualności w klasycznych romansach, to właśnie nowsze realizacje gatunku, jak choćby saga *Zmierzc*, zdradzają o wiele bardziej niepokojącą wizję seksualizacji i układu ról czy władzy. Zdaniem Deffenbacher nowe gatunki fantastyczne umożliwiają „ożywienie i przemianę mitów gwałtu [...], pozwalającą dzięki interwencji pierwiastka nadprzyrodzonego na realizację scenariuszy fabularnych, które dotąd byłyby nie do pomyslenia, jak choćby *stalkingu* i gwałtu jako przejawu dworności czy uwodzenia, zdrady, zazdrości, zaborczości oraz obsesyjnej kontroli – jako dowodu na miłość”. Kristina Deffenbacher, *Rape Myths' Twilight and Women's Paranormal Revenge in Romantic and Urban Fantasy Fiction*, „The Journal of Popular Culture” 2014, t. 47, nr 5, s. 923.

<sup>50</sup> John Clute, dz. cyt., s. 976.

dopuszczają się okrucieństwa. Oddalone zostają tu także, co znaczące, wpływy narracji grozy i horroru, w których to zło częstokroć ma irracjonalną proveniencję. W fantastyce miejskiej zbrodnie popełniane przez antagonistów przypisywane będą raczej ułomności ludzkiej, a to, co nadnaturalne, uobecniac się będzie po obydwu stronach konfliktu dramatycznego, częstokroć odwracając uwagę od właściwych motywacji zbrodni. Z uwagi na rozległość takiej „szarej strefy”, w miejsce typowego dydaktyzmu właściwego klasycznej *fantasy*, narracje te przepełnia atmosfera lęku i niepokoju, odciskająca piętno na opisie otoczenia i uzewnętrzniająca się w emocjach protagonistów. Wrażenia te nasilają się poprzez wybór określonego miejsca akcji. Miasto, zbudowane przez naszych przodków jako pomnik dla bezpieczeństwa i solidarności wspólnoty, wypełniają w *urban fantasy* przeciwne naturze monstra, niekiedy i dorastające ludziom w ich moralnym i psychologicznym zepsuciu. Skłania to ku refleksji, że jakkolwiek byśmy się nie odgradzali murami od polujących na nas potworów, te i tak okazują się czyhać w naszym najbliższym sąsiedztwie.

Oczywiście funkcjonują w obiegu teoretycznoliterackim także stanowiska niezgodne z proponowaną tu interpretacją, uzależnione od doboru poddanego analizie kanonu lekturowego. Jak słusznie zauważył Hadas Elber-Aviram, współcześni „znawcy *urban fantasy* coraz bardziej czują się zobowiązani do ciągłego redefiniowania pola badawczego gatunku”<sup>51</sup>, co skądinąd bardzo często towarzyszy dyskusjom wokół wciąż rozwijających się nurtów literackich. Im więcej pojawia się autorów z ich oryginalnymi punktami widzenia na konwencję, w tym większym stopniu pojawia się potrzeba formułowania nowych kategoryzacji lub dokonywania przesunięć w obrębie tych już funkcjonujących. Studiująca kanadyjską fantastykę miejską Allan Weiss dowodzi, że cechą charakterystyczną gatunku jest sposób przedstawiania bohaterów. Z uwagi na współczesne miejsce akcji, w powieściach *urban fantasy* można napotkać znacznie częściej niż w klasycznej fantastyce rozbudowane charakterystyki postaci, od których oczekuje się „wychodzenia poza koncentrację na własnych problemach na rzecz refleksji nad znacznie ogólniejszymi zjawiskami”<sup>52</sup>. Konstruowanie tożsamości i emocjonalnej głębi protagonistów niezmiennie pozostaje ważnym wyróżnikiem miejskiej fantastyki. W odróżnieniu od tradycyjnej fantastyki światotwórczej, bohater *urban fantasy* rzadko bywa inkarnacją jakiegoś archetypu (złodzieja, wojownika, księżniczki itd.), zyskując w zamian złożoną i wielowymiarową tożsamość. Pogłębianiu głębi emocjonalnej protagonistów i, tym samym, czytelniczej więzi z fikcyjną postacią sprzyja także użycie narracji pierwszoosobowej w miejsce wszechwiedzącej trzecioosobowej. Nie zmienia to jednakowoż faktu, że są one mimo wszystko takie głównie z uwagi na konieczność przystosowania do zajmowanego przez nie współczesnego miejsca akcji. Elber-Aviram twierdzi, że w „utworze fantastycznomiejskim wszystko jest ufundowane na zainteresowaniu konkretnym, namacalnym detalem miejskim”<sup>53</sup> – i to właśnie

<sup>51</sup> Hadas Elber-Aviram, „The Past is Below Us”: *Urban Fantasy, Urban Archaeology, and the Recovery of Suppressed History*, „Papers from the Institute of Archaeology” 2013, t. 23, nr 1, s. 2

<sup>52</sup> Weiss, Allan, *Destiny and Identity in Canadian Urban Fantasy*, w: *Literary Environments: Canada and the Old World*, red. Britta Olinde, Brussels: Peter Lang 2006, ss. 110.

<sup>53</sup> Hadas, Elber-Aviram, msc. cyt.

owa nieredukowalna obecność tkanki miejskiej pozostaje tym, co wyróżnia *urban fantasy* na tle siostrzanych nurtów *new weird* czy *dark fantasy*.

Zuzanna Slusna podnosi jednak argument przypominający o tym, że fantastyka miejska wciąż pozostaje odmianą światotwórczej *fantasy*. Zgodziwszy się mianowicie z tym, że „narracje te faktycznie są osadzone w znajomej lub codziennej przestrzeni miejskiej rutyny”<sup>54</sup>, Slusna dopowiada, że scenografia ta nie odzwierciedla w zwykły sposób rzeczywistego świata, lecz tworzy jego wzbogaconą wersję. W ten sposób fantastyka miejska prowadzi do mariażu codzienności z nadprzyrodzonością, równocześnie zaś – w podobnym zakresie, co fantastyka naukowa – polegając na czytelniczej wierze w to, co zwykle (*ordinary*), i to, co niezwykle (*extraordinary*) w narracji. Choć zatem wiele z tych fabuł może kreować świat podobny do aktualnego, „wnoszą one ze sobą elementy, które nasze codzienne doświadczenie kazałoby postrzegać jako nieweryfikowalne empirycznie”<sup>55</sup>. W stopniu łączliwości tych dwóch porządków tkwi klucz do rozróżniania *high fantasy* oraz *low fantasy*. W fantastyce miejskiej jest ono o wiele istotniejsze, ponieważ to, co w niej nieracjonalne, musi integrować się z tym, co miejskie i zaludniać przestrzeń wiarygodną kulturowo. Stąd też narracje te wyobrażają sobie na nowo mitologie naszych czasów, osadzając je w scenerii, w której czujemy się najbardziej komfortowo. Dla Lazette Gifford stało się do asumptem do wysnucia tezy, zgodnie z którą *urban fantasy* nie miałyby być ani czymś nowym, ani niezmiennym, lecz raczej powrotem do czasów, w których opowiadanie historii służyło wyjaśnianiu nadprzyrodzonego w sposób akceptowalny w nowoczesnym świecie<sup>56</sup>.

### Zarys definicji fantastyki miejskiej

Z punktu widzenia genologii podjęcie przez autorów decyzji stworzenia nowego typu fantastyki (jak było w wypadku Bull, Lackey czy de Linta) jest niezwykle istotne. Dubrow sugeruje, że „jeśli autor decyduje się stworzyć nowy gatunek, nie czyni tego w prostej odpowiedzi na osiągnięcia czy deklaracje innych, lecz formułuje określone stanowisko na temat własnej działalności artystycznej i sztuki w ogólności”<sup>57</sup>. Prozaicy decydujący się przepracowywać tropy Tolkienowskiej *fantasy* w nowych narracjach fantastyczno-miejskich, manifestowali odrębność gatunku *urban fantasy*. Świat się zmienił i nostalgiczne, wysokoartystyczne fantazje nie były już dostatecznie satysfakcjonujące dla wychowanego na postmodernistycznej prozie czytelnika. Fantastyka miejska była tedy reakcją na (domniamaną) normatywność gatunkową i realizacją zarazem pragnienia stworzenia takiej odmiany fantastyki, która rezonowałaby z mieszczańskim doświadczeniem nowoczesnego czytelnika. Nie dziwi to o tyle, iż, jak pisała Dubrow, „koncepty gatunkowości niosą ze sobą tak wiele ogólnych tez o literaturze, że zwykle odzwierciedlają one cały mikrokosmos

<sup>54</sup> Zuzanna Slusna, *Paranormal and Religious as Part of Pop-cultural Consumerism*, „European Journal of Science and Technology” 2014, t. 10, s. 101.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Lazette Gifford, *Whither Wander You?: The Long History of Urban Fantasy*, „Vision” 2002, t. 9, nr 1, online: <http://visionforwriters.com/vision/index.php/categories/33-fantasy/459-whither-wander-you-the-long-history-of-urban-fantasy> [dostęp: 30.08.2018].

<sup>57</sup> Heather Dubrow, dz. cyt., s. 10.

poetyki pisarskiej danego okresu”<sup>58</sup>. Tak zatem, jak i wiele innych subgatunków, *urban fantasy* wyewoluowała z połączenia inwersji i przemieszczenia w głównonurtowej klasyfikacji *fantasy* w odpowiedzi na zmieniające się środowisko kulturowo-społeczne. Zdaniem Johna Frowa nie jest to zjawisko odosobnione, bowiem ów:

Akcent położony na społeczną i kontekstualną podbudowę gatunkową koresponduje ściśle ze sposobem, w jaki postrzega się [gatunkowość — S.M.-W.] w przeważającej większości prac z zakresu retoryki – czyli jako ustrukturyzowany kompleks, mający charakter strategiczny i wchodzący w relację z zapotrzebowaniami środowiskowymi<sup>59</sup>.

Fantastyka miejska realizuje schemat zależny od wyborów narracyjnych autora, lecz równocześnie zachowuje szereg wspólnych cech strukturalnych: *quest* protagonisty, klasyczną piramidę fabularną Freytaga<sup>60</sup> oraz rozpoznawalne sygnały gatunkowe odsyłające do tropów z narracji detektywistycznych oraz grozy i horroru. Tym zatem, co wyróżnia *urban fantasy* na tle innych gatunków fantastycznych, jest współdzielenie przez postaci doświadczenia *par excellence* mieszczańskiego oraz ogólna koncentracja na tematyce miejskiej. Jak ujmuje rzecz Dobrow, „gatunki różnią się między sobą nawzajem przede wszystkim dominującymi w nich cechami charakterystycznymi”<sup>61</sup> – i choć w niniejszym artykule skupiono się przede wszystkim na tym, jak *urban fantasy* usamodzielniała się gatunkowo, wykorzystanie rzeczywistego zurbanizowanego miejsca akcji (*real-world urban*) lub jego (nisko)fantastycznego odpowiednika (*low fantasy urban*) jest tylko jedną z wielu cech charakterystycznych uprawniających do rozróżnienia gatunkowego. Warto w tym kontekście raz jeszcze przytoczyć interesującą obserwację Dubrow na temat odautorskich decyzji pisarskich w odniesieniu do wyboru gatunku lub subgatunku:

Autor zgadza się, że będzie podążać za przynajmniej niektórymi z wzorców i konwencji kojarzonych z gatunkiem, w którym tworzy, wskutek czego czytelnik z kolei przystaje na to, że będzie z uwagą przyglądać się niektórym z aspektów jego pracy przy równoczesnej świadomości tego, że pozostałe – z uwagi na naturę gatunkowości – mogą być już mniej istotne<sup>62</sup>.

Decyzja związana z utrzymaniem wzorca gatunkowego lub konwencji w oczywisty sposób wpływa na pisanie, czytanie i interpretację danej formy narracyjnej. Fantastyka miejska (przynajmniej w zakresie tych tekstów, które tak tu definiujemy) zapewnia pewną liczbę tego rodzaju wzorców i konwencji, które wytyczają jej teoretycznoliteracką ramę poznawczą. Obecność ich jest kluczowa do jednoznacznego zidentyfikowania przynależności gatunkowej danej narracji, choć równocześnie należy zaznaczyć, że niektóre spośród nich mogą być mniej istotne lub zależne od autorskiej wykładni funkcjonowania

<sup>58</sup> Tamże, s. 45.

<sup>59</sup> John Frow, dz. cyt., s. 14.

<sup>60</sup> Chodzi tu o słynną pięcioaktową strukturę fabuły dramatycznej, dzielącą się na ekspozycję, rozwój akcji, kulminację, rozwiązanie akcji i katastrofę (w wariancie Tolkienowskim eukatastrofę). Po raz pierwszy opisał ją i przedstawił na charakterystycznym, trójkątnym diagramie Gustav Freytag w *Die Technik des Dramas* w 1863 roku (przyp. tłumacza).

<sup>61</sup> Heather Dubrow, dz. cyt., s. 7.

<sup>62</sup> Tamże, s. 31.

subgatunku. Poniższe akapity należy więc traktować jako prowizoryczny wstęp do sformułowania definicji *urban fantasy*<sup>63</sup>, która ułatwi klasyfikację tekstów rozproszonych na obszarze rozciągającym się od kwintesencji subgatunku aż po jego pogranicze, gdzie miesza się on już z gatunkami siostrzanymi.

Fantastykę miejską zdefiniować należy 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. W klasyfikacji gatunkowej *urban fantasy* pomocą może wreszcie wyszczególnienie szeregu głównych cech charakterystycznych, niedających się zredukować jedynie do określonego miejsca akcji. Narracja fantastycznomiejaska jest prowadzona z perspektywy pierwszoosobowej, ukazującej emocjonalny, psychologiczny i metafizyczny rozwój protagonisty – częstokroć portretowanego przez kobietę w równej mierze marginalizowaną, co niezależną. Zajmuje ona zwykle późniejsze miejsce w społeczeństwie z uwagi na społeczno-kulturową tożsamość płciową, sposób zatrudnienia lub dziedzictwo metafizyczne<sup>64</sup> – a jej emancypację umożliwiają unikatowe lub nadprzyrodzone umiejętności, własna siła i wiedza lub wola mierzenia się z antagonistami i pokonywania ich. Protagonistki emancypuje również ich rola w przestrzeni miejskiej, w której jest rozpoznawana jako typowa mieszkanka, umiejąca się odnaleźć w zurbanizowanym środowisku<sup>65</sup>. Sprawia to, że do większości protagonistów narracji *urban fantasy* pasuje określenie „miejskiego łowcy” – który dodatkowo pełni częstokroć rolę pomostu między różnymi grupami społecznymi (najczęściej ludzkimi i poza-ludzkimi), albo też postrzegany jest jako „swój” pośród społeczności „potworów”. 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. Niemniej jednak tego rodzaju troski społeczne zawsze są udziałem kontaktów między komentującymi je fikcyjnymi postaciami, albo też zwracają uwagę swoją obecnością w miejskim krajobrazie.

<sup>63</sup> Jak poucza bowiem Dubrow, „[...] w procesie poznawania gatunków, jak i w wypadku wielu innych zjawisk literackich, należy się zawsze spodziewać pewnego zakresu niespójności”. Tamże, s. 110.

<sup>64</sup> Dziedzictwo metafizyczne jest częścią tożsamości dużej części protagonistów narracji fantastycznomiejaskich, będących często ostatnimi, najsilniejszymi lub najrzadszymi przedstawicielami grup złożonych wyłącznie z istot nadnaturalnych lub magicznych. Przykładowo Anita Blake (Hamilton) urodziła się jako rzadka nekromantka, Charlie Madigan (Gay) wywodzi się z rzadkiej linii genetycznej, a Mercy Thompson (Patricia Briggs) jest kojotolakiem. Postaci te z uwagi na ich nienaturalne umiejętności nie są akceptowane zarówno w społecznościach ludzkich, jak i nie-ludzkich – pozostają w izolacji i cierpią z powodu dyskryminacji do czasu, gdy nadarza się okazja do wyzyskania ich szczególnego dziedzictwa.

<sup>65</sup> John Clute wspomina w swojej definicji gatunku, że bohaterzy narracji fantastycznomiejaskich są ucieleśnieniem nowego typu bohaterów. Jak wyjaśnia: „[...] pisarze znakomicie umieją sobie wyobrazić typowego mieszkańca wielkich miast jako przedstawiciela swojej kultury zbieracko-łowieckiej, lepiej radzącego sobie – niż chociażby mieszkańcy przedmieść (*suburbanites*) czy rolnicy – z rozpadem sztywnego ładu światowego funkcjonującego jeszcze przez ostatnie kilkadziesiąt lat”. John Clute, dz. cyt., s. 976.

Drugorzędne cechy charakterystyczne różnią się między autorami i powieściami. Choć obecne są i w innych subgatunkach, to właśnie w fantastyce miejskiej pozostają szczególnie ważne z uwagi na związek ich obecności ze zurbanizowanym miejscem akcji. Zamiast jednak formułować przydługą listę nieistotnych detali, wskaże się tu sumarycznie na ogólne właściwości domagające się wnikliwszych rozważań. Po pierwsze, w *urban fantasy* reprezentowane są i rozważane zmieniające się poglądy na temat seksualności. Protagonisci tych narracji często angażują się w nietradycyjne formy aktywności i interakcji seksualnych<sup>66</sup>, które odzwierciedlają ewolucję społecznego odbioru seksualności, a niekiedy są także odpowiedzią na mitologiczny rodowód części z obcujących ze sobą istot<sup>67</sup>. Uderza tu w szczególności bardzo pozytywny obraz wszelkich eksperymentów seksualnych, połączone ze stanowczym potępieniem wszelkich pojawiających się w narracji opisów praktyk graniczących z gwałtem, przemocą czy brutalnością<sup>68</sup>, w popularnym rozumieniu zwykle kojarzonych z dominacją, sadyzmem czy sadomasochizmem. Po drugie – i tu głównie z powodu adaptacji tropów kojarzonych z horrorem, literaturą grozy czy prozą detektywistyczną – fantastyka miejska nie unika bardzo dosłownych przedstawień przemocy i śmierci zarówno w zakresie skali (masowe morderstwa), jak i poziomu okrucieństwa (np. w stosunku do dzieci). Wysoki poziom przemocy ewokuje atmosferę lęku i zagrożenia, wspierając równocześnie rozwój akcji i rozwiązywanie poszczególnych wątków fabularnych. Tego rodzaju atmosfera pomaga również w podminowaniu wrażenia swojskości i bezpieczeństwa w domu, w mieście, a także w samotności, w sposób do tego żywy i niepokojący. Można byłoby oczekiwać, że przemoc ma swoje źródło wyłącznie po „złej” stronie, reprezentowanej przez antagonistów – jednakże działania, które przedsięwzięją w odpowiedzi protagoniści, są częstokroć niemniej okrutne<sup>69</sup>. To zatem nie okrutne działanie, lecz stojąca za nim motywacja jest tym, co ma w ostatecznym rozrachunku znaczenie – i co zarazem składa się na dydaktyczną wymowę fabuły. Po trzecie wreszcie, proza fantastycznomiejaska rezygnuje z tradycyjnego zestawu wiodących postaci na rzecz rozsnuwania całej sieci drugoplanowych bohaterów, wspierających protagonistów w ich

<sup>66</sup> Wśród nich między innymi: *bondage*, dominacja, sadyzm i sadomasochizm, *blood play*, podduszanie, fetyszyzm, seks homoseksualny, analny i oralny, swingowanie, orgie, poliamoria, *role-play*, nekrofilia (seks z wampirami) oraz monstrofilia (seks z wilkołakami lub innymi zmiennokształtnymi w postaci zwierzęcej)

<sup>67</sup> Najlepszym przykładem tego może być podzielany niezmiennie pogląd, zgodnie z którym skutkiem wysysania krwi przez wampiry może powodować niezamierzone wywołanie reakcji seksualnej ze strony dawcy. W konsekwencji cały akt staje się przejawem zrzekania się kontroli w relacjach seksualnych. Drugie równie powszechne przeświadczenie dotyczy relacji seksualnych ze zmiennokształtnymi, od których oczekuje się zwierzęcości, barbarzyństwa, agresji i gwałtowności, prowadzących do pragnienia uwolnienia drżemiejcej wewnątrz bestii i zaangażowania w brutalny stosunek fizyczny. Niezależnie wymienić można również nowsze założenia dotyczące relacji z nieludzkimi istotami, które związane są z poglądami na temat ich domniemanej fizjologii: oto stosunkowi seksualnemu z wampirem miałby towarzyszyć upust krwi, a ze zmiennokształtnym – drapanie i gryzienie.

<sup>68</sup> *Urban fantasy*, podobnie zresztą jak głównonurtowe romanse czy romanse paranormalne, ma przeważająco żeńskie grono odbiorcze. Nawet jeśli więc protagonistki tych narracji grają rolę zdominowanych w relacjach seksualnych, zachowują one kontrolę i odpowiedzialność w równym stopniu, co ich mężczyźni partnerzy. Fantastycznomiejskie podejście do seksualności jest więc do pewnego stopnia kontrkulturowe w porównaniu do gigantycznego sukcesu *Zmierzchu* czy *50 twarzy Greya*, obydwu wprowadzających tradycjonalistyczną i negatywną percepcję tak seksu, jak i kobiecości. Fantastyka miejska tymczasem (zwłaszcza ta kierowana do dorosłego odbiorcy) koncentruje się na seksie jako sposobie emancypacji obydwu płci kulturowych, nie ograniczając się równocześnie do jego romantycznego przedstawiania.

<sup>69</sup> Dychotomia spodziewanego zła ze strony sił nadnaturalnych i ambiwalencja działań wszystkich występujących w tekście postaci pozostaje żywotną częścią narracji fantastycznomiejskiej. Powraca w niej pytanie o naturę monstrialności, odsyłające do klasycznego dylematu: kto jest potworem, dr Frankenstein czy też jego monstrum? Literatura *urban fantasy* rezolutnie odpowiada, że prawdziwie potworna jest jedynie ludzka ulomność, którą dostrzegać możemy i w dzisiejszych naszych społeczeństwach.

– dosłownych i przenośnych – zmaganiach, które nie dają się podsumować jednym finałowym sukcesem. Postaci wspierające często są przedstawicielami mikrospołeczności złożonej z członków rodziny i przyjaciół, które młodzi ludzie formują wokół siebie w miastach (co jest skądinąd tropem bardzo upowszechnionym w kulturze popularnej). Tworzą je także liczni outsiderzy, zajmujący zmarginalizowane pozycje w społeczeństwie w stopniu zbliżonym do protagonistów, lecz dysponujących unikatowymi zdolnościami, dzięki czemu w stosownej chwili mogą im pospieszyć z pomocą. W końcu wspomnieć należy, że powieści *urban fantasy* angażują lub wyobrażają na nową tradycyjne i klasyczne mitologie, przedstawiając niezwykle lub nadnaturalne istoty czy wydarzenia, które – zanurzone już w naszych dotychczasowych rozeznaniach kulturowych<sup>70</sup> – ożywia się celem zasiedlenia nimi fantastycznymi świata. Stworzenia te częstokroć wciąż pełnią przypisywane im w alegoriach funkcje, które zachowują moc we współczesnym życiu miejskim i dotyczą aktualnych problemów społecznych<sup>71</sup>. W ostatecznym rozrachunku więc narracje *urban fantasy* opisują przede wszystkim doświadczenie miasta. Występujące w nich nadprzyrodzone zjawiska mogą być tymczasem odczytywane jako reprezentacje miejskiego życia i codziennych związanych z nim zagrożeń. 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.

Z uwagi na wąsko zakrojony zamysł niniejszego artykułu i przyświecającą mu potrzebę genologicznej klarowności, niemożliwe było zaprezentowanie wyczerpującego przeglądu wszystkich narracyjnych komponentów fantastyki miejskiej i wszystkich reprezentatywnych dla niej typów fabuł. W zamian, w ramach nieco węższej perspektywy badawczej, przedstawiono ewolucję subgatunku *urban fantasy*, zachowując pełną świadomość tego, że – jak w każdej pracy o zamysle genologicznym – pominięto pewne wyjątki potwierdzające regułę. Niemniej jednak artykuł ten ma służyć otwarciu dyskusji nad cechami gatunkowymi, swoistością narracyjną i stylistyczną, a także możliwymi odczytaniem fantastyki miejskiej. Pomimo z konieczności ograniczonych tu objaśnień teoretycznoliterackich, wyodrębniono szereg czytelnych i ewidentnych cech gatunkowych analizowanej formy narracyjnej, która wytworzyła unikatowy subgatunek. Dostarcza on bowiem nie tylko cennego społecznego komentarza na temat problemów i lęków związanych z życiem w mieście, ale także zwraca uwagę na niepokojącą fascynację mrocznymi i przerażającymi aspektami natury ludzkiej, nie stroniąc przy tym od wskazywania na zmieniające się postrzeganie silnych

<sup>70</sup> Przez rozeznania kulturowe rozumie się tutaj całokształt popularnych wyobrażeń na temat folkloru, baśniowości i podań ludowych. Wielu autorów przyznaje się do sięgania do ich własnych wspomnień historii lub poszukiwania inspiracji w opowieściach przekazywanych w lokalnych społecznościach lub zapośredniczonych przez literaturę dziecięcą czy teksty tłumaczone.

<sup>71</sup> Problematyka ta różni się oczywiście w zależności od danej realizacji fabularnej, jednak jednym z przykładów może być reprezentacja społeczności *fae* w *Wojnie o dąb*. Gdyby wygrały one wojnę, mroczne *seelie* doprowadziłyby do awarii systemów miejskich, depopulacji i wzrostu przestępczości, stając się tym samym alegorią tak miejskiego, jak i moralnego rozkładu. *Jasne fae* zaś, przeciwnie, reprezentują kreatywność, postęp i moralną odpowiedzialność związaną z rozwojem zdrowej urbanistycznej społeczności.



postaci kobiecych i tworzenia rzeczywistej przestrzeni do obserwacji przemian w ich autopercepcji. Literatura *urban fantasy* zachęca wreszcie także i do odkrywania ewolucji w postrzeganiu tradycyjnych i alternatywnych form seksualnej opresji, przy jednoczesnej świadomości funkcjonowania i stanowczym potępieniu przejawów kultury gwałtu (*rape culture*). Ostatecznie przecież gatunki pozostają społeczno-historycznymi konstruktami, które wyrastają z kulturowo uwarunkowanych przekonań i dostarczają cennego komentarza na temat realiów powołującej je do życia epoki. W rezultacie więc studia nad fantastyką miejską prowokują do zadawania wielu intrygujących pytań o społeczeństwo, w którym ów subgatunek został wykreowany.

*Przełożył Krzysztof M. Maj*

**Bibliografia**

- Attebery, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992.
- Bull, Emma, *War for the Oaks*, New York: Orb 2001.
- Clute, John, *Urban Fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, London: Orbit 1997, ss. 975-976.
- Deffenbacher, Kristina, *Rape Myths' Twilight and Women's Paranormal Revenge in Romantic and Urban Fantasy Fiction*, „The Journal of Popular Culture” 2014, t. 47, nr 5, ss. 923-936.
- Derrida, Jacques, *The law of genre*, „Critical Inquiry” 1980, t. 7, nr 1, ss. 55-81.
- Donohue, Nanette Wargo, *The City Fantastic*, „Library Journal” 2008, t. 133, nr 10, ss. 64-68.
- Dubrow, Heather, *Genre*, London: Methuen 1982.
- Elber-Aviram, Hadas, „*The Past is Below Us*”: *Urban Fantasy, Urban Archaeology, and the Recovery of Suppressed History*, „Papers from the Institute of Archaeology” 2013, t. 23, nr 1, ss. 1-10.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge: Harvard University Press 1982.
- Frow, John, *Genre*, Florence: Taylor and Francis 2015.
- Gifford, Lazette, *Whither Wander You?: The Long History of Urban Fantasy*, „Vision” 2002, t. 9, nr 1, online: <http://visionforwriters.com/vision/index.php/categories/33-fantasy/459-whither-wander-you-the-long-history-of-urban-fantasy> [dostęp: 30.08.2018].
- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York: Methuen 1984.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge 1991.
- Kaveney, Roz, *Revisionist Fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, London: Orbit 1997, s. 810.
- Mains, Christine, Brad. J. Ricca, Holly Hassel and Lynda Rucker, *Heroes or Sheroes*, w: *Women in Science Fiction and Fantasy*, red. Robin Anne Reid, Westport: Greenwood 2009, ss. 179-190.
- Slusna, Zuzana, *Paranormal and Religious as Part of Pop-cultural Consumerism*, „European Journal of Science and Technology” 2014, t. 10, ss. 99-110.
- Tiffin, Jessica, *Outside/inside Fantastic London*, „English Academy Review” 2008, t. 25, nr 2, ss. 32-41.

Todorov, Tzvetan, *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 3, ss. 307-321.

Tymn, Marshall, Kenneth J. Zahorski, Robert H. Boyer, *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, New York: R.R. Bawker Company 1979.

Weiss, Allan, *Destiny and Identity in Canadian Urban Fantasy*, w: *Literary Environments: Canada and the Old World*, red. Britta Olinder, Brussels: Peter Lang 2006, ss. 109-118.

Gary Wolfe, *History and Criticism*, w: *Fantasy Literature. A Reader's Guide*, red. Neil Barron, New York: Garland Publishing 1990, ss. 371-388.