

***Urban fantasy* — literatura Niewidocznego**

Stefan Ekman

Abstract

This article analyses the nature of urban fantasy by aggregating the claims, suggestions, and observations made by several different accounts of what urban fantasy is. These accounts comprise six scholarly sources and four sources written by people who are producers and purveyors of urban fantasy. An eleventh “account” is made up of the impressions conveyed by a vast number of book covers identified through Google Image Search. These eleven accounts are analysed with regard to their views on worlds and settings, cities and urbanity, central characters, and the sources of fantastic elements. Finally, the article presents how three major threads in the accounts reveal that urban fantasy has a central, thematic concern with the Unseen. This Unseen is largely related to a social Other that portrays unpleasant aspects of urban life, such as criminality, homelessness, addiction, prostitution, and physical and sexual abuse.

Stefan Ekman — badacz fantastyki afiliowany przy Uniwersytecie w Gothenburgu i pracownik Swedish National Data Service przy tej samej uczelni; autor pierwszej na świecie monografii map fantastycznych *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings* (2013), a także licznych prac z zakresu studiów nad fantastyką i fikcyjną kartografią; aktualnie zajmuje się badaniami nad społecznym wymiarem *urban fantasy* oraz krytycznym oglądem procesów światotwórczych. Kontakt: stefan.ekman@snd.gu.se

Creatio Fantastica nr 1 (58) 2018, ss. 7-27, DOI: 10.5281/zenodo.1419517

© The following article was originally published as: Stefan Ekman, *Urban Fantasy — Literature of the Unseen* in „Journal of the Fantastic in the Arts” (2016, Vol. 27 Issue 3, pp. 452-46). Polish translation is submitted by a kind permission of the journal’s editor-in-chief, Prof. Brian Attebery (Idaho State University).

Wprowadzenie¹

Jak zdefiniować fantastykę miejską (*urban fantasy*)? Gatunek ten jest tyleż popularny wśród odbiorców, ile zaniedbany przez badaczy. A mimo to czytelnicy, pisarze, krytycy i osoby zawodowo związane z rynkiem książki przedstawiają niezliczoną ilość propozycji dotyczących tego, czym jest – lub powinna być – fantastyka miejska. Uzupełnianie tej kolekcji o kolejną definicję nie należy do celów niniejszego artykułu. Niniejszy artykuł przedstawia w zamian analizę cech charakterystycznych dla omawianego nurtu poprzez zbadanie szeregu definicji, dzięki którym możliwe będzie lepsze jego zrozumienie.

Na wstępie przedstawię krótki zarys utworów, które, według badaczy, zainspirowały powstanie gatunku, by w następnej kolejności zastanowić się nad tym, jak „obejść” pewne problemy związane z jego definicją. W dalszej części rozważań połączę twierdzenia, propozycje i spostrzeżenia pochodzące z jedenastu różnych tekstów definiujących fantastykę miejską, analizując ich zróżnicowane stanowiska dotyczące czterech głównych zagadnień: (1) światów, w których toczy się akcja, (2) miast i miejskości, (3) głównych bohaterów oraz (4) tego, skąd pochodzą elementy i wydarzenia fantastyczne. Na koniec przedstawię sposób, w jaki trzy najważniejsze wątki pojawiające się w tych analizach pokazują, że główną osią tematyczną fantastyki miejskiej jest to, co określam jako „Niewidoczne” (choć pojęcie to zasadniczo nie pojawia się w przytaczanych przeze mnie tekstach) i prześlę jego główne komponenty, odnosząc się do sposobu ich opisywania. Zanim jednak przeprowadzę tę analizę, jestem zmuszony rozważyć wpiery status fantastyki miejskiej jako gatunku.

Jak zauważają Brit Mandelo i inni, zasadne jest odwoływanie się do fantastyki miejskiej jako gatunku samego w sobie, a nie jako podgatunku fantastyki. Często się podkreśla, że fantastyka miejska stanowi krzyżówkę kilku różnych gatunków (np. Leigh McLennon, Jeannie Holmes czy Brit Mandelo); wyrosła nie tylko z fantastyki, ale również z horroru i romansu grozy, mogącą przy tym czerpać inspirację także z literatury sensacyjnej, *science fiction* czy kryminałów. To, które – i do jakiego stopnia – motywy z tych konwencji wykorzystywane są przez autorów, różni się z tekstu na tekst. Zauważano, że „biorąc pod uwagę swój zakres tematyczny, fantastyka miejska jest pojęciem niemal tak szerokim jak fantastyka czy *science fiction*”². Mając do czynienia z tak obszernym i hybrydycznym gatunkiem, możemy poczynić dwa spostrzeżenia: po pierwsze, trudno jest postrzegać fantastykę miejską jako zbiór rozmyty (*fuzzy set*), stosując to pojęcie w taki sposób, w jaki czyni to Brian Attebery w swych analizach narracji fantastycznych³. Nie istnieje coś takiego jak „prototypowy” utwór dla fantastyki miejskiej, a to dlatego, że w jej obrębie każde połączenie

¹ Część pomysłów, które pojawiły się w niniejszym esej, zostały przedstawione w wystąpieniu, które odbyło się w marcu 2013 roku w czasie 34th International Conference on the Fantastic in the Arts w Orlando na Florydzie – a pytania i komentarze, które wtedy otrzymałem, pomogły mi w stworzeniu niniejszego tekstu. Bezcenny wkład we wczesną wersję artykułu miały również Christine Mains i Audrey Isabel Taylor. Jestem wreszcie wdzięczny za użyteczne sugestie i pomoc, jaką otrzymałem od anonimowych recenzentów i redaktorów „Journal of the Fantastic in the Arts”.

² Brit Mandelo, *Is it Urban Fantasy? For Example: Charles Stross' Laundry Files*, w: *Tor.com*, <https://www.tor.com/2010/07/07/is-it-urban-fantasy-charles-stross-laundry-files/> [dostęp: 30.08.2018].

³ Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992, ss. 12-17.

gatunków tworzy własny, osobny zbiór kluczowych utworów. Po drugie, nazywanie fantastyki miejskiej „podgatunkiem” nie tylko będzie ją deprecjonowało, ale również zmusi do zadania pytania o to, do jakiego gatunku należałoby ją przyporządkować: fantastyki, horroru, romansu, powieści kryminalnej czy jeszcze czegoś innego (w tym miejscu zachęcam tych czytelników, którzy mają zdecydowane poglądy na ten temat, do zastąpienia w powyższym akapicie „gatunku” słowem „podgatunek”).

Ustalenie pisarza lub dokładnej daty wyznaczającej pojawienie się jakiegoś konkretnego rodzaju literatury zawsze obfituje w trudności i wiąże się z pewną arbitralnością. Zapoczątkowanie fantastyki miejskiej wiązano z wieloma różnymi okresami i przypisywano rozmaitym twórcom. W haśle z *The Encyclopedia of Fantasy* z 1997 roku John Clute przeszedł historię fantastyki miejskiej od *Zamczyska w Otranto* Horacego Walpole’a aż do jej współczesnych przejawów. Według niego pisarze tworzący w połowie dziewiętnastego wieku, tacy jak Charles Dickens czy Eugène Sue, mogliby być uznani za prekursorów gatunku, nie podaje on jednak żadnej konkretnej daty, która wyznaczałaby jego początek. Alexander C. Irvine wskazuje, że reprezentacje fantastycznych miast mają jeszcze dłuższą tradycję, doszukuje się bowiem ich korzeni już w „utopii i literaturze *questu* (*quest literature*) aż do miasta Ur z *Eposu o Gilgameszu*”⁴. Również Helen Young uważa, że jeden z typów fantastyki miejskiej ma długą historię, sięgającą aż do *Państwa Platona* i *Utopii* Thomasa More’a (1516)⁵.

Young, podobnie jak i wielu innych, przyjmuje, że odmienność fantastyki miejskiej jest raczej współczesnym zjawiskiem. Farah Mendlesohn i Edward James twierdzą, że na początku dwudziestego wieku Edith Nesbit „stworzyła to, co teraz uważa się za miejską fantastykę”⁶, najwyraźniej uważając, że gatunek ten jest mocno zakorzeniony w historii literatury fantastycznej. Pisarka Jeannie Holmes utrzymuje z kolei, że początki gatunku zawdzięczamy *Wywiadowi z wampirem* Anne Rice, jako potencjalnych prekursorów wymieniając także *Frankensteina* Mary Shelley z 1818, *Drakulę* Brama Stokera z 1897 i *Maskę Czerwonego Moru* Edgara Allana Poe’go z 1842 roku. Zazwyczaj jednak źródła tej formy literackiej lokalizowane są w latach osiemdziesiątych XX wieku; albo w ich początkach⁷, albo między początkiem a połową⁸, albo między połową a schyłkiem⁹, albo u schyłku lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych¹⁰. Te sześć tekstów względnie zgodnie

⁴ Alexander C. Irvine, *Urban Fantasy*, w: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press 2012, s. 200-213. Wszystkie cytaty z anglojęzycznych publikacji niewydanych w języku polskim zostały przetłumaczone przez tłumaczkę.

⁵ Helen Young, *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*, New York: Routledge 2016, s. 141.

⁶ Farah Mendlesohn, Edward James, *A Short History of Fantasy*, London: Middlesex University Press, 2009, s. 25-26.

⁷ Leigh M. McLennon, *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Other in New Supernatural World*, „Refractory” 2014, nr 23, online: <http://refractory.unimelb.edu.au/2014/06/26/uf-mclennon> [dostęp: 30.08.2018]; Paul Di Filippo, *Worlds of the New Dreamers: Fresh Fantasy from Women Writers*, online: *Barnes and Noble Review*, <https://www.barnesandnoble.com/review/worlds-of-the-new-dreamers-fresh-fantasy-from-women-writers> [dostęp: 30.08.2018].

⁸ Alexander C. Irvine, dz. cyt., s. 200

⁹ Peter S. Beagle, *Introduction*, w: *The Urban Fantasy Anthology*, red. Peter S. Beagle, Joe R. Lansdale, San Francisco: Tachyon 2011, s. 10.

¹⁰ Helen Young, dz. cyt., s. 141; Nanette Wargo Donohue, „Urban Fantasy”: *The City Fantastic. Collection Development*, online: *Library Journal*, <https://reviews.libraryjournal.com/2008/06/collection-development/urban-fantasy-the-city-fantastic/> [dostęp: 30.08.2018].

wymienia nazwiska Charlesa de Linta, Emmy Bull i Terry’ego Windlinga, jak również Mercedes Lackey, Tima Powersa, Willa Shetterly’ego i Neila Gaimana jako osób, które stworzyły gatunek. Już sama liczba możliwych prekursorów fantastyki miejskiej pokazuje jej hybrydyczność, łączącą wiktoriańskie opowieści o magicznych miastach, gotycką proveniencję, baśnie ludowe i współczesną estetykę.

Zarówno Mendlesohn i James, jak również Clute dają wyraźnie do zrozumienia, że ich zdaniem forma poprzedza powstanie terminu „fantastyka miejska”. W jednym z wywiadów Paul Di Filippo utrzymuje, że pojęcie to „weszło do powszechnego użytku [...] mniej więcej na początku lat osiemdziesiątych”¹¹. Najwcześniejsze odniesienie do niego fantastyki miejskiej jako określonego rodzaju literatury, jakie udało mi się znaleźć w czasie przeszukiwania Google Books (przy użyciu Ngram Viewer), pochodzi z *The Magazine of Science Fiction and Fantasy* z 1978 roku. W dziale „Książki” Algis Budrys nawiązuje do Fritza Leibera: „używając ładnego pojęcia *urban fantasy* składamy niewielki hołd człowiekowi, który je wynalazł [...] w opublikowanej w 1941 roku powieści pt. *Smoke Ghost*”¹². Dzięki opowiadaniom takim jak *Smoke Ghost* czy opowieściom umiejscowionym w mieście Lankmar w Newhon, we wtórnym świecie (*secondary world*), który jest domem dla Fafhrd i Gray Mouser, Leiber jest bez wątpienia mocnym pretendentem do miana osoby, która wymyśliła fantastykę miejską. Jednak pozostaje on tylko jednym z wielu kandydatów do tego tytułu, a zbiór danych zawarty w Google nie jest dowodem na to, że faktycznie w 1978 roku po raz pierwszy użyto pojęcia „fantastyka miejska” do opisu przedmiotowego typu literatury. Ngram Viewer pokazuje również wzrost częstotliwości pojawiania się tego terminu od późnych lat siedemdziesiątych do roku 2008, czyli ostatniego, który obejmuje dostępne dane. Gatunek mógł pojawić się pod taką nazwą w latach siedemdziesiątych, ale jego korzenie najprawdopodobniej sięgają znacznie dalej w przeszłość. Nie ma jednak wątpliwości, że wzrost popularności określającego go pojęcia nastąpił w ciągu ostatnich trzech dekad¹³.

Wzrost częstotliwości używania terminu „fantastyka miejska” odzwierciedla zarówno jego zwyżkującą popularność, jak również poszerzenie się przypisanego mu pola znaczeniowego. Rozległe rozumienie pojęcia odnotowała również Leigh McLennon w artykule *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Other in New Supernatural Worlds*. Di Filippo z kolei uważa, że tak ogólna wykładnia terminu jest pewną uzurpacją, przy czym istota sprawy pozostaje taka sama: fantastyka miejska w jej współczesnej interpretacji może obejmować inne rodzaje utworów niż kiedyś. Zakładając, że termin ten początkowo stosowano w odniesieniu do niewielkiej liczby pisarzy i ich bardzo specyficznego stylu pisania, wydaje się to nie tylko rozsądne, ale wręcz nieuniknione, gdy weźmiemy pod uwagę ogromną liczbę nowych twórców próbujących

¹¹ Paul Di Filippo, dz. cyt.

¹² Algis Budrys, *Benchmarks Continued: F&SF „Books” Columns 1974–1982*, Reading: Ansible Editions 2012, s. 119.

¹³ Wyniki pojawiające się w Ngram powinny być zawsze traktowane z przymrużeniem oka, jednak stabilny wzrost częstotliwości używania terminu „fantastyka miejska” jest zauważalnie inny niż w wypadku podobnych gatunków. Powołując się na tylko dwa przykłady: fantastyka epicka (*epic fantasy*) ma dwa momenty szczytowe w okolicach roku 1980 i 2005 z wyraźnym spadkiem pomiędzy tymi datami, a częstotliwość użycia pojęcia romansu paranormalnego (*paranormal romance*) gwałtownie wzrasta w okolicach roku 2000.

swoich sił w rozwijaniu gatunku (i wydawców, którzy używają tej nazwy ze względów marketingowych). Obecnie mamy do czynienia z tak wysoką liczbą książek wydawanych pod etykietką „fantastyki miejskiej”, że badacze zaczęli ją dzielić na dwa¹⁴ lub trzy¹⁵ podgatunki. Argumentowano również, że fantastyka miejska jest tym samym – lub należy do tego samego spektrum – co romans paranormalny (*paranormal romance*)¹⁶. Pokazuje to, że istnieje potrzeba debaty nad definicją gatunku.

Sformułowanie wyczerpującej definicji fantastyki miejskiej nie należy do łatwych zadań, i być może wcale nie jest konieczne. Sama analiza tego, jak badacze opisują jakiś zbiór tekstów, może już nam coś powiedzieć na jego temat. Celem niniejszego artykułu nie jest ani opracowanie nowej definicji fantastyki miejskiej, ani wybranie którejś z nich i ogłoszenie, że jest jedyną właściwą lub najlepiej dostosowaną do moich wymagań. Przyznając, że nie posiadam wszechstronnej znajomości olbrzymiego korpusu tekstów opisywanych jako przynależących do nurtu miejskiej fantastyki, a jakkolwiek analiza tego gatunku opierająca się jedynie na tym, co sam przeczytałem, byłaby z konieczności idiosynkratyczna i ograniczona. Co więcej, jak zauważa Attebery, badania nad gatunkami literackimi są pełne dyskusji o ich granicach i wojnami o definicje¹⁷. Artykuł McLennon może więc stanowić dobry przykład tego, że w wypadku fantastyki miejskiej tak się w istocie dzieje. Jednak w ostatecznym rozrachunku, to, czy dany utwór należy do takiego czy innego gatunku, nie ma większego znaczenia. Parafrazując Attebery’ego: „interesującym pytaniem nie jest to, czy dana opowieść należy bądź nie [do fantastyki miejskiej lub romansu paranormalnego — S.E.], ale raczej to, co dzieje się, gdy interpretujemy ją jako należącą do jednego z tych gatunków”¹⁸ (spostrzeżenie teoretyka dotyczy w rzeczywistości fantastyki, *science fiction* i „powieści realistycznej”). Jako że jestem przekonany, iż w każdej z licznych definicji można znaleźć cenne obserwacje, zrobię co w mojej mocy, by nie okopać się na swojej pozycji.

Ogromna ilość różnorodnych definicji nie jest tak problematyczna, jak można by sądzić. Sytuacja przywołuje na myśl wypowiedź Ursuli K. Le Guin, pojawiającą się we wstępie do angielskiego wydania *Antologia de la Literatura Fantástica* Jorge Luisa Borgesa i innych:

Ponieważ duchy zamieszkują – bądź nawiedzają – pewien rozległy obszar literatury fantastycznej, zarówno tej oralnej jak i pisanej, ludzie z nim obeznani nazywają ten obszar horrorem lub fantastyką grozy, podczas gdy inni określają go jako krainę czarów (na wzór części, którą znają lub najbardziej lubią) lub *science fiction*, a jeszcze inni – glupotami¹⁹.

¹⁴ Alexander C. Irvine, dz. cyt. s. 200; zob. też Nanette Wargo Donohue, dz. cyt.

¹⁵ Peter S. Beagle, dz. cyt. s. 10.

¹⁶ Zob. Leigh M. McLennon, dz. cyt.

¹⁷ Brian Attebery, *Strategies...*, s. 11

¹⁸ Tegoż, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, Oxford: Oxford University Press 2014, s. 38.

¹⁹ Ursula K. Le Guin, *Introduction*, w: *The Book of Fantasy*, red. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, A. Bioy Casares, London: Xanadu 1988, s. 10–11.

Spostrzeżenie poczynione przez Le Guin jest nie tylko celne, ale, jak uważam, warte odnotowania. Zamiast przystępować do „dyskusji i wojen o definicje”, wolę wyjść z założenia, że badacze definiujący lub opisujący fantastykę miejską doskonale się na niej znają, ale analizują ją z różnych perspektyw, charakteryzując jej, jak określa to Le Guin, różne obszary. Definicje te tworzone są na podstawie różnych korpusów tekstów, zwracając uwagę na odmienne ich cechy i właściwości, jak również koncentrując się na dłuższych lub krótszych przedziałach czasowych. Tak jak obraz mozaikowy powstający dzięki fasetkowym oczom owadów przetwarzany jest przez ich układ nerwowy w jeden złożony obraz, tak samo można zebrać wiele perspektyw badawczych koncentrujących się na analizie fantastyki miejskiej i w ten sposób zidentyfikować cechy charakterystyczne gatunku.

Zebranie kilku definicji i opisów fantastyki miejskiej zapewni lepszą możliwość zrozumienia jej natury i tego, czym jest, niż jakiegokolwiek przedsięwzięcie nakierowane na wytworzenie jednej definicji. Analizy przedstawiają różne – dłuższe lub krótsze – wykładnie tej odmiany fantastyki. Jedne zakładają, że charakteryzuje się on „ścisłym schematem w zakresie scenerii, postaci i fabuły”²⁰, czyli jest pewną formułą literacką, inne z kolei postrzegają ją jako gatunek, „zbiór artystycznych ograniczeń i możliwości”²¹. By pogodzić te różne perspektywy, zakładam, że każda z analiz zawiera obserwacje istotne z punktu widzenia fantastyki miejskiej i że obserwacje te, gdy zostaną połączone, zapewnią o wiele lepszą możliwość dogłębnego zrozumienia gatunku niż analiza jednej tylko definicji czy przypadkowo dobranej korpusu utworów. Tak więc w celu zbadania cech charakterystycznych fantastyki miejskiej użyję zbioru różnych jej opisów.

Do stworzenia rzeczzonego korpusu posłużyło mi jedenaście tekstów – zarówno definicji, jak i opisów fantastyki miejskiej. Sześć z nich to teksty naukowe opublikowane między 1996 a 2000 rokiem (Clute, Ringel, Mendlesohn i James, Irvine, McLennon i Young) wybrane z racji tego, że zostały napisane z myślą o środowisku naukowym. Chociaż inni badacze również od czasu do czasu zajmowali się fantastyką miejską, powyższa szóstka przedstawia pogłębioną analizę gatunku odwołującą się także do innych rodzajów fantastyki. Pięć kolejnych opisów, opublikowanych między 2008 a 2012 rokiem, zostało stworzonych przez ludzi którzy, w taki czy inny sposób, działają na „rynku” fantastyki miejskiej jako jej twórcy czy wydawcy. Wybrałem je ze względu na to, że adresowane są do różnych czytelników: zawodowych bibliotekarzy (Donohue), potencjalnych autorów fantastyki miejskiej (Holmes), wnikliwych czytelników i fanów (Mandelo) oraz innych zainteresowanych (Waller i Ormes). Prezentowane przez nie diagnozy nie są oryginalne, stanowią jednak dobre przykłady potocznego rozumienia fantastyki miejskiej.

Do tych dziesięciu opisów dodałem ostatni „tekst” z 2015 roku w postaci zbioru okładek książek, który stanowi wielocłonowy przejaw tego, czym jest omawiany nurt w fantastyce. Gdy do wyszukiwarki wpisze się hasło „»urban fantasy« cover”, Google odsyła do

²⁰ Brian Attebery, *Strategies...*, s. 9

²¹ John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press 1976, s. 7.

setek wyników. Przedstawienie szczegółowej analizy każdego z nich nie jest w tym artykule możliwe, jednak pozwoliłem sobie na to, by ogólne wrażenie wyniesione z obejrzenia okładek złożyło się tu na jedno z możliwych ujęć fantastyki miejskiej. Z tych jedenastu tekstów wyabstrahowałem obserwacje dotyczące miejsca akcji (uwzględniając zarówno to, w jakim świecie toczy się akcja utworu, jak i to, czy wielkomiejska sceneria jest rzeczywiście warunkiem koniecznym), typowych cech charakteryzujących najważniejsze postaci oraz źródeł pochodzenia elementów bądź wydarzeń fantastycznych.

Miejsce akcji i światy

Akcja fantastyki miejskiej może toczyć się zarówno w świecie pierwotnym (*primary world*), jak i wtórnym (*secondary world*). Najstarszą analizą krytyczną dotyczącą natury gatunku, jaką udało mi się znaleźć, jest hasło *Urban fantasy*, opracowane przez Johna Clute'a w *The Encyclopedia of Fantasy*. Zostało ono opublikowane pierwotnie, podobnie jak hasło o mieście, w czasopiśmie *Paradoxa* w 1996 r., a dopiero rok później – w cytowanej encyklopedii. Według Clute'a, fantastyka miejska obejmuje „zazwyczaj teksty, w których fantastyka i świat, w którym żyjemy, przecinają się i przeplatają, a opowieść koncentruje się na rzeczywiście istniejącym [podkr. — S.E.] mieście”²². Clute zaznacza, że istnieje możliwość umieszczenia akcji w mieście znajdującym się w świecie fantastycznym, ale podkreśla, że w takim wypadku rzeczony miasto musi być „środowiskiem”, a nie jedynie tłem wydarzeń.

Pozostałe definicje inaczej podchodzą do problemu świata pierwotnego i wtórnego. W *A Short History of Fantasy* z 2009 roku Farah Mendlesohn i Edward James zrównują fantastykę miejską z tzw. *low fantasy*²³, konwencją literacką zdefiniowaną przez Kennetha Zahorskiego i Roberta Boyera jako fantastyka „której akcja toczy się tu i teraz”²⁴, czyli w świecie pierwotnym. W pozostałych tekstach znajdziemy podobne twierdzenia – na liście siedmiu cech charakterystycznych fantastyki miejskiej McLennonn uwzględnia jako miejsce akcji świat pierwotny, w którym dochodzi do fantastycznych wydarzeń. W czasie seminarium na temat fantastyki miejskiej, które odbyło się w 2012 roku, Karin Waller i Nene Ormes (pracujące dla największej szwedzkiej sieci księgarni dystrybuujących literaturę fantastycznonaukową), wprost zadeklarowały, że historie nietoczące się „tu i teraz” nie należą do gatunku miejskiej fantastyki, jednocześnie jednak przyznając, że inne definicje uznają, iż powieści z tego typu miejscem akcji mogą się doń zaliczać.

Pozostałe teksty (np. Mandelo czy Holmes) przyjmują bardziej umiarkowane stanowiska, sugerując, że świat, w którym toczy się akcja fantastyki miejskiej, można rozpoznać jako przyszłą wersję naszego własnego. Często można go interpretować jako alternatywną rzeczywistość. Według pisarki i krytyczki Brit Mandelo, fantastyka miejska dzieli

²² John Clute, *Urban Fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, New York: St. Martin's Griffin 1999, s. 975.

²³ Farah Mendlesohn, Edward James, dz. cyt., s. 26.

²⁴ Kenneth J. Zahorski, Robert H. Boyer, *The Secondary Worlds of High Fantasy*, w: *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, red. Roger C. Schlobin, Notre Dame: U of Notre Dame P 1982, s. 56.

się na dwie główne części – historie, których akcja toczy się w nowoczesnym, rozpoznawalnym świecie i te, których fabuły zrealizowane są w świecie zamieszkałym przez ludzi świadomych istnienia zjawisk nadprzyrodzonych (zajmę się tym problemem później).

Artykuł Faye Ringel, opublikowany w *This Year's Work in Medievalism* w 1995 roku, jest jedną z pierwszych prac naukowych oferujących rozległe spojrzenie na fantastykę miejską. Badaczka nie stwierdza w nim jednoznacznie, czy świat, w którym osadzona jest akcja miejskiej fantastyki, musi być pierwotny czy wtórny. Choć większość historii, na które się powołuje, realizowana jest w światach pierwotnych, to podaje ona również przykład światów wtórnych z *Córki żelaznego smoka* Michaela Swanwicka²⁵. Według Alexandre'a Irvine'a z kolei, akcja opowiadania z gatunku fantastyki miejskiej może toczyć się zarówno w świecie pierwotnym, jak i wtórnym. Napisany przez niego rozdział w *Cambridge Companion to Fantasy Literature* (2012) stanowi obszerną analizę gatunku i znajdziemy w nim stwierdzenie, że fantastyka miejska ma dwie różne odmiany, które stanowią nie tyle binarne opozycje, co dwa końce literackiej osi. Na jednym z nich znajdziemy mniej lub bardziej możliwe do rozpoznania nowoczesne miasto, które okazuje się mieć łączność z jakąś zaczarowaną krainą (*Faerie*), z kolei na drugiej – miasto „tworzące swoje własne zasady, niezależne od istniejących kanonów”²⁶. Miejscem jej akcji wcale nie musi być świat wtórny, chociaż w podanych przez Irvine'a przykładach – Nowym Crobuzonie z *Dworca Perdido* Chiny Miéville'a i Ambergris ze *Shriek: Posłowania* Jeffa VanderMeera – akurat jest (Young zgadza się więc z Irvine, choć ona zainteresowana jest przede wszystkim pierwszą odmianą).

Miasto i miejskość

Poglądy na temat tego, w jakim stopniu miejsce akcji fantastyki miejskiej musi być zurbanizowane, są w równym stopniu zróżnicowane. Jedni badacze kładą nacisk na kwestię urbanizacji danej przestrzeni (Clute, Ringel, Irvine), a inni uznają dowolne współczesne miejsce osadzone w świecie pierwotnym. Według Waller i Ormes akcja fantastyki miejskiej nie musi rozgrywać się w metropolii, może toczyć się również w miasteczku, obszarze wiejskim, ale również w czasie podróży – wystarczy, że jest to współczesny nam świat. Podobnie Young uznaje istnienie fantastyki miejskiej bez miasta. W rozdziale z *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness* z 2016 roku, dotyczącym tego gatunku, zauważa, że akcja analizowanej przez nią fantastyki miejskiej – i nazywanej fantastyką podmiejską (*suburban fantasy*), „by umieścić ją w kontekście większego podgatunku”²⁷ – nie musi być umiejscowiona w metropolii. Według Young, „podmiejskość” powinna być rozumiana zarówno na poziomie dosłownym (miejscem akcji mogą być obrzeża metropolii), jak i figuratywnym, jako pod-miejskość, w ramach której jakiś fantastyczny element

²⁵ Faye Ringel, *Bright Swords, Big Cities: Medievalizing Fantasy in Urban Settings*, „The Year's Work in Medievalism” 1995, nr 10, ss. 180-181.

²⁶ Alexander C. Irvine, dz. cyt., ss. 200-201.

²⁷ Helen Young, dz. cyt., s. 141.

wynurza się z przeszłości i spod powierzchni miasta zarazem. W fantastyce podmiejskiej nowoczesność musi zostać skonfrontowana z tym, o czym staramy się nie myśleć i czego próbujemy nie dostrzegać. Według Young, określenie „miejska” w sformułowaniu „fantastyka miejska” oznacza raczej cechę kulturową lub sposób myślenia, a nie miejsce; opowieści przedstawiają tu bowiem sytuacje, w których stłumiona historia ponownie wynurza się na światło dzienne²⁸. Tak szerokie rozumienie fantastyki miejskiej odzwierciedlają analizowane przeze mnie okładki książek. Miejski krajobraz nie wydaje się być w nich elementem dominującym. Przedstawione na nich sceny są często umieszczone w lesie lub w jakiejś bliżej nieokreślonej lokalizacji. Można odnieść wrażenie, że fantastyka miejska nie jest gatunkiem, w którym wielkomiejskie środowisko stanowi centralny element. Na pierwszy plan wysuwają się inne cechy charakterystyczne.

Pomimo to powszechnie przyjmuje się, że miejscem akcji jest metropolia. Miasta jako miejsce akcji są wspomniane (ani nie wyeksponowane, ani nie zbagatelizowane) zarówno przez Mendlesohn i Jamesa, jak i Mandelo. Nanette Wargo Donohue w powstałym w 2008 roku artykule dla „Library Journal”, którego celem była pomoc bibliotekom w rozwijaniu zbiorów fantastyki miejskiej, wprowadza wprawdzie rozróżnienie pomiędzy „tradycyjną” a „współczesną” fantastyką miejską, jednak pod względem miejsca akcji nieznacznie je od siebie odróżnia. W tradycyjnej fantastyce miejskiej „miejscami akcji są nowoczesne środowiska miejskie”, podczas gdy fabuła współczesnych utworów rozgrywa się w „bardziej naturalistycznych miejskich krajobrazach” (słowa te stanowią najprawdopodobniej aluzję do krajobrazu miejskiego opisywanego w konwencji gotycyzmu). Z kolei Holmes we wpisie na blogu z 2010 roku chciała wyszczególnić „zasady” rządzące fantastyką miejską (nawet jeśli zrobiła to tylko po to, by nakłonić pisarzy do ich złamania)²⁹. Ustaliła między innymi, że „miejscem akcji jest duże miasto, takie jak Los Angeles, Nowy Orlean czy Saint Louis”. Człon „miejski” w terminie „fantastyka miejska” nie jest zazwyczaj kwestionowany czy pozostawiany bez komentarza, chociaż Mandelo uznaje historie, które pasują do definicji Clute’a – umiejscowione w niemożliwych do zidentyfikowania miastach znajdujących się w świecie pierwotnym, a krajobraz miejski odgrywa w nich główną rolę, tworząc „podzbiór fantastyki miejskiej i jeden z najstarszych elementów gatunku”³⁰.

Zarówno Clute, jak Ringel i Irvine podkreślają rolę miasta jako miejsca, w którym toczy się akcja omawianego gatunku, robią to jednak na różne sposoby. Zdaniem Ringel fantastyka miejska „zestawia średniowieczne tropy i postaci z urbanistycznym krajobrazem”³¹. Chociaż Irvine postrzega tę formę jako ciągłość pomiędzy dwoma jej odmianami,

²⁸ Tamże, s. 141-142.

²⁹ Holmes zdecydowanie zachęca do odchodzenia od opisywanych przez siebie reguł. Wyliczając je, jednocześnie opisuje sposoby, w jakie mogą być – i były – łamane. Według niej fantastyka miejska to jedynie etykieta stworzona na potrzeby wydawców. Przedstawiona przez nią argumentacja, pomimo, że bardzo konkretna, pasuje do idei gatunku jako zbioru utworów charakteryzujących się podobieństwami do jakiegoś dzieła prototypowego (jak twierdzi Attebery) lub, jak pisze Gary K. Wolf, do „głównego filara ideologicznego” (Gary K. Wolfe, *Evaporating Genres*, w: tegoż, *Evaporating Genres*, Middletown: Wesleyan University Press 2011, s. 24-25; zob. też Brian Attebery, *Strategies...*, s. 12-14). Jej stanowisko prowokuje do zapytania, w którym momencie utwór literacki przestaje pasować do etykiety „fantastyka miejska” – czy tekst może wciąż należeć do fantastyki miejskiej nawet jeśli złamie wszystkie zasady?

³⁰ Brit Mandelo, dz. cyt.

³¹ Faye Ringel, dz. cyt., s. 175.

to obydwie są zależne od środowiska miejskiego. W jednej odmianie narracja reinterpretuje tropy oraz postaci ze starych baśni i tradycji ludowych, konfrontując je z nowoczesnym, zurbanizowanym otoczeniem. W drugiej miasto stanowi „*genius loci*, które ożywia narrację i determinuje jego fantastyczną naturę”³². W skrajnych przypadkach „opowieści o fantastycznych miastach” są, według Irvine, „możliwe do odróżnienia od prawdziwych lub niemal prawdziwych miast, w których dochodzi do zdarzeń paranormalnych”³³. Clute przyjmuje inne stanowisko. Jak stwierdza, „miasto jest miejscem; fantastyka miejska jest formą”³⁴, a w *Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy* z 2005 roku twierdzi, że „opowieści będące jedynie historiami o nadnaturalnych siłach działających w mieście [...] nie mogą być sklasyfikowane jako fantastyka miejska”³⁵. Pojawia się tam sugestia, że miejscem akcji nie musi być po prostu jakieś miasto; jego intensywna obecność jest ważniejsza od wielkości. Clute twierdzi, że forma ta ma pierwotne źródło w strukturze, która jest „czymś więcej niż domem i czymś mniej niż miastem”³⁶. I chociaż żaden z badaczy nie pisze tego wprost, teksty Clute’a i Irvine wywołują wrażenie, że to właśnie miasto jest jednym z głównych bohaterów fantastyki miejskiej.

Cechy charakterystyczne

Bez względu na to, czy miasto jest głównym bohaterem czy nie, w jedenastu przedmiotowych tekstach znajduje się sugestia, że cechą charakterystyczną fantastyki miejskiej jest szeroka gama ludzkich i paraludzkich bohaterów. Odnaleźć można w tych narracjach silne postaci kobiece, które są wspomniane w pięciu z analizowanych przez mnie tekstach. Wnosząc po wyglądzie okładek książek, przytłaczająca większość bohaterów pojawiających się w fantastyce miejskiej to kobiety (analiza znajdujących się na okładkach kobiet – z ich odsłoniętymi brzuchami, głębokimi dekolantami i fantazyjnymi pozami – pod kątem krytyki feministycznej byłaby bardzo interesująca, niestety jednak wykracza poza tematykę niniejszego artykułu). Większość z nich ma długie, ciemne lub rude włosy, dzierży w dłoni jakiś rodzaj oręża, a ich postawa świadczy o pewności siebie i odwadze. Donohue, Holmes i Mandelo uznają, że właśnie te „silne protagonistki”³⁷ stanowią cechą charakterystyczną fantastyki miejskiej. Ringel wspomina o kobiecych bohaterkach, uznaje jednak, że ich obecność wynika z feministycznych poglądów autorek³⁸. McLennon z kolei opisuje, że cechą typową dla powieści łączących fantastykę miejską i romans paranormalny są łowczynie potworów lub policjantki o nadnaturalnych zdolnościach.

³² Alexander C. Irvine, dz. cyt., s. 201.

³³ Tamże.

³⁴ John Clute, *Urban Fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, New York: St. Martin's Griffin 1999, s. 975.

³⁵ Tegoż, *Urban Fantasy*, w: *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*, red. Gary Westfahl, Westport: Greenwood Press 2005, s. 852.

³⁶ Tegoż, *Edifice*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, New York: St. Martin's Griffin 1999, s. 309.

³⁷ Nanette Wargo Donohue, msc. cyt.

³⁸ Faye Ringel, dz. cyt., s. 177.

Oficer śledczy, detektyw, łowca potworów lub nadprzyrodzony pomocnik – te postaci uznawane są za typowe dla gatunku. Mandelo łączy je ze strukturami fabularnymi pisząc, że:

Część z tych książek opowiada o bohaterkach biegających po mieście w towarzystwie stylowych wampirów i posępnych wilkołaków, pokonując zło i przeżywając miłosne uniesienia. Część z nich to dramaty kryminalne, inne to humorystyczne kryminały, a jeszcze inne – dramaty pełne skomplikowanych emocji³⁹.

Podczas gdy Mandelo, wspominając o książkach wzorowanych na strukturze kryminału, jedynie daje do zrozumienia, że w fantastyce miejskiej pojawiają się oficerowie śledczy, Young zauważa, że postać detektywa często występuje w tym gatunku. Young dodaje ją do stworzonej przez Irvine'a listy wiodących typów postaci – artystów, muzyków i naukowców⁴⁰ – zauważając, że wszystkie one „nadają sens chaosowi i nieporządkowi” i mają swój udział w przekształcaniu tego, co nieznanne, w to, co znane⁴¹.

Opisane przez Mandelo „stylowe wampiry” i „posępne wilkołaki” pozwalają na poruszenie kolejnej kwestii: pojawiania się w fantastyce miejskiej postaci innych niż ludzkie. Świat fantastyki miejskiej jest zaludniony przez pewne określone typy nie ludzi lub pół ludzi, którzy pełnią funkcję protagonistów, antagonistów, sojuszników, wrogów lub po prostu jego mieszkańców. Fantastykę miejską często dzieli się na podstawie źródeł, z których zaczerpnięto te postaci – baśni ludowych (zazwyczaj angielskich) lub (gotyckich) horrorów – i uważa się, że pomagają one w określeniu pochodzenia i przynależności gatunkowej jej poszczególnych realizacji.

Dwa typy nieludzkich postaci zostały zapożyczone z *dark fantasy* i horroru. Na marginesie swoich rozważań Mendlesohn i James humorystycznie komentują, że nieustannie zmieniająca się definicja fantastyki miejskiej „obecnie wymaga obecności wilkołaków”⁴². Holmes podkreśla, że *dark fantasy* i horror zainspirowały powstania gatunku lub też stanowiły jego wczesną formę. Badaczka powołuje się nie tylko na utwory Rice, Stokera i Pogo, ale również na pierwszą książkę z cyklu o Anicie Blake – *Grzeszne rozkosze* z 1993 roku. Według Donohue, nowoczesna fantastyka miejska „wykorzystuje motywy zaczerpnięte z kultury popularnej, wliczając w to horrory, seriale w rodzaju kultowej *Buffy: Postrachu wampirów*, i wierzenia ludowe dotyczące potworów takich jak wampiry i wilkołaki”⁴³. Walzer i Ormes również zwracają uwagę na to, jakim powodzeniem cieszą się te monstra. Choć rzadko umieszcza się je na okładkach książek, to jeśli już któreś z nich się na nich pojawi, jest to właśnie zazwyczaj wilkołak (wraz z paroma łuskowatymi potworami i, sporadycznie, z uskrzydłonymi postaciami). Nie można zatem zaprzeczyć, że wampiry i wilkołaki zajęły ważne miejsce pośród *dramatis personae* fantastyki miejskiej.

³⁹ Brit Mandelo, dz. cyt.

⁴⁰ Alexander C. Irvine, dz. cyt., s. 200

⁴¹ Helen Young, dz. cyt., s. 142.

⁴² Farah Mendlesohn, Edward James, dz. cyt., s. 26.

⁴³ Nanette Wargo Donohue, dz. cyt.

Pozostałe nieludzkie postaci czerpane są z bardziej tradycyjnych opowieści fantastycznych, zwłaszcza z europejskich tradycji ludowych. Donohue opisuje to, co nazywa tradycyjną fantastyką miejską, która inspirowana jest według niej folklorem i baśniami. Podobne stanowisko zajmuje Irvine w analizie odmiany fantastyki miejskiej, „w której słowo »miejska« jest deskryptorem »fantastyki«”⁴⁴. Jako wczesne przykłady zarówno Irvine i Donohue, jak również Waller i Ormes, wymieniają *Borderland* Terriego Windling z 1986 roku, *Wojna o dąb* Emmy Bull z 1987 i opowiadania o Newford napisane przez Charlesa de Linta (*That Explains Poland* z 1988 roku jest jednym z pierwszych opowiadań tego typu). Mieszkańcy *Faerie* są najwyraźniej popularnymi bohaterami w przynajmniej części utworów należących do fantastyki miejskiej.

Elementy fantastyczne

Ostatnim ważnym zagadnieniem pojawiającym się w zebranych przeze mnie jedenastu tekstach jest problem pochodzenia i sposobu opisu elementów fantastycznych. McLennon twierdzi, że w „podstawowym paradygmacie narracyjnym” fantastyki miejskiej wydarzenia „toczą się w świecie, w którym granice pomiędzy rzeczywistością a światem fantastycznym zostały zdestabilizowane albo zupełnie przeformułowane”⁴⁵. Połączenie tego, co przyziemne z tym, co fantastyczne, wydaje się pełnić ważną rolę w większości, jeśli nie we wszystkich, zebranych przeze mnie analizach. Większość opisuje to w konkretny sposób.

Według Clute’a, relacja pomiędzy przyziemnym a fantastycznym jest czynnikiem rozstrzygającym w zakresie tego, czy dany tekst można sklasyfikować jako fantastykę miejską czy też nie. Uważa on, że „przecinanie się i przeplatanie tego, co nadprzyrodzone i tego, co przyziemne, jest cechą charakterystyczną tej formy”⁴⁶ narracyjnej i wprost stwierdza, że do gatunku nie należą „opowieści jedynie opisujące pojawienie się w mieście sił nadprzyrodzonych”⁴⁷.

W tym wypadku Clute reprezentuje jedną skrajność, podczas gdy Mendlesohn i James – drugą. Uważają, że za fantastykę miejską „można uznać opowieści o magii wkraczającej do środowiska miejskiego i zakłócającej jego funkcjonowanie”⁴⁸, co sugeruje, że mogłaby być ona rozumiana jako urbanistyczna wersja intruzywnej *fantasy* (*intrusion fantasy*) Mendlesohn⁴⁹. Wiele innych tekstów podziela to „intruzywne” stanowisko, chociaż niektórzy badacze, jak np. Irvine i Young, uznają obydwie skrajności. Według Irvine’a, w części opowieści interwencja sił nadprzyrodzonych zdarza się często, podczas gdy w innych fantastyczne elementy i wydarzenia „wywodzą się z historii i natury miasta”⁵⁰.

⁴⁴ Alexander C. Irvine, dz. cyt., s. 200-201.

⁴⁵ Leigh M. McLennon, msc. cyt.

⁴⁶ John Clute, *Urban Fantasy*, w: *The Encyclopedia...*, s. 975.

⁴⁷ Tegoż, *Urban Fantasy*, w: *The Greenwood Encyclopedia...*, s. 852.

⁴⁸ Farah Mendlesohn, Edward James, dz. cyt., s. 26.

⁴⁹ Farah Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press 2008, s. 115.

⁵⁰ Alexander C. Irvine, dz. cyt., s. 201.

Zagadnieniem, które pojawia się częściej niż pytanie o to, w jaki sposób fantastyczne elementy wkraczają do miasta, jest kwestia tego, skąd one pochodzą. Ringel rozpatruje je jako „atrybuty średniowiecza – magię, elfy, miecze, *quests*, pieśni ludowe”⁵¹. Irvine rozpatruje motywy pochodzące ze „starych bajek i folkloru” w odniesieniu do fantastycznych elementów, które powstały dzięki połączeniu ich z „naturą i historią miasta”⁵². Donohue przeciwstawia jeden odłam fantastyki miejskiej – charakteryzujący się „silnym wpływem tradycji ludowych i bajek” – drugiemu, który „bawi się motywami zaczerpniętymi z kultury popularnej i horrorów”, wykorzystując „takie stworzenia jak wampiry i wilkołaki”⁵³. Kilka tekstów wyklucza z gatunku narracje, w których elementy fantastyczne wywodzą się z miasta, a nie z istniejących już źródeł, zwłaszcza w sytuacjach, gdy miasto znajduje się w świecie wtórnym (Waller i Ormen stwierdzają to dość jednoznacznie). Przeważająca obecność wampirów i wilkołaków w zebranych przeze mnie tekstach może oznaczać, że głównym źródłem, z którego czerpane są elementy fantastyczne, jest obecnie horror, co zresztą sugeruje Holmes, która z naciskiem opisuje *dark fantasy* i horror jako wczesne formy fantastyki miejskiej. Okładki książek sugerują to samo: jeśli wziąć pod uwagę kolorystykę, paletę barw i krajobrazy pojawiające się na ilustracji, to ogólna atmosfera przypomina raczej (gotycki) horror niż baśń. Kobiety z okładek są przygotowane do zmagania z niewidocznym niebezpieczeństwem, czającym się w ciemnym, zacienionym lub oświetlonym jedynie blaskiem księżyca otoczeniu, które jest groźne samo w sobie – w ciemności kryć się może bowiem wszystko.

Wskazuje się również na inne źródła, które inspirują elementy fantastyczne pojawiające się w fantastyce miejskiej. Podobnie jak McLennon i Mandelo, także Holmes podkreśla hybrydyczność gatunku, wyjaśniając, że „może [on] zawierać motywy zaczerpnięte z innych gatunków, jak choćby *science fiction*, kryminału, horroru czy romansu [...], i w różnym stopniu wykorzystywać elementy dla nich charakterystyczne”⁵⁴. Choć zatem baśnie, horror i samo środowisko miejskie wydają się tu stanowić dominujące źródła inspiracji, to wykorzystanie w fantastyce miejskiej cech zaczerpniętych z wielu innych gatunków jest najwyraźniej możliwe.

Sposób, w jaki to, co nadprzyrodzone i to, co przyziemne, odnoszą się do siebie, jest szczegółowo opisane w dwóch tekstach. Jakkolwiek obydwie dzielą fantastykę miejską na podgatunki, różnią się tym, że Mandelo odwołuje się w swej analizie do świata fikcyjnego, podczas gdy Wallera i Ormesa interesują przede wszystkim związki między bohaterami utworów a nadprzyrodzonym. Mandelo dzieli ponadto w ramach gatunku te realizacje fabularne, których akcja rozgrywa się w nowoczesnym, możliwym do rozpoznania świecie, i te, które osadzone są w rzeczywistości, której mieszkańcy są świadomi istnienia sił

⁵¹ Faye Ringel, dz. cyt., s. 461.

⁵² Alexander C. Irvine, dz. cyt., s. 201.

⁵³ Nanette Wargo Donohue, dz. cyt.

⁵⁴ Jeannie Holmes, *Writing Urban Fantasy, Part 1: "Oh yeah? Says Who?"*, w: tegoż, *Jeannie Holmes: Urban Fantasy & Paranormal Suspense Author*, <http://www.jeannieholmes.com/index.php/2010/12/21/writing-urban-fantasy-part-1-oh-yeah-says-who/> [dostęp: 30.08.2018].

nadprzyrodzonych. Kategorie Wallera i Ormesa są bardziej zniuansowane. Przyglądają się oni najczęściej spotykanym reakcjom protagonistów na zjawiska nadprzyrodzone: tych więc, dla których są one niespodzianką, tych, którzy zaznajomieni są z nimi dzięki kulturze popularnej, choć niekoniecznie z tego względu w nie wierzą, oraz wreszcie tych, którzy zdają sobie sprawę z ich obecności, ponieważ albo są one w ich świecie normą, albo też zamieszkują one ukrytą domenę o nadprzyrodzonej właśnie proveniencji. Pierwszy przypadek jest paralenny z magicznymi światami wtórnymi wybranymi na miejsce akcji – Irvine odwołuje się do Nowego Crobuzonu Chiny Miéville’a i Ambergris Jeffa VanderMeera jako dwóch z wielu przykładów – jednak Waller i Ormes nie uznają tego typu utworów za fantastykę miejską i z tego względu nie powołują się na nie we własnych egzemplifikacjach.

Występowanie świata, którego mieszkańcy wiedzą o istnieniu zjawisk nadprzyrodzonych, kwestionuje koncepcję, zgodnie z którą akcja fantastyki miejskiej powinna toczyć się w nowoczesnym, możliwym do rozpoznania świecie. Jednak żaden z komentowanych tekstów nie porusza tego problemu. Akcja fantastyki miejskiej może być osadzona w historii alternatywnej lub niedalekiej przyszłości gdzie siły nadprzyrodzone zawsze istniały lub gdzie ujrzały one światło dzienne w wyniku objawienia, przebudzenia lub ponownego wtajemniczenia. Do przykładów tego typu powieści należy seria książek o *Sookie Stackhouse* Charlaine Harris, w której wampiry ujawniają swoje istnienie w momencie, gdy wynaleziona zostaje sztuczna krew; seria *Hollows* Kim Harrison wydawana w latach 2004-2013, gdzie nieludzie zostają zmuszeni do interwencji i podtrzymania funkcjonowania społeczeństwa przez pandemię i niemal całkowicie wyginiecie gatunku ludzkiego, oraz powieści z inspektorem Chenem (2005-2015) Liz Williams, gdzie utrzymywany jest ciągły kontakt między Ziemią, Niebem i Piekłem, a ingerencje boskich lub demonicznych stworzeń są na porządku dziennym. Świat, w którym istnienie zjawisk nadprzyrodzonych jest dla wszystkich oczywiste, może przypominać naszą rzeczywistość, jednak jest to zupełnie inna przestrzeń – przestrzeń, którą w ekstremalnych wypadkach można nawet utożsamić ze światem wtórnym, gdzie elementy i wydarzenia fantastyczne nie zakłócają codziennego życia, ale pozostają czymś powszednim. To, co przyziemne, nie splata się i nie przecina się z tym, co nadprzyrodzone, lecz jest przez nie zastępowane.

Innymi słowy, fantastykę miejską można rozumieć na wiele sposobów. Przytoczone teksty, zebrane w całość, ukazują fantastykę miejską w zdecydowanie rozległej perspektywie. Jej akcja może toczyć się w świecie wtórnym, w metropolii, która jest sama w sobie głównym elementem narracji, miejscem akcji na tyle zintegrowanym z wydarzeniami, że można uznać je za głównego bohatera; albo w nowoczesnym świecie pierwotnym, którego mieszkańcy są – lub nie – świadomi funkcjonowania zjawisk nadprzyrodzonych lub obecności mitycznych stworzeń. Ten świat pierwotny nie musi być w pełni zurbanizowany, lecz zawsze pozostaje nowoczesny, a jego otoczenie wyraźnie wskazuje na obecność – gdzieś istniejącego – miasta.

Protagonista narracji reprezentujących omawiany gatunek może być wyrzucony poza nawias społeczeństwa lub też przynależć do grupy, która w jakiś sposób próbuje stworzyć ład z chaosu, lub sprawia, że to, co nieznanne, jest wyjaśniane (przez artystów, muzyków, naukowców, śledczych), lub też ma fizyczne, paranormalne lub magiczne zdolności umożliwiające walkę z nadnaturalnym zagrożeniem (silne postaci kobiece). Protagonisci i ich sojusznicy mogą należeć – lub nie – do fantastycznego świata, urodzić się w nim lub dopiero odkrywać jego istnienie.

Elementy fantastyczne inspirowane są tu faktycznymi mitami i wierzeniami ludowymi, jak również znanymi powieściami gotyckimi lub horrorami – albo też ewokowane są samym charakterem miasta. O istnieniu zjawisk nadprzyrodzonych mogą wiedzieć wszyscy mieszkańcy świata, albo tylko protagonista, ale też może ono stać się szokującym odkryciem, z którym trzeba się oswoić na przestrzeni całej narracji. Fantastyka miejska może więc łączyć elementy fantastyczne wywodzące się z wielu różnych gatunków literackich, najczęściej z klasycznej fantastyki, horroru i romansu, jednak badacze wspominają również o *science fiction*, kryminale i powieści przygodowej.

Literatura Niewidocznego

Niezależnie od tego, jaki rodzaj fantastyki miejskiej jest opisywany, pewne wątki – motywy, typy postaci, miejsca akcji czy elementy charakterystyczne – przeplatają się ze sobą, sygnalizując osie tematyczne gatunku. Mroczne, podziemne labirynty, w których trudno coś dostrzec; wyrzutkowie społeczeństwa, od których świadomie odwracamy spojrzenia; fantastyczne stworzenia, które kryją się przed naszym wzrokiem – wszystkie te elementy postrzegane łącznie zwracają uwagę na to, czego w takim czy innym sensie nie widać: ukazując zarazem, że nie ma czegoś takiego, jak jeden wątek, który pojawiałby się we wszystkich odmianach fantastyki miejskiej. Jednak w każdej próbie jej definiowania znaleźć można co najmniej kilka wzajemnie na siebie oddziaływujących przejawów Niewidocznego. Niniejsza analiza wskazuje na trzy główne wątki, z czego każdy składa się z kilku pomniejszych elementów, przesądzających o zainteresowaniu fantastyki miejskiej fenomenem Niewidocznego. Pierwszy wątek dotyczy zestawienia tego, co fantastyczne, z tym, co miejskie i nowoczesne; akcja powieści tej grupy toczy się w świecie pierwotnym lub w miejscu znajdującym się w świecie wtórnym, w którym istotna pozostaje problematyka urbanistyczności i nowoczesności. Stosowanie elementów charakterystycznych dla gotyckiego horroru w połączeniu z motywem świata ukrytego przed prozaicznym społeczeństwem składa się na drugi wątek. Trzeci dotyka już kwestii protagonistów należących do marginalizowanych grup społecznych lub też mogących się pomiędzy nimi przemieszczać. Wszystkie te zagadnienia zostaną szczegółowo przeanalizowane w dalszej części tekstu.

Wątek, w którym nowoczesne miasto jest w jakiś sposób konfrontowane z tym, co fantastyczne, podkreśla najbardziej godne uwagi cechy gatunku. W opracowywanych tu tekstach powraca założenie, że akcja fantastyki miejskiej musi lub może rozgrywać się w świecie pierwotnym, literackiej wersji naszego własnego, nowoczesnego świata. I choć

obecność zjawisk lub wydarzeń fantastycznych nie musi wiązać się z zaskoczeniem dla postaci, z perspektywy których focalizowana jest narracja, to dla społeczeństwa jako takiego już takie być mogą. Poprzez wprowadzenie tego, co nadprzyrodzone, otoczenia postrzeganego jako współczesne, w narracji zaczyna kielkować idea ukrywania czegoś czy skrywania przed wzrokiem innych – idea Niewidocznego. Przed społeczeństwem chowają się czarodzieje z rynsztoka, miejskie wampiry, sekty spotykające się w tunelach metra i miejskie wróżki. Protagonisci, którzy uświadamiają sobie istnienie tych postaci, postrzegają je zarazem jako coś zaburzającego swojski obraz świata. W przypadku z kolei, w którym protagonisci stanowią część jakiejś magicznej rzeczywistości, robią co tylko w ich mocy, by pozostać w jej cieniu. Połączenie świata pierwotnego jako miejsca akcji ze strukturą fantastyki intruzywnej wymaga wykorzystania motywu tajemnicy i ukrycia, chyba że autor zamierza opisać właśnie sposób, w jaki nadnaturalne przenika do znajomego świata i wpływa na wykształcone w nim społeczeństwo. Żaden z wybranych przeze mnie tekstów nie stwierdza, że wpływ nadnaturalnego jest wiodącym motywem fantastyki miejskiej, chociaż niektóre z nich powołują się na książki, w których ten trop się pojawia. Analiza skutków konfrontacji magii z nowoczesnością przeprowadzana jest zazwyczaj na przypadkach indywidualnych, spośród których tylko w nielicznych ujawniane zostaje to, co Niewidoczne. Wybrane przeze mnie teksty w dużej mierze wskazują, że w fantastyce miejskiej to, co fantastyczne, jest częścią tajemnej historii (*secret history*)⁵⁵, poprowadzonym pod ziemią prądem nadprzyrodzonych wydarzeń, z którego istnienia społeczeństwo znajdujące się w „głównym nurcie” nie zdaje sobie sprawy. Staranie się, aby Niewidoczne w swych różnych przejawach pozostało ukryte przed wzrokiem niepowołanych jest powszechnym więc motywem omawianego gatunku, częściowo wynikający z zestawienia nowoczesności i fantastyczności.

Drugi wątek splota fizyczne manifestacje Niewidocznego z terenami zurbanizowanymi, wykorzystując tradycje powieści grozy, w której pojawia się obrazowanie mroku, wijących się korytarzy i skrywającej sekrety architektury. Young w opisie fantastyki podmiejskiej (*suburban fantasy*) zwraca uwagę na to, że akcja jej miejskiego odpowiednika często toczy się w miejscach ukrytych pod ziemią⁵⁶. To, co fantastyczne, zamieszkuje ciągnące się pod miastem tunele albo też maskuje się na zapomnianych lub opuszczonych terenach. Te nieznaną sobie w centrum uwagi miejsca są również częścią tradycji literatury grozy. Wypełniające jej karty mroczne labirynty były opisywane przez wielu badaczy, a ich przemiana w tkankę miejską została opisana na przykład przez Roberta Mighalla⁵⁷. Przestrzenie te oczywiście nie są ot tak ukryte przed światem – zostały zaprojektowane tak, by raczej same się chować przed innymi, niż by inni mieli się chować w nich. Tę szczególną dla literatury grozy atmosferę nieznanego można znaleźć na wielu

⁵⁵ Faye Ringel, *Secret Histories*, w: *The Encyclopedia of Gothic*, red. William Hughes, David Punter, Andrew Smith, Blackwell Publishing 2013.

⁵⁶ Helen Young, dz. cyt., s. 142

⁵⁷ Zob. Robert Mighall, *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, Oxford: Oxford University Press 1999 (rozdział 2).

okładkach pojawiających się w wynikach wyszukiwania Google. Współtworzona jest ona przez takie elementy, jak niszczące budynki, cmentarze, gargulce czy zalegająca w nocy mgła. Tak więc poprzez tworzenie środowiska zdominowanego przez kryjówki, mrok i miejsca, w których coś może się ukrywać, gotycki komponent fantastyki miejskiej kieruje uwagę na kwestię Niewidocznego.

Nieodłączną częścią tego wątku są stworzenia rodem z nadnaturalnego horroru, –wywodzące się jednak raczej z tradycji klasycznej literatury grozy niż z baśni. Potworem, o którym najczęściej się pisze, jest wampir występujący w roli protagonisty, sojusznika lub antagonisty. Tradycyjnie wampiry traktuje się jak *outsiderów* ukrywających się pomiędzy ludźmi, ale niepotrafiących się dopasować do społeczeństwa. We współczesnej literaturze wampirycznej jest to jeden z najważniejszych tematów⁵⁸. W obszernych badaniach dotyczących literackiej historii wampirów Anna Högborg poświęca temu motywowi dużo uwagi, zwłaszcza w odniesieniu do postaci, którą nazywa wampirem-człowiekiem (*humanvampyrren*), sytuującym się w opozycji do „wampira-potwora” (*monstervampyrren*). Ten typ wampira, który zaczął rozwijać się w latach siedemdziesiątych dzięki takim autorom jak Fred Saberhagen i Rice, znajduje się pomiędzy światem ludzi i potworów, nie należąc w pełni do żadnego z nich⁵⁹. Högborg pisze, że wampiry-ludzie (zazwyczaj mężczyźni) tworzą schronienie nie tylko dla innych przedstawicieli swego gatunku, ale również dla innych wyrzutków mających trudności z przystosowaniem się do życia społecznego⁶⁰. Martin Wood twierdzi, że obraz wampirów jako członków wspólnoty, a nie samotników, po raz pierwszy pojawił się dopiero u Anne Rice⁶¹. Warto byłoby tutaj zauważyć, że idea ukrytego „społeczeństwa” wampirów znacznie zyskała od tego czasu na popularności. W uniwersum gry *Świat Mroku* (1991-2004) wydawnictwa White Wolf wampiry są wprawdzie jeszcze istotami społecznymi, lecz ich wspólnoty są dobrze zakonspirowane między tymi ludzkimi, co zainspirowało nazwę wykorzystanej tu konwencji: *Maskarady*. Pomysł, zgodnie z którym wampiry mogłyby ukrywać się między swoimi ofiarami, będąc w zasięgu ich wzroku, jest w fantastyce miejskiej bardzo rozpowszechniony i tym bardziej wspiera tezę o tym, że głównym tematem gatunku jest Niewidoczne żyjące pośród nas. Wampiry nie są jednak jedynymi fantastycznymi istotami udającymi ludzi: zmiennokształtni i inne baśniowe stwory również poruszają się – niewidoczne – pomiędzy zwykłymi obywatelami. W fantastyce miejskiej Niewidoczne nie tylko się więc ukrywa; ono pozostaje ukryte pomimo znajdowania się w zasięgu wzroku.

W trzecim wątku odnajdziemy to, co jest Niewidoczne nie dlatego, że się intencjonalnie ukrywa, ale dlatego, że jest ignorowane. Nie tylko magiczne stworzenia mogą być bowiem niedostrzegane przez ludzi – także marginalizowanych członków społeczeństwa

⁵⁸ Anna Högborg, *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, Umeå: h:ström 2011, s. 75, 398.

⁵⁹ Tamże, s. 337.

⁶⁰ Tamże, s. 397-98.

⁶¹ Martin J. Wood, *New Life for an Old Tradition: Anne Rice and Vampire Literature*, w: *The Blood Is the Life: Vampires in Literature*, red. Leonard G. Heldreth, Mary Pharr, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1999, s. 60

można przedstawić niezauważalnych, a nawet niewidzialnych dla innych. W odróżnieniu od tych typów fabuł, które koncentrują się na Maskaradzie, ukazując coś, czego większości społeczeństwa nie pozwala się zobaczyć, teksty te koncentrują się na osobach marginalizowanych, ukazując więc to, czego większość społeczeństwa nie chce dostrzegać. Bohaterowie – a częstokroć protagoniści – fantastyki miejskiej mogą wywodzić się z grup żyjących na marginesie społecznym. Nadprzyrodzone miejsca powstają wszak ze społecznych przestrzeni, których czytelnik nie zna. Metaforyczna niewidzialność, którą obdarzeni są bezdomni żyjący w realnym świecie, a wynikająca z tego tylko, że są oni ignorowani, w fantastyce miejskiej przekształca się w niewidzialność o wymiarze magicznym, jak na przykład w powieści Megan Lindholm *Wizard of the Pigeons* (1986) czy w *Nigdziebądź* (1996) Neila Gaimana⁶². De Lint nazywa tę zmienioną wersję rzeczywistości konsensualną rzeczywistością (*consensus reality*), w której reprezentowana jest odmowa dostrzeżenia tego, co nadnaturalne i społecznie niepożądane zarazem⁶³. W opowiadaniach de Linta ani fantastyczna, ani społeczna marginalizacja nie należy do konsensualnej rzeczywistości – obydwie mieszczą się raczej w świecie, którego nie można ani zobaczyć, ani pojąć⁶⁴. Ringel opisuje, że to w szczególności bezdomni mogą być „strażnikami magii, wybawicielami miast w których traktowani są jak wyrzutki”⁶⁵. Ludzie żyjący na ulicy czy należący do kontrkultury często pojawiają się w fantastyce miejskiej, podobnie jak postaci mogące poruszać się między marginesem a centrum: postaci liminalne, takie jak artyści, muzycy, pisarze i, przede wszystkim, oficerowie śledczy opisywani przez Irvine’a i Young’a.

Postać oficera śledczego w fabułach wzorowanych na kryminale czy inne elementy charakterystyczne dla tego gatunku stwarzają dogodną sposobność do ukazania Niewidocznego. Prywatni detektywi, policjanci, dziennikarze, śledczy, którzy mają do czynienia z ingerencją ze strony fantastycznego, mają równocześnie dobre powody, by poruszać się w ukrytym środowisku, rozmawiać z *outsiderami* i w ten sposób odkrywać istoty podszywające się pod ludzi. Ich poszukiwania prawdy i sposobu na zneutralizowanie tego, co ingeruje w rzeczywistość, stają się siłą napędową fabuły w podobny sposób, w jaki motyw zadania i wyprawy napędza narrację *questową* (*quest narrative*). We współczesnym krajobrazie to właśnie oficer śledczy staje się metaforycznym okiem, dzięki któremu czytelnik może dostrzec Niewidoczne.

To oczywiście niejedynie motywy wykorzystywane w fantastyce miejskiej do namysłu nad kwestią Niewidocznego, jednak w przebadanym przeze mnie korpusie tekstów to

⁶² Stefan Ekman, *Down, Out and Invisible in London and Seattle*, w: „Foundation: The International Review of Science Fiction” 2005, nr 94, ss. 64-74.

⁶³ Termin ten był używany przez wielu przed nim, ale nie zawsze łączył się on z ideą zmiany rzeczywistości. Być może najbardziej trafną dla badań nad fantastyką jest definicja fantastyki jako „jakiegokolwiek odstępstwa od konsensualnej rzeczywistości” Kathryn Hume, zob. Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York: Methuen 1984, s. 21.

⁶⁴ Stefan Ekman, *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*, Middletown CT: Wesleyan UP 2013, s. 141-54.

⁶⁵ Faye Ringel, dz. cyt., s. 178.

one właśnie wybijają się na plan pierwszy, zdecydowanie wyróżniając się w moim mozaikowym obrazie. Zebrane razem, składają się na wizję gatunku zainteresowanego przedstawianiem Niewidocznego w zupełnie inny sposób, niż czyni to fantastyka epicka (*epic fantasy*) ze swoimi długimi podróżami, majestatycznymi miejscami akcji i postaciami herosów, czarodziejów i królów. Bez względu na to, który z aspektów fantastyki miejskiej jest opisywany, Niewidoczne zawsze pozostaje w jakiś sposób obecne i przedstawialne. Równocześnie zachowuje ono również w dużej mierze związek z porządkiem społecznym, i mniej przyjemnymi aspektami życia w nowoczesnym mieście: przestępczością, bezdomnością, uzależnieniami, prostytutką, przemocą czy molestowaniem seksualnym. Wszystkie te elementy pojawiają się w fantastyce miejskiej albo w centrum narracji, albo jako znaczące elementy świata, w którym osadzona jest akcja. To tutaj tkwi dusza fantastyki miejskiej, bez względu na to, czy z ingerencją elementu fantastycznego muszą mierzyć się naukowcy czy silne kobiety, czy akcja toczy się w Londynie, Nowym Jorku, Ambergris czy Nowym Crobuzonie, czy występują tu miejskie wampiry, nowoczesne wróżki i czy wreszcie tajemnice wyłaniają się tu z otchłani przeszłości i topologii, by zakłócać funkcjonowanie prozaicznej rzeczywistości. Fantastyka miejska jest literaturą Niewidocznego i proponuje nam sposób nie tylko na odkrywanie go, ale także na rozmawianie o nim.

Przełożyła Magdalena Wąsowicz

Bibliografia

- Attebery, Brian, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Attebery, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992.
- Beagle, Peter S., *Introduction*, w: *The Urban Fantasy Anthology*, red. Peter S. Beagle, Joe R. Lansdale, San Francisco: Tachyon 2011, ss. 9-12.
- Budrys, Algis, *Benchmarks Continued: F&SF „Books” Columns 1974–1982*, Reading: Ansible Editions 2012.
- Cawelti, John G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press 1976.
- Clute, John, *Edifice*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, New York: St. Martin's Griffin 1999, ss. 309-10.
- Clute, John, *Urban Fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, New York: St. Martin's Griffin 1999, ss. 975-76.
- Clute, John, *Urban Fantasy*, w: *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*, red. Gary Westfahl, Westport: Greenwood Press 2005, ss. 852-54.
- Di Filippo, Paul, *Worlds of the New Dreamers: Fresh Fantasy from Women Writers*, w: *BarnesAndNobleReview.com*, online: <https://www.barnesandnoble.com/review/worlds-of-the-new-dreamers-fresh-fantasy-from-women-writers> [dostęp: 30.08.2018].
- Donohue, Nanette Wargo, „Urban Fantasy”: *The City Fantastic* | *Collection Development*, w: „Library Journal”, online: <https://reviews.libraryjournal.com/2008/06/collection-development/urban-fantasy-the-city-fantastic/> [dostęp: 30.08.2018].
- Ekman, Stefan, *Down, Out and Invisible in London and Seattle*, w: „Foundation: The International Review of Science Fiction” 2005, nr 94, ss. 64-74.
- Ekman, Stefan, *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*, Middletown: Wesleyan University Press 2013.
- Holmes, Jeannie, *Writing Urban Fantasy, Part 1: "Oh yeah? Says Who?"*, w: tegoż, *Jeannie Holmes: Urban Fantasy & Paranormal Suspense Author*, online: <http://www.jeannieholmes.com/index.php/2010/12/21/writing-urban-fantasy-part-1-oh-yeah-says-who/> [dostęp: 30.08.2018].
- Högberg, Anna, *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, Umeå: H:ström 2011.

- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York: Methuen 1984.
- Irvine, Alexander C., *Urban Fantasy*, w: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press 2012, ss. 200-213.
- Le Guin, Ursula K., *Introduction*, w: *The Book of Fantasy*, red. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, A. Bioy Casares, London: Xanadu 1988, ss. 9-12.
- Mandelo, Brit, *Is it Urban Fantasy? For Example: Charles Stross' Laundry Files*, w: *Tor.com*, online: <https://www.tor.com/2010/07/07/is-it-urban-fantasy-charles-stross-laundry-files/> [dostęp: 30.08.2018].
- McLennon, Leigh M., *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Other in New Supernatural World*, „Refractory” 2014, nr. 23, online: <http://refractory.unimelb.edu.au/2014/06/26/uf-mclennon> [dostęp: 30.08.2018].
- Mendlesohn, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press 2008.
- Mendlesohn, Farah; Edward James, *A Short History of Fantasy*, London: Middlesex University Press 2009.
- Mighall, Robert, *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Ringel, Faye, *Bright Swords, Big Cities: Medievalizing Fantasy in Urban Settings*, „The Year's Work in Medievalism” 1995, nr 10.
- Ringel, Faye, *Secret Histories*, w: *The Encyclopedia of Gothic*, red. William Hughes, David Punter, Andrew Smith, Blackwell Publishing 2013.
- Waller, Karin; Ormes, Nene, „Urban Fantasy”, w: *SF-bokhandeln Malmö*, <https://sfbok-malmo.wordpress.com/foredrag/urban-fantasy/> [dostęp: 30.08.2018].
- Wolfe, Gary K., *Evaporating Genres*, w: tegoż, *Evaporating Genres*, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2011, 18-53.
- Wood, Martin J., *New Life for an Old Tradition: Anne Rice and Vampire Literature*, w: *The Blood Is the Life: Vampires in Literature*, red. Leonard G. Heldreth, Mary Pharr, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1999, s. 59-79.
- Young, Helen, *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*, New York: Routledge 2016.
- Zahorski, Kenneth J., Robert H. Boyer, *The Secondary Worlds of High Fantasy*, w: *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, red. Roger C. Schlobin, Notre Dame: University of Notre Dame Press 1982, s. 56-81.