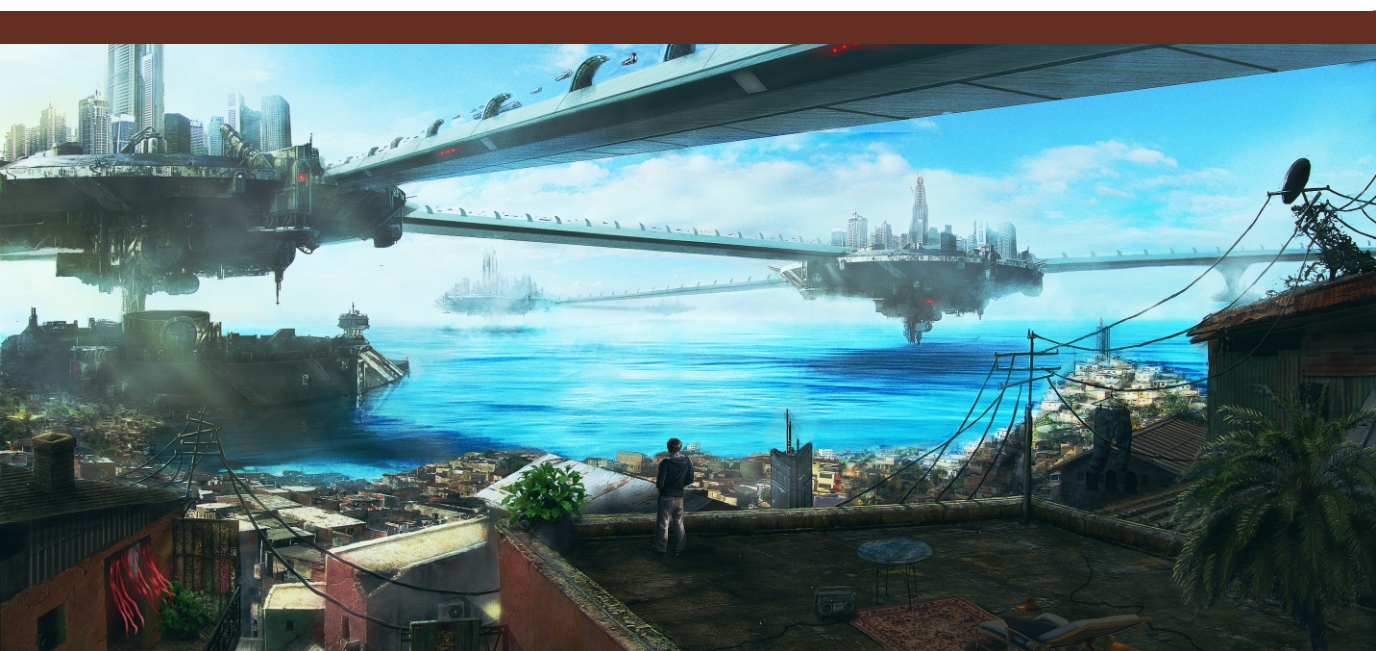


Narracje fantastyczne

redakcja

KSENIA OLKUSZ, KRZYSZTOF M. MAJ





Narracje fantastyczne



PERSPEKTYWY PONOWOCZESNOŚCI

TOM V

Seria „Perspektywy Ponowoczesności”, wydawana od 2016 roku przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta, powstała z myślą o potrzebie dopełnienia krajobrazu polskiej humanistyki o istotne problemy i tematy badawcze z zakresu filozofii, kultury i sztuki końca XX i początku XXI wieku.

Jako jedne z nielicznych pozycji na polskim rynku publikacji naukowych, książki w serii dystrybuowane są za darmo w wersji elektronicznej – i udostępniane czytelnikom w ramach licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) celem promowania otwartego i bezpłatnego dostępu do wiedzy.

Narracje fantastyczne

redakcja

KSENIA OLKUSZ, KRZYSZTOF M. MAJ

Perspektywy Ponowoczesności

Tom 5: *Narracje fantastyczne*

Recenzje naukowe: prof. dr hab. Anna Łebkowska; dr hab. Bożena Olszewska, prof. UO

Redakcja naukowa: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj

Redakcja językowa: Agnieszka Bukowczan-Rzeszut

Korekta: Wiesław Olkusz (język polski), Wiktoria Wojtyra, Victor Torres Perez (język angielski), Anna Wilk (język rosyjski)

Opracowanie graficzne serii: Krzysztof M. Maj

Ilustracja na okładce: Victor Lammert, *Choose your life!*

© Copyright by Victor Lammert 2012

victor-lam-art.deviantart.com

Katalogowanie: 1. Teoria kultury 2. Fantastyka 3. *Fantasy i science fiction*

I. Perspektywy Ponowoczesności (tom 5) II. Narracje fantastyczne III. Olkusz, Ksenia; Maj, Krzysztof M.

Wydanie pierwsze elektroniczne (referencyjne)

ISBN: 978-83-942923-2-4

Kraków 2017



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Wydawca:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ul. Stachiewicza 35 b / 30, 31-328 Kraków

contact@factaficta.org



Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja dostępna jest na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Książka wydana jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ruchu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy. W składzie wykorzystano dostępne w wolnej licencji rodziny czcionek EB Garamond, TeXGyreSchola oraz Roboto.

Spis treści

Spis treści	6
Nota o prawach autorskich	10
Wprowadzenie	
1. Światy poza światem. Od świata przedstawionego do narracji światocentrycznej <i>Krzysztof M. Maj</i>	15
Fantastyka: teorie – realizacje – media	
2. <i>Fantasy</i> i postmodernizm <i>Piotr Stasiewicz</i>	63
3. Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu <i>Once Upon A Time</i> <i>Ksenia Olkusz</i>	81
4. O miłości cyborgów w filmach <i>Uncanny</i> i <i>Sight</i> oraz serialach <i>Black Mirror</i> i <i>Westworld</i> w świetle wybranych teorii posthumanistycznych <i>Joanna Łapińska</i>	115
5. Larp <i>College of Wizardry</i> jako produkt i platforma aktywizmu społecznego <i>Michał Mochocki</i>	137

6. Radykalne głosy, marginalne spojrzenia.
Spory o współczesny kanon fantastyki
Jędrzej Burszta 159
7. Kobiety, które budzą niepokój – kategoria fantastyki
w działaniach kreatywnych Alexandra McQueena
Michał Wójciak 175
8. Fantastyczny tygiel: synkretyzm gatunkowy i kulturowy
w cyklu *Rzeki Londynu* Bena Aaronovitcha
Sylvia Borowska-Szerszun 189
9. *Koralina* Neila Gaimana w realizacjach teatru lalek w Polsce
Maria Janus 209

Miasta i społeczeństwa

10. *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza,
czyli o (nie)możliwości utopii
Anita Catek 225
11. Czym są gnostyckie dystopie?
Refleksja nad gnostycką wizją świata w badaniach nad dystopiami
Fryderyk Kwiatkowski 253
12. Widmowy status utopii w klasycznym Hollywoodzie
Rafał Szczerbakiewicz 275
13. *Metropolis* Fritza Langa jako pierwowzór i inspiracja
współczesnych filmowych dystopii
Paweł Aleksandrowicz 293
14. Nowoczesność i zagłada w filmowej dystopii
Brunona Gamulina *Sedma kronika*
Anna Boguska 307
15. Media w światach dystopijnych. Postaci i funkcje
technologii medialnych w powieściach *R.U.R.*,
Nowy wspaniały świat oraz *Rok 1984*
Krzysztof Gajewski 323
16. Miasta-światy. Analiza przestrzeni miejskiej w *Equilibrium*
Kurta Wimmerra i *Incepcji* Christophera Nolana
Monika Rawska 341
17. Wampir nie potrafi żyć na odludziu. Wizerunek miasta
w *Kronikach wampirów* Anne Rice
Barbara Szymczak-Maciejczyk 385

18. Subwersywny potencjał wypartego: miejsca wykluczeni
w *Nigdziebądź* Neila Gaimana, *LonNiedynie* Chiny Miéville'a
i *Wizard of the Pigeons* Megan Lindholm
Aleksandra Łozińska 403
19. Oniryczna kreacja zatopionego miasta
w *Bestiarium* Tomasza Różyckiego
Elżbieta Pietluch 423

Temporalia: przyszłość i przeszłość

20. Co narracja postapokaliptyczna może powiedzieć o społeczeństwie?
O refleksji polityczno-filozoficznej w fantastyce na przykładzie
powieści graficznej *V jak Vendetta*
Wojciech Lewandowski 439
21. Gdy zabrakło bohaterów, zostali tylko stalkerzy.
Postać stalkera we współczesnej literaturze postapokaliptycznej
Adam Orlik 457
22. Rycerz przyszłości czy ożywiona zbroja?
RoboCop Paula Verhoevena w perspektywie mediewalistycznej
Maciej Gaździcki 477
23. Świat i historia – *Monastyr: Fabularna gra dark fantasy*
Aleksandra Mochocka 501
24. Historia jako parodia. Saga o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego
Krzysztof Uniłowski 519
25. Polska niezwyciężona. Alternatywne historie II wojny światowej
w polskich historiach alternatywnych
Magdalena Wąsowicz 535

Konwencje i literatura

26. *Ikaromenippos* – starożytny dialog o locie na Księżyc
i do niebiańskiej siedziby bogów
Dominika Budzanowska-Weglenda 557
27. Bułhakow czy Castaneda czasów popkultury?
Twórczość Wiktora Pielewina
Bogusław Olszewski 573
28. Ofiara czy drapieżca? Kobieta-potwór w wybranych powieściach
Aleksieja Szołochowa
Anna N. Wilk 587

29. Gotyckie figuracje Innego a problem winy, przemocy i braku solidarności w powieści <i>Przeklęci</i> Joyce Carol Oates <i>Magdalena Łachacz</i>	603
30. Umierająca, rozwiązała, szukająca miłości. Przygody Alicji w XXI wieku <i>Anna Goworek</i>	623
31. Dwa starcia z Królową Elfów w prozie Terry'ego Pratchetta <i>Zofia Żółtek</i>	639
English summaries	655
Autorzy rozdziałów	675
Wykaz tabel	685
Informacja o wydawcy	687

Fantastyczny tygiel: synkretyzm gatunkowy i kulturowy w cyklu *Rzeki Londynu* Bena Aaronovitcha

SYLWIA BOROWSKA-SZERSZUN*

Londyn to kulturalna stolica świata, tygiel,
gdzie dziwaków masz od wyboru, do koloru.
Ben Aaronovitch, *Rzeki Londynu*

Wstęp

Literatura *fantasy* to właściwie od momentu powstania twór synkretyczny¹, czerpiący między innymi z tradycji mitu, baśni, romansu rycerskiego, powieści przygodowej czy awanturniczej. Synkretyzm ten wydaje się postępować wraz z ewolucją gatunku, skutkując proliferacją odmian i podgatunków *fantasy*², co świadczy o jej nieustannym dia-

* Uniwersytet w Białymstoku | kontakt: sbszerszun@gmail.com

¹ Synkretyzm w odniesieniu do literatury *fantasy* świata wtórnego analizuje wnikliwie Grzegorz Trębicki w tekście *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*. Autor omawia zarówno przemiany w konstrukcji bohaterów, jak i antagonistów, skupiając się przede wszystkim na związkach z kulturą i mitem (TRĘBICKI 2008).

² Autorka rozdziału jest świadoma, że definicji samej *fantasy*, czasem ze sobą sprzecznych, jest w piśmiennictwie polskim wiele i że spór o to, czy o *fantasy* można mówić jako o oddzielnym gatunku, czy też jako o pewnej odmianie *science fiction* lub konwencji literackiej, nadal nie został rozstrzygnięty. Przemiany w polskim dyskursie *fantasy* omawia Katarzyna Kaczor, poddając krytycznej analizie kluczowe propozycje definicji zarówno

logu z innymi konwencjami literackimi, jak również o niezwyklej podatności na różnorakie wpływy literackie i kulturowe. Proces ten wyraźnie widać na przykładzie *urban fantasy*, czyli *fantasy* miejskiej, odmiany obrazowo opisywanej na gruncie polskim przez Andrzeja Sapkowskiego:

Mianem *urban fantasy* określamy utwory utrzymywane w poetyce pikarejsko-wielkomiejskich ballad, *Schelmenroman*, *West Side Story* lub *punk-rocka*, w których magia i fantazja wkraczają do betonowo-asfaltowej dżungli naszych miast. Ulicą Nowego Jorku przebiega biały koń, ratując bohatera z rąk młodzieżowego gangu i niosąc go w niesamowitą przygodę (Mark Helprin, *Winter's Tale*). Elfy, inne magiczne istoty i demony grają w zespołach rockowych, jeżdżą metrem, a nocą szwendają się od McDonald's po Central Park. W tymże Central Parku, jakby nie mieli gdzie, dobrzy i źli mieszkańcy Faerie urządzają sobie bitwę, istny Armagedon (Emma Bull, *War for the Oaks*) (SAPKOWSKI 2001: 46).

Definicja przez enumerację, proponowana przez poczytnego polskiego pisarza, będącego praktykiem, nie zaś literaturoznawcą, nie spełnia wprawdzie wymogów dyskursu naukowego, lecz zostaje przytoczona w niniejszym rozdziale jako egzemplifikacja pewnego sposobu konstruowania terminów (i wpływu, jakie na kształtowanie wiedzy teoretycznej czytelników ma opinia twórcy) oraz posiadająca wartość poznawczą jako zwracająca uwagę na eklektyczny charakter podgatunku. Warto przy tym zauważyć, że publikując powyższy opis w roku 2001, Sapkowski powoływał się na powieści autorów zazwyczaj wymienianych w najpopularniejszych opracowaniach jako pionierów *urban fantasy*, których utwory nie były jednak jeszcze wówczas dostępne na rynku polskim – na przykład *Wojna o dąb* Emmy Bull została w Polsce wydana w roku 2003

polских autorów, jak i literaturoznawców (KACZOR 2014). „Taksonomiczne kłopoty z *fantasy* wynikają również stąd”, zauważa Maciej Świerkocki, „że gatunek ten wchodzi w reakcje z innymi, pokrewnymi (i nie tylko) gatunkami literackimi bardziej niż brzegowo, przez co właściwie nie istnieje w postaci czystej, z wyjątkiem kilku tak zwanych modelowych dzieł” (ŚWIERKOCKI 2012: 323). Kontastacja ta jest echem propozycji Briana Attebery'ego (1992: 11-13), który do rozważań na temat *fantasy* wprowadza zaczerpnięte z nauk matematycznych pojęcie zbioru rozmytego (*fuzzy set*), szczegółowo opisane tu we wcześniejszym rozdziale Piotra Stasiewicza. Podobnie jak zbiór rozmyty, gatunek *fantasy* posiada więc wyraźne centrum (na przykład *Władca Pierścieni*), lecz im dalej od niego, tym bardziej nieokreślone wydają się granice międzygatunkowe. Koncepcja ta, powszechnie już przyjęta w piśmiennictwie anglojęzycznym, umożliwia określenie, w jakim stopniu konkretny utwór przynależy do gatunku, którego cechy wyznacza tekst modelowy lub grupa takich tekstów. Z kolei wspomniany już Stasiewicz w studium poświęconym intertekstualności w *fantasy* słusznie zwraca uwagę na „relacyjność” prób jej definiowania, zauważając że „gatunek ten często nie jest definiowany jako taki, ale definiowany jest wobec innych gatunków, a strategie, za pomocą których realizowane są jego podstawowe funkcje kontrastowane są ze strategiami innych form literatury” (STASIEWICZ 2016: 146). Relacyjność ta może się przejawiać w kontrastowaniu *fantasy* z wszelakimi odmianami realizmu, postrzeganiu jej jako formy kontynuacji wcześniejszych form literackich, czy podkreślanu związków z mitem (STASIEWICZ 2016: 146-155).

(w oryginale w 1987), natomiast *Zimowa opowieść* Marka Helprina dopiero w 2014 (w oryginale zaś w 1983).

Kształtujący się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i na początku XXI wieku podgatunek doczekał się bardziej precyzyjnych prób definicji w piśmiennictwie anglojęzycznym. I tak John Clute w najobszerniejszym do tej pory przedsięwzięciu o charakterze encyklopedycznym (*The Encyclopedia of Fantasy*) określa teksty *urban fantasy* jako te, w których elementy fantastyczne i realistyczne łączą się w opowieści o współczesnym (*contemporary*), najczęściej prawdziwym (*real*), lub przynajmniej rozpoznawalnym (*recognizable*) mieście – Londynie, Nowym Jorku czy Hong Kongu – które z jakichś przyczyn pozostaje w kontakcie z magicznym światem Faerie (CLUTE 1997: 975). Dostrzega jednak, że podgatunek obejmuje również utwory *fantasy* świata wtórnego, w których fantastyczne, wyobrażone miasto wykreowano jako w pełni wykształcone środowisko, a nie tylko tło wydarzeń (na przykład *Ankh-Morpork* Terry’ego Pratchetta). Co istotne, jak zauważają inni krytycy (STABLEFORD 2005: 413; IRVINE 2012: 200), utwory utrzymane w opisywanej konwencji często przekształcają elementy zaczerpnięte z folkloru, baśni czy *fantasy* epickiej i występujące wcześniej w *entourage’u* umownie średniowiecznym, wpisując je w stylistykę wielkomiejską i sprawiając, że to właśnie miasto staje się przestrzenią podróży inicjacyjnej bohatera lub mityczną areną walki dobra ze złem. Z kolei Helen Young (2016: LOC.3824), pisząc zarówno o tekstach literackich, jak i serialach, proponuje termin *suburban fantasy* (*fantasy* podmiejskie), przy czym atrybut ten można traktować dosłownie, odnosząc go do przestrzeni przedmieść jako miejsca akcji. Jednak, co wydaje się bardziej istotne, zwraca ona uwagę na fenomen pod-miejskiej (*sub-urban*) rzeczywistości, na to, co znajduje się niejako „pod” powierzchnią realnego miasta. Mogą to być zjawiska, istoty i zdarzenia nadprzyrodzone czy magiczne, lecz również warstwa historyczna bądź legendarna, stanowiąca o unikatowym charakterze danej metropolii, jednak wymagająca swoistego spojrzenia w głąb, pod warstwę współczesności. O ile jednak tak swoście rozumiana „pod-miejskość” rzeczywiście należy do atrybutów *urban fantasy* i może stanowić funkcjonalną kategorię jej opisu, wprowadzanie jej jako nazwy kolejnej odmiany wewnątrzgatunkowej wydaje się niezasadne.

Synkretyzm gatunkowy w cyklu *Rzeki Londynu* Bena Aaronovitcha

Utwory utrzymane w estetyce *urban fantasy* wydają się podatne na różnorodne wpływy i eksperymenty genologiczne, rozmywające granice gatunkowe. W rezultacie etykietę *urban fantasy* otrzymują obecnie, często zgodnie z wymogami wydawniczo-marketingowymi, tak niejednorodne zjawiska literackie, jak *Dworzec Perdido* Chiny Miéville'a, wpisujący się również w nurt *New Weird*³ czy *steampunk*⁴, i cykl powieści Laurell K. Hamilton o Anicie Blake, zawierający elementy charakterystyczne dla romansu paranormalnego⁵. Pomimo niebagatelnych różnic między nimi, o przynależności do „zbioru rozmytego” (ATTEBERY 1992:11), jakim niewątpliwie jest *urban fantasy*, decyduje właśnie obecność miasta i jego ważka rola w konstruowanej narracji. Tendencję do kompilowania różnych gatunków w obrębie jednego tekstu można zaobserwować również w nieukończonym jeszcze cyklu Bena Aaronovitcha *Rzeki Londynu* o Peterze

³ Ciekawą próbę scharakteryzowania *New Weird*, zarówno w kontekście etymologicznego i współczesnego znaczenia angielskiego słowa „*weird*”, jak również w odniesieniu do wcześniejszej prozy *weird* (na przykład twórczość Howarda Phillipsa Lovecrafta) podejmuje Jeffrey Andrew Weinstock (2016: 177-186). Historia terminu *New Weird* jest stosunkowo krótka. Weinstock wspomina o burzliwej dyskusji, przeprowadzonej w 2003 roku przez czytelników na forum dyskusyjnego brytyjskiego czasopisma „The Third Alternative” i oscylującej wokół pytania, czy można tu w ogóle mówić o formie literackiej, czy raczej o zabiegu marketingowym, stosowanym przez wydawców. W tym samym roku na łamach tegoż czasopisma ukazał się swoisty „manifest” *New Weird* Chiny Miéville'a. Wśród cech wyróżniających tę prozę, na czoło wysuwa się jej eklektyczny charakter, różnorodność inspiracji, tendencja do przekraczania granic gatunkowych, świadome stosowanie zapożyczeń, oraz autoreferencyjność. Jest to więc proza postmodernistycznie samoświadoma, metafikcyjna i intertekstualna. Nie unika podejmowania trudnych problemów współczesności, niemniej jednak stroni od dydaktyzmu (VANDERMEER 2007: IX-XVIII).

⁴ Wydaje się, że w przypadku *steampunku*, zasadniej jest mówić o pewnym nurcie natury stylistyczno-estetycznej w kulturze w ogóle, uwidaczniającym się w modzie, filmie, komiksie, grach komputerowych, literaturze *et cetera*, niż wyłącznie jako o odmianie gatunkowej. Powieści utrzymane w tej stylistyce wykorzystują elementy *science-fiction*, *fantasy* i historii alternatywnej; łączy je zaś fascynacja techniką wiktoriańskiej epoki pary. Utwory te mogą być osadzone w przeszłości lub alternatywnej przyszłości, które określa inny niż w rzeczywistości rozwój techniki, często skutkujący anachronicznymi wynalazkami (LEMANN 2014; CLUTE & MCAULEY 1997).

⁵ Jak zauważa Ksenia Olkusz, zestawienie *urban fantasy* z romansem paranormalnym jest możliwe głównie dzięki umiejscowieniu wydarzeń, jednak w przypadku tej drugiej kategorii wyeksponowane są wątki miłosne, i to właśnie one, tak jak w przypadku romansu w ogóle, pełnią rolę pierwszoplanową. Za główny komponent warunkujący przynależność utworu do tego typu narracji, badaczka słusznie uznaje występowanie bohaterów bądź bohaterek proveniencji fantastycznej i ich relację miłosną/seksualną z przedstawicielem gatunku ludzkiego. Przedstawiając schematy fabularne oraz konstrukcję postaci w kontekście tradycyjnego romansu, autorka identyfikuje pierwiastki fantastyczne jako dominantę kompozycyjną romansu paranormalnego, podkreślając rezygnację „z tematyki *stricte* miłosnej na rzecz fantastyki i wiążącego się z tym wyborem żywiołu światotwórczego” (OLKUSZ 2016:108).

Grancie⁶, brytyjskim policjancie obdarzonym magicznym talentem i działającym we współczesnym Londynie, w którym rzeczy codzienne i zjawiska nadnaturalne współistnieją obok siebie, tworząc wielowarstwową, przenikającą się i pozostającą w nieustannym dialogu mozaikę. Proponowany przez autora mariaż mimetycznego świata powieści kryminalnej z elementami zaczerpniętymi z egzomimetycznego gatunku *fantasy*⁷ (magia, czarodzieje, istoty nie-ludzkie) nie wydaje się aż tak zaskakujący, jeśli przyjmiemy za Agnieszką Fulińską, że u źródeł obu gatunków leży archetypiczne podobieństwo, typowe dla literatury popularnej w ogóle:

Jeśli przyjrzymy się [...] najważniejszym odmianom literatury popularnej: kryminałowi, fantasy, westernowi, a nawet do pewnego stopnia romansowi, zauważymy, że najważniejszymi archetypami leżącymi u ich podstaw są właśnie te związane z najgłębszymi pokładami mitologii: walka dobra ze złem (światła z ciemnością) i wprowadzanie/przywracanie ładu w świecie ogarniętym przez chaos. Jako archetypowa postać detektyw nie różni się od rycerza czy czarodzieja, Chandlerowski Marlowe nie różni się zatem od Tolkienowskiego Froda, Wiedźmina Sapkowskiego, Bonda Fleminga, bohaterów *Przeminęło z wiatrem*, a jeśli spojrzeć dalej ku obrzeżom kultury literackiej to również od bohaterów komiksów, takich jak Superman – wszyscy bowiem dążą do tego samego (FULIŃSKA 2003: 60-61).

W cyklu Aaronovitcha pierwiastek nadnaturalny jest nierozzerwalnie złączony z motywem przestępstwa i zagadki kryminalnej, której rozwiązanie leży w gestii detektywa⁸. Zespolenie to, leżące u podstaw konstrukcji powieści, narzuca kolejny zamysł fabularny – celem uporania się z problemem, policjant prowadzący śledztwo musi odkryć w sobie zdolność dostrzegania i uprawiania magii, co następuje zupełnie przypadkowo. Należy podkreślić, że wprowadzając element fantastyczny autor umyślnie stroni od stopniowego budowania napięcia i utrzymywania czytelnika w poczuciu, że

⁶ Cykl powstaje od roku 2011, w języku polskim ukazały się dotychczas dwa pierwsze tomy: *Rzeki Londynu* [*Rivers of London*] (2011) oraz *Księżyc nad Soho* [*Moon over Soho*] (2011). W oryginale do tej pory wydano jeszcze *Whispers Under Ground* (2012), *Broken Homes* (2013), *Foxglove Summer* (2014) oraz *The Hanging Tree* (2016). Ponieważ obie pozycje w języku polskim ukazały się w tym samym roku, w dalszej części artykułu w celu uniknięcia pomyłki, autorka będzie w cytatach używać akronimu RL dla *Rzeki Londynu* i KS dla *Księżyc nad Soho*.

⁷ Więcej o opozycji mimetyzmu/egzomimetyzmu w artykule Andrzeja Zgorzelskiego *SF jako pojęcie historyczno-literackie* (ZGORZELSKI 1989). O przydatności kategorii Zgorzelskiego w studiach nad współczesną fantastyką w kontekście allotopii przekonuje Krzysztof M. Maj w książce *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych* (MAJ 2015: 121-128).

⁸ Choć utwory te różni czas i miejsce akcji, podobny zamysł połączenia schematów fabularnych powieści kryminalnej i elementów fantastycznych leży u podstaw opowiadań Anny Kańtoch, analizowanych dogłębnie przez Ksenię Olszusz (2008). W obu przypadkach możemy mówić o konstrukcjach w których komponenty te wzajemnie się uzupełniają tworząc logiczną i zharmonizowaną całość.

zło czai się tuż obok. Pierwiastek ten pojawia się w świecie Petera Granta bez najmniejszej zapowiedzi, zakłócając na chwilę rutynowe działania i zmuszając protagonistę do zaakceptowania go jako konstytutywnego i naturalnego komponentu świata przedstawionego:

[...]i wreszcie, gdzieś tuż po piątej, czynności śledcze utknęły w martwym punkcie. Ciało odjechało, detektywi zniknęli, a technicy laboratoryjni jednogłośnie orzekli, że niczego więcej nie da się zrobić przed świtem – do którego brakowało jeszcze trzech godzin. Potrzebowano więc tylko paru frajerów, którzy przypilnują miejsca przestępstwa do czasu, kiedy pracę zacznie nowa zmiana. I w ten właśnie sposób doszło do tego, że stałem w Covent Garden na lodowatym wietrze o szóstej rano, i dlatego akurat ja spotkałem ducha (RL: 9).

Jest to zabieg typowy dla proponowanej przez Farah Mendlesohn kategorii *fantasy intruzyjnej* (*intrusion fantasy*), w której element fantastyczny jest „zwiastunem chaosu [*bringer of chaos*]” (MENDLESOHN 2008: XXI), wprowadzającym zamęt do znanego protagonistie świata. „Jako że podstawowym poziomem”, pisze dalej Mendlesohn, „jest świat normalny, *fantasy* intruzyjne zachowują stylistykę realizmu [*stylistic realism*] i w znacznym stopniu polegają na wyjaśnianiu [*explanation*]” (MENDLESOHN 2008: XXII). W przypadku cyklu Aaronovitcha, stosowana konsekwentnie autodiegetyczna narracja wymusza na czytelniku przyjęcie postawy tożsamej ze stanowiskiem narratora na obu płaszczyznach powieści: (1) w warstwie fantastycznej akceptuje on elementy nadnaturalne w postaci duchów, wampirów i innych istot jako część rzeczywistości Londynu i w miarę rozwoju fabuły dowiadyuje się o nich coraz więcej; zaś (2) w warstwie detektywistyczno-kryminalnej poznaje tajniki pracy policji, odkrywa kolejne tropy i łączy je ze sobą stosując jak najbardziej racjonalne metody dedukcji w celu rozwiązania zagadki fantastyczno-kryminalnej. W walce dobra ze złem skonstruowanej w cyklu jako seria przestępstw popełnionych przy użyciu czarnej magii, czyli „w sposób stanowiący naruszenie porządku publicznego” (KS: 103) skuteczny okazuje się policjant, który posiłkuje się nie tylko logiką, lecz również jest adeptem białej magii.

Aaronovitch nie ogranicza się do wykorzystania wyłącznie tych dwóch dominujących konwencji literackich, dość swobodnie inkorporując motywy obecne w literaturze *fantasy* i szeroko rozumianej kulturze popularnej. Przykładowo, jeśli protagonistą jego cyklu jest początkujący młody mag-policjant, pożądanym zabiegiem okazuje się wykorzystanie figury mistrza – bardziej doświadczonego maga – wprowadzającego go w arkana magii. Zogniskowanie narracji na wątku perypetii młodego czarodzieja,

często pobierającego nauki w specjalnej szkole czy akademii, nie jest w literaturze *fantasy* niczym nowym i leży u podstaw konstrukcji niezliczonych utworów kierowanych do różnych odbiorców, czego przykładami mogą być *Czarnoksiężnik z Archipelagu* (*A Wizard of Earthsea*) Ursuli K. Le Guin, *Trylogia Skrytobójcy* (*The Farseer*) Robin Hobb, cykl *Kroniki Królobójcy* (*The Kingkiller Chronicles*) Patricka Rothfussa czy seria o Harrym Potterze Joanne K. Rowling. W większości przypadków relacja mistrz-uczeń jest hierarchiczna i bez względu na to, jak utalentowany jest ten ostatni, autorytetem pozostaje pierwszy. Farah Mendlesohn zauważa, że hierarchiczność ta jest symptomatyczna dla narracji *fantasy* typu *portal-quest*, do których zaliczyć można wszystkie wyżej wymienione utwory, ze światem przedstawionym konstruowanym w głównej mierze deskryptywnie za pomocą „nagromadzenia szczegółów [*accumulation of details*]” (MENDLESOHN 2008), widzianych oczami bohatera, podczas gdy wszelkie wyjaśnienia i analiza są domeną postaci występujących w roli magów, przewodników czy mędrców, posiadających znacznie większą i autorytarną wiedzę o świecie przedstawionym, w terminologii Bachtinowskiej będących nośnikami „słowa autorytatywnego”⁹. Mendlesohn konstatuje również, że praktyka ta ogranicza możliwości interpretacyjne odnośnie danego fantastycznego świata nie tylko czytelnika, lecz również samego protagonisty, co być może wpływa na fakt, iż bohater w powieściach *fantasy* typu *portal-quest* jest raczej aktantem niż aktorem, wyposażonym w atrybuty przypisane jego roli, nie zaś osobowość (MENDLESOHN 2008: 6-7).

Wykorzystując figurę maga-przewodnika typową dla wariantu *quest fantasy*, Ben Aaronovitch wprowadza do tego modelu nieco urozmaicenia, budując relację pomiędzy Peterem Grantem a jego mistrzem bardziej na zasadzie obustronnego dialogu niż hierarchiczności związanej z autorytarnym stosunkiem. Nightingale jest wprawdzie przewodnikiem po świecie magii, skonstruowanej dość schematycznie jako kombinacja gestu, słowa i siły woli, skodyfikowanej przez Newtona, zarysowanej jako profesja, którą każdy może wykonywać przy odpowiednim wysiłku¹⁰, lecz jednocześnie niebez-

⁹ Zgodnie z definicją Michaiła Bachtina (1982), „Słowo autorytarne wymaga, byśmy je uznali i przyjęli, narzuca się nam niezależnie od stopnia wzbudzonego w nas przekonania; od początku łączy się dla nas z autorytetem [...]. To słowo zastane. Dociera do nas z wysokiej sfery, nie ze sfery familiarnego kontaktu” (BACHTIN 1982: 183).

¹⁰ W wywiadzie dla portalu Suvudu Aaronovitch zauważa, że pierwotnie jego przedsięwzięcie miało być dostosowane do potrzeb telewizji, co wpłynęło na uproszczenie koncepcji systemu magii. Ponadto w przeciwień-

pieczna, jako że jej nierozważne stosowanie może prowadzić do ubytków kory mózgowej i krwotoków wewnątrzczaszkowych. Jednakże Peter, choć wymaga instrukcji w kwestiach magicznej edukacji, nie jest jedynie pasywnym odbiorcą wiedzy swojego mistrza – obyty z komputerami i najnowszymi technologiami, doskonale rozumiejący realia współczesnego Londynu i jego mieszkańców, niejako otwiera tkwiącego w przeszłości Nightingale’a nie tylko na nowinki techniczne ułatwiające śledztwo, lecz również nowe idee i poglądy, bez których nie sposób w pełni partycypować w życiu społecznym współczesnej metropolii. Relacja ta nie może być postrzegana jako jednokierunkowa, przy czym obie postaci, choć wpisują się w archetypiczny wzorzec właściwy dla gatunku, są wystarczająco zindywidualizowane, by podtrzymać zainteresowanie, a, jak wzmiankuje Kari Maund, taka „inwestycja czytelnika [*reader investment*]” w osobowości i umiejętności głównych bohaterów może być jedną ze skutecznych metod budowania spójnego cyklu (MAUND 2012: 150).

Peter Grant i Nightingale – tożsamość hybrydalna i imperialna

Postaci Petera Granta i Nightingale’a, rozmyślnie zbudowane na zasadzie kontrastu, zdolne są harmonijnie współpracować w celu osiągnięcia zamierzonych celów oraz w imię wyższego dobra (tu: schwytanie i ukaranie magicznych przestępców). Założenie to wydaje się leżeć u podstaw zamysłu narracyjnego i rozciągać na inne warstwy i struktury powieści. By zilustrować ten proces, należy przyrzeć się bliżej obu bohaterom. Peter Grant to młody, niedojrzały policjant, dość bystry, aczkolwiek niedorównujący intelektem Sherlockowi Holmesowi¹¹, z aspiracjami do pracy w wydziale kryminalnym, choć przełożeni początkowo zamierzają wyznaczyć go do wykonywania monotonna zadań biurowo-administracyjnych w zespole kontroli postępów dochodzeń. Propozycja Nightingale’a, by dołączył do jego jednoosobowego dotychczas wydziału zajmującego

stwie do wszystkich wymienionych powyżej pozycji, w omawianym cyklu wrodzone zdolności nie mają żadnego znaczenia, a magii można się nauczyć, „tak jak gry na skrzypcach”. Fakt ten, jak sygnalizuje autor, ma się okazać istotny dla fabuły w kolejnych tomach (STAGGS 2011).

¹¹ Aaronovitch sugeruje zresztą, że we współczesnym świecie nie ma już miejsca dla ludzkich woieleń Sherlocka Holmesa. Bohater o ponadprzeciętnych zdolnościach intelektualnych, zdolny dostrzegać najdrobniejsze szczegóły i zapamiętywać je dzięki ekstraordinaryjnej pamięci (i technikom mnemonicznym), a następnie racjonalnie łączyć, dedukować i wyciągać zaskakujące wnioski, zostaje zastąpiony przez system komputerowy HOLMES (skrót od *Home Office Large Major Enquiry System*), czyli Główny System Nadzoru Śledczego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, który „pozwała analfabetom komputerowym w policji wkroczyć do ostatnich dekad dwudziestego wieku” (RL: 25).

się wszelkimi niewyjaśnionymi zjawiskami, jest więc dla niedoświadczonego funkcjonariusza szansą i swoistą nobilitacją. Pod względem charakterologicznym protagonista jest stosunkowo nieskomplikowany: wstąpił do policji powodowany chęcią pomagania społeczeństwu i pragnie po prostu „łapać złych gości” (RL: 21). Wyróżnia go jednak ciekawość i chęć eksperymentowania, połączona z ironicznym poczuciem humoru, dzięki któremu procedury policji i jej oficjalny język można ukazać w ujęciu parodystycznym, oraz otwartością i łatwością nawiązywania kontaktu zarówno z ludźmi, jak i z przedstawicielami świata *Faerie*. Te dwie ostatnie cechy powiązane są zresztą ze szczegółowo przedstawionym pochodzeniem społecznym protagonisty.

Czyniąc Petera Granta osobą o mieszanej tożsamości rasowej¹², Aaronovitch przełamuje paradygmat „białości”, która jak zauważa Young jest w *fantasy* „ustawieniem domyślnym [*default setting*]” (YOUNG 2016: LOC. 1601), wynikającym z uwarunkowań historycznych gatunku, a więc z faktu, że wszyscy jego czołowi przedstawiciele, tacy jak Howard Phillips Lovecraft, Robert Ervin Howard, John R. R. Tolkien i Clive Staples Lewis, byli białymi mężczyznami pochodzenia angielskiego lub amerykańskiego, czerpiącymi inspirację z europejskiej mitologii, literatury i historii, w konsekwencji zaludniającymi stworzone przez siebie fantastyczne światy głównie białymi bohaterami. W opozycji do tak skonstruowanych postaci, Peter Grant jest synem białego uzależnionego od narkotyków jazzmana i sprzątaczkę, imigrantki z Sierra Leone, wychowanym na styku dwóch kultur – angielskiej i zachodnio-afrykańskiej – zakorzenionym w obu i przez obie ukształtowany. Liczne wzmianki dotyczące rodziny i wychowania bohatera, formujących jego światopogląd i postrzeganie rzeczywistości, występują właściwie we wszystkich tomach cyklu. Warto przyjrzeć się więc jednej z nich:

W naszym domu gotowało się w dwóch garnkach – jeden był dla mamy, a drugi, zdecydowanie mniej pikantny, dla taty. Poza tym, on wolał kromkę białego chleba z margaryną od ryżu; oznaczałoby to tylko prośzenie się o kłopoty z sercem, gdyby nie był chudy jak szczapa. Ja byłem obugarnkowym dzieciakiem, który lubił i ryż i chleb, co wyjaśnia moją wyrazistą urodę i męską budowę ciała. W garnku mamy były liście manioku, a tata dostał duszoną jagnięcinę. Tego wieczoru wybrałem jagnięcinę, bo nigdy nie przepadałem za liśćmi manioku, zwłaszcza że mama topi je w oleju palmowym. Używa tyle papryki, że jej zupa robi się czerwona, i przysięgam, że to tylko kwestia czasu, zanim ktoś z jej gości samorzutnie stanie w płomieniach przy kolacji (KS: 47).

¹² Termin ten jest dość niefortunnie przetłumaczony na język polski jako „mieszaniec”, co niesie za sobą pejoratywne skojarzenia, których sam Aaronovitch skrupulatnie unika.

Należy zauważyć, że bohater określa się tu jako „obugarnkowy dzieciak” traktujący obie tradycje kulinarne, ujęte tu jako bardziej i mniej pikantne jedzenie, afrykański ryż i angielski chleb, jako równie naturalne i swojskie. Może przy tym wybrać to, co akurat bardziej mu odpowiada, przy czym żadne z rodziców nie nalega, by opowiedział się po danej stronie. Podwójna kuchnia jest tu metaforą kulturowej dwoistości, w jakiej wzrastał Peter, a jego „obugarnkowość” staje się symbolem hybrydalnej tożsamości, łączącej elementy obu kultur. W cyklu Aaronovitcha nie jest to bynajmniej źródłem wewnętrznego rozdarcia bohatera, który mając szeroki wybór (jak w przypadku przywoływanego w cytacie posiłku), wybrał odpowiadające mu elementy z obu kultur, ignorując przy tym inne.

O ile dla niego samego nie ma w tym nic szczególnego, Peter zdaje sobie sprawę, że potrzeba klasyfikacji rasowych ciągle jest obecna w systemie – przykładowo w żargonie policyjnym kod IC1 odnosi się do białych, IC3 do czarnych, on sam zaś klasyfikuje się jako „IC3 albo IC6 – Arabowie i mieszkańcy Afryki Północnej – zależnie od tego ile ostatnio złapał słońca” (RL: 96) – a kolor skóry nadal jest jeszcze wyraźniejszym nośnikiem automatycznych skojarzeń niż ubiór, czego ilustracją może być następujący fragment:

Wysyłałem mieszane sygnały: garnitur i uspokajający wyraz twarzy wskazywały jedno, a fakt, że ewidentnie dopiero co wdałem się w bójkę i byłem mieszanej rasy, drugie. To mit, że Londyńczycy nie dostrzegają się wzajemnie w metrze – jesteśmy doskonale świadomi obecności innych i przez cały czas przerabiamy w myślach scenariusze „co by było gdyby” oraz stosowne do nich strategie działania. Co by było, gdyby ten elegancki, przystojny, lecz egzotycznej urody młodzieniec poprosił mnie o pieniądze? Dam czy odmówię? Jeśli zażartuje, czy zareaguję, a jeśli tak, to czy będzie to nieśmiały uśmiech, czy rechot? A jeżeli został zraniony w walce, to czy potrzebuje pomocy? A co, jeśli, pomagając mu, dam się wciągnąć w groźną sytuację, w przygodę albo dziki romans z przedstawicielem innej rasy? Czy spóźnię się na kolację? A jeżeli rozepnie marynarkę i wrzaśnie „Bóg jest wielki!”, to czy zdążę rzucić się na podłogę w drugim końcu wagonu? (RL: 232).

Należy odnotować, że Peter, choć świadomy bycia w tym momencie przedmiotem rozgrywających się w głowach współpasażerów scenariuszy, nie stawia się w stosunku do nich w opozycji, lecz podkreśla swoją przynależność do grupy poprzez użycie pierwszej osoby liczby mnogiej („my”, Londyńczycy). Interesujące jest również to, że wszystkie dylematy mieszkańca olbrzymiego wielokulturowego miasta można w kontekście tego cyklu odnieść do obywateli fantastycznej warstwy Londynu – „innych”, którzy są po prostu jeszcze nieco bardziej inni aniżeli osoba o mieszanej tożsamości rasowej.

Pochodzenie Petera Granta czyni go więc podatnym na postrzeganie tego, co inne lub odrębne w kategoriach normalności. Zupełnie inaczej dzieje się w przypadku Nightingale'a, który jest o wiele starszym niż wskazuje na to jego wygląd, zawsze starannie ubranym dżentelmenem z nienagannym brytyjskim akcentem, co podkreśla fakt pochodzenia z wyższych sfer i uzyskania starannej edukacji, zarówno klasycznej, jak i magicznej, w szkole męskiej w bliżej niesprecyzowanych czasach przed II wojną światową, gdy profesja maga cieszyła się wysoką estymą. Do momentu nawiązania relacji z Peterem, Nightingale funkcjonuje wprawdzie we współczesnym świecie, pozostaje jednak niejako na marginesie, nie zdając sobie do końca sprawy ze zmian, które dookoła zaszły:

Świat był inny przed wojną — powiedział. — Nie mieliśmy natychmiastowego dostępu do informacji, jakim dysponuje twoje pokolenie. Świat był większym, bardziej tajemniczym miejscem. Nadal marzyliśmy o tajemnych jaskiniach w Górach Księżycowych i polowaniach na tygrysa w Pendżabie (KS:108).

Wyraźnie pobrzmiewająca i typowa dla *fantasy* nostalgiczna tęsknota za minionymi czasami zostaje niezwłocznie zestawiona z trzeźwą obserwacją Petera, że był to czas „kiedy cały świat należał do Imperium Brytyjskiego. Kiedy każdy chłopiec spodziewał się własnej przygody, a dziewcząt jeszcze nie wynaleziono” (KS: 108), podkreślająca nie tyle przemiany technologiczne, ale, co o wiele istotniejsze, zmiany obyczajowo-społeczne. Nightingale żyje niejako obok nich, co symbolizuje miejsce jego zamieszkania, a zarazem „oficjalna siedziba angielskiej magii od roku tysiąc siedemset siedemdziesiątego piątego” (RL: 80), zwana Szaleństwem (*The Folly*), usytuowana przy Russel Square na tyłach British Museum z jego przebogatą kolekcją eksponatów, świadczących o imperialnej przeszłości Wielkiej Brytanii. Sam gregoriański budynek Szaleństwa imponuje wielkością i rozmachem architektonicznym, jest jednak opustoszały i stanowczo zbyt duży dla dwóch magów, którzy mają go zamieszkiwać. Równie imperialny jest stosunek Nightingale'a do pomniejszych istot magicznych, których nie traktuje z wrogością, lecz z pewną wyższością, zakładając, że ich naturalną rolą jest podporządkowanie się zasadom narzuconym im przez ludzi. Koegzystencja jest wprawdzie możliwa, o czym świadczy fakt, że w Szaleństwie mieszka również Molly, tajemnicza kobieta ze świata *Faerie*, pełniąca od lat rolę niezastąpionej, choć momentami budzącej grozę pokojówki, jednak nie jest to współistnienie nacechowane równością.

Nie sposób oddzielić tę imperialistyczną, reprezentowaną przez starszego maga percepcję inności od koncepcji związanych z kolonializmem, którego głównym uzasadnieniem było przecież hierarchiczne postrzeganie ras. W dyskursie tym kolonizowani

byli konstruowani jako gorsi lub przynajmniej podrzędni wobec kolonizatorów poprzez stosowanie „binarnych opozycji [*binary oppositions*]”, w których „takim atrybutom jak biały, cywilizowany, postępowy, dobry, piękny i ludzki, przypisywanym białym kolonizatorom, przeciwstawiano takie cechy, jak czarny, prymitywny opóźniony, zły, brzydki, czy bestialski” (BUCHOLTZ & KONECZNIK 2009: 34) określające tych drugich. O ile imperialne instynkty Nightingale’a nie dotyczą innych ludzi, których bez względu na kolor skóry postrzega jako przedstawicieli tej samej rasy, o tyle uwiadoczniają się one w stosunku do nie-ludzi, którzy są wprawdzie fascynujący lecz zajmują według niego niższe miejsce w hierarchii. Nie jest to zresztą przejawem głębokich rasistowskich przekonań, lecz efektem wychowania w danej klasie społecznej, dla której taki stan rzeczy jest naturalnym porządkiem. Pod wpływem Petera Granta światopogląd ten ulega stopniowym przeobrażeniom, co przejawia się między innymi pozornie mało znaczącymi modyfikacjami na poziomie dyskursu. Przykładowo, w pewnym momencie w *Księżycu nad Soho* Peter kwestionuje stosowanie frazy „czarny mag” (KS: 109) w odniesieniu do „złego czarnoksiężnika”, argumentując, że on sam mógłby być uznany za „czarnego maga” ze względu na kolor skóry. Nightingale tłumaczy, że termin jest używany w „znaczeniu metaforycznym” (KS: 109), nie zauważając zupełnie, że ta sama metaforyczność leży u źródeł wartościującego dyskursu kolonialnego. Proponowany przez Granta termin „niepełnosprawni etycznie adepci magii” (KS: 109) może z jednej strony bawić (zwłaszcza krytyków politycznej poprawności), z drugiej jednak strony świadczy o potrzebie dostosowania języka do zmieniającej się rzeczywistości, bo „być może właśnie nadchodzi nowy świat” (KS: 109).

Wielokulturowy duch Londynu

W utworach *urban fantasy* miasto traktowane jest często jako coś więcej niż po prostu miejsce akcji, stając się mityczną, nieznaną przestrzenią, którą protagonista odkrywa na nowo równolegle do poznawania samego siebie i wypełnienia misji. Dzieje się tak chociażby w *Nigdziebądź* Neila Gaimana, powieści utrzymanej w konwencji typowej dla wariantu *portal-quest*, która być może zainspirowała Young do ukucia omawianego wcześniej określenia *fantasy* podmiejskiego. Londyn jest tu skonstruowany jako dwa niezależne od siebie terytoria – znany czytelnikowi, mało porywający, lecz bezpieczny Londyn Nad oraz Londyn Pod, czyli „podziemie zamieszkane przez ludzi, którzy zniknęli w szczelinach świata” (GAIMAN 2014: 122), rządzące się feudalnymi prawami,

mroczne i niebezpieczne miejsce, którego geografia i natura odpowiadają nazwom stacji londyńskiego metra. Nazwy te nabierają dosłowności; oto stacja Knightsbridge staje się niebezpiecznym Mostem Nocy¹³, a wkroczenie nań wiąże się z przeżyciem wszystkich koszmarów, „które wyłaniają się na świat, gdy zachodzi słońce, od czasów jaskiniowych, kiedy tuliliśmy się razem, złękniemi, szukając ciepła i bezpieczeństwa” (GAIMAN 2014: 101), zaś stacja Earl’s Court – autentycznym hrabiowskim dworem. Czytelnik poznaje także Anioła Islingtona (stacja Islington Angel), który okazuje się mściwą i bezwzględną istotą oraz niebezpiecznych Czarnych Mnichów (stacja Black Friars). Protagonista, Peter Mayhew, zostaje do Londynu Pod wciągnięty przypadkowo, gdy spotyka na swojej drodze Panią Drzwi (personifikacja portalu pomiędzy dwoma światami), udaje mu się jednak pokonać londyńską bestię (ucieleśnienie legend miejskich) i wrócić do Londynu Nad, w którym, jak się okazuje, nie chce bądź nie może już żyć. Nawet tak powierzchowny zarys fabuły zdaje się potwierdzać obserwację poczynioną przez Irvine’a, że *Nigdziebądź*:

[...] zawiera w sobie kilka cech konstytutywnych dla *urban fantasy*: fantastyczny kieszonkowy wszechświat [*pocket universe*], poczucie wyalienowania z miejskiego życia [*the sense of alienation from the city life*], preradzające się w pragnienie [*desire*], które (w *urban fantasy*) może być zaspokojone jedynie poprzez doświadczenie niezwykłości [*encounter with the uncanny*], oraz w końcu ucieczkę z miasta [*flight from the city*] (IRVINE 2012: 205)¹⁴.

W przeciwieństwie do Gaimana, który poprzez mitologizację przestrzeni Londynu nakreśla jego podziemną część jako miejsce, w którym przeciętny obywatel może przeobrazić się w herosa i opowiedzieć po stronie dobra (przy czym zdarzenia te nie mają żadnego przełożenia na wydarzenia w Londynie Nad), Aaronovitch przedstawia w cyklu tylko jeden współczesny Londyn, w którym wtargnięcie pierwiastka nadnaturalnego można postrzegać metaforycznie jako przedostawanie się na powierzchnię zapomnianych lub tylko niezauważanych na co dzień elementów historii, stanowiących o jego skomplikowanej tożsamości. W *Rzekach Londynu* zostaje ona ukazana jako mozaika nie tylko fantastycznego i realnego, lecz również starego i nowego świata. Tożsamość miasta jest w znacznym stopniu determinowana przez zamieszkujące go *genii*

¹³ Transformacja Knightsbridge w Night’s Bridge jest możliwa, gdyż słowa *knight* i *night* są w języku angielskim homofoniczne.

¹⁴ Przekład własny za: „*Neverwhere* thus neatly encapsulates several of the urban fantasy’s constituent qualities: the fantastic pocket universe, the sense of alienation from city life that creates a desire that (in the urban fantasy) only the encounter with the uncanny can satisfy; and the flight from the city in the end”.

loci, opiekuńcze duchy Tamizy i jej odnóg – spersonifikowane jako Mama Tamiza i jej córki. Co może się wydać zaskakujące, Tamiza ma jeszcze jednego ducha miejsca – Ojca Tamizę, otoczonego synami, który wycofał się z samego miasta, nadal jednak jest powiązany z rzeką. Kwestia tego, jak to się stało, że Tamiza ma dwa duchy opiekuńcze, zasługuje na dogłębniejsze wyjaśnienie, pełni bowiem rolę analogiczną do konstrukcji postaci Petera i Nightingale’a.

Matka Tamiza jest Nigeryjką, która przybyła do Londynu w 1957 roku (trzy lata przed tym, jak Nigeria odzyskała niepodległość) jako „głupia, wiejska dziewczyna o imieniu, które zapomniała” (RL: 111). Splot okoliczności sprawił, że nie udało jej się ukończyć studiów pielęgniarских, straciła miejsce zamieszkania i została porzucona przez narzeczonego. Nie widząc innego wyjścia postanowiła odebrać sobie życie rzucając się z London Bridge do rzeki, ta jednak zaproponowała jej, by została opiekunką Londynu, który:

[...] nadal był wtedy portem, umierającym, ale jak starzec, który przeżył długie i ekscytujące życie pełne opowieści i wspomnień. Bał się, że będzie stary i słaby, a nie znajdzie się nikt, kto by się nim zaopiekował, bo nie ostało się żadne życie w rzece, żadnej oriszy, żadnego ducha, nikogo, kto by się nim zaopiekował (RL: 112).

Matka Tamiza ze swoim imigranckim pochodzeniem tchnęła w miasto nowe życie; to dzięki niej stało się ono tętniącą energią, przesyconą zapachami i kolorami, wielonarodowościową i wielokulturową metropolią. Matka Tamiza, przedstawiana jak afrykańska królowa, kochająca złoto i przepych, roztaczająca wokół siebie *vestigum*, czyli magiczną aurę o zapachu „słonej wody i kawy, paliwa do diesla i bananów, czekolady i rybich wnętrzności” (RL: 108), reprezentuje postkolonialny, post-imperialny Londyn i obustronną wymianę zachodzącą pomiędzy mieszkańcami starego *metropolis* i ludnością napływową. Ojciec Tamiza natomiast, podobnie jak Nightingale, jest reprezentantem dawnego, kolonialnego, a nawet feudalnego porządku – znamienne bowiem jest to, że opuścił miasto w czasach Wielkiego Smrodu, w 1858 roku, gdy fetor unoszący się znad Tamizy stał się tak uciążliwy, że postanowiono w końcu wybudować porządną system kanalizacyjny. Jego rewirem jest więc prowincja: stara, zielona, wiejska Anglia, a w jego *vestigum* wyczuwalne są „piwo i kręgle, zapach końskiego nawozu i powrót do domu z pubu w księżycową noc, ciepłe miejsce przy kominku i nieskomplikowane kobiety” (RL: 174). Ojciec Tamiza jest o całe wieki starszy niż Matka Tamiza, a w ludzkim wcieleniu okazuje się być niejakiem Tyberiuszem Klaudiuszem

Verico, rodowitym Brytonem i urzędnikiem Rzymian, który urodził się w czasach powstania miasta.

Chociaż początkowo może się wydawać, że wpływy Matki Tamizy są o wiele silniejsze, a co za tym idzie bardziej istotne dla kultury Wielkiej Brytanii, Peter Grant zauważa, że oba bóstwa dysponują autentyczną siłą, przy czym moc Matki Tamizy „płyń z morza, z portu”, a Ojca „pochodzi z ziemi, pogody, leprekaunów i kryształów” (RL: 181), przeciwstawiając niejako nowoczesność tradycji, współczesność historii, kobiecość męskości. Okazuje się jednak, że prowadzący dochodzenie Peter Grant musi skorzystać zarówno z pomocy Beverly Brook (jedna z cór Tamizy), która ratuje niewinnych ludzi zalewając płonącą Operę w Covent Garden wodą, jak i Ojca Tamizy, który pomaga mu ostatecznie pokonać przeciwnika. Końcowy tryumf jest więc możliwy wyłącznie dzięki zaakceptowaniu i pogodzeniu obu krańców społeczno-kulturowego spektrum – wartości wyznawanych przez rdzennych mieszkańców wysp i tych istotnych dla imigrantów. Okazuje się również, że to właśnie Peter – symbol takiego harmonijnego zespolenia dwóch kultur – okazuje się osobą zdolną załagodzić konflikt, proponując „wymianę jeńców jako metodę zaufania, która scementuje więzi między dwoma połowami rzeki” (RL: 358), polegającą na tym, że jedna z córek Matki Tamizy zamieszka na prowincji, a jeden z synów Ojca – w mieście. Wymiana ta, choć skonstruowana zgodnie z feudalną symboliką i ceremonią, jest tak naprawdę niczym innym, jak platformą służącą wzajemnemu poznaniu, którego efektem może być lepsze zrozumienie i wzajemny na siebie wpływ.

Niezaprzeczalnie Londyn w ujęciu Aaronovitcha to miasto-tygiel, w którym spotyka się wiele narodowości, kultur i wyznań. Wydaje się, że autor dużą uwagę przykładą do ukazania różnorodności narodowo-etnicznej, jak również niejednorodności klasowo-społecznej, charakterystycznych dla współczesnego wielkiego miasta. Wśród jego mieszkańców można wymienić doktora Abdula Haqq Walida, kryptopatologa o pochodzeniu muzułmańskim, jednak mówiącego ze szkockim akcentem, i Miriam Stephanopulos, lesbijkę dowodzącą policyjnym oddziałem specjalnym, w którego skład wchodzi również Somalijka, wykonująca swoje obowiązki z zasłoniętą twarzą, a także licznych, bezimiennych Hindusów, Kurdów, Polaków, Rumunów i innych imigrantów, codziennie mijanych w sklepach, barach i na ulicach. Londyn opisywany przez Aaronovitcha jest takim, jakim widzi go również Peter Ackroyd w książce *Londyn. Biografia:*

Londyn zawsze był miastem imigrantów. [...]Nie byli resztkami ani fusami. Dynamizm miasta szybko ich przenikał i z reguły dobrze sobie radzili. W innych miastach musi upłynąć kilka lat, by cudzoziemiec został zaakceptowany. W Londynie trwa to kilka miesięcy. Prawdą jest również, że

w Londynie szczęśliwy może być tylko ten, kto uważa się za Londyńczyka. Na tym polega tajemnica udanej asymilacji (ACKROYD 2011: 701).

Autor zauważa również, że wszyscy przybysze, bez względu na to skąd i kiedy przyjechali, musieli „zbudować nową londyńską tożsamość, nie tracąc przy tym swojego dziedzictwa. Wielkomijskie środowisko mogło się wydawać anonimowe, ale w rzeczywistości było to doskonałe miejsce do wykuwania nowej tożsamości” (ACKROYD 2011: 713). Postrzegane w kontekście tych obserwacji powieści Aaronovitcha oferują więc ogląd tego, co oznacza bycie „prawdziwym Londyńczykiem”, funkcjonującym w przestrzeni ścierania się kultur i wpływów, i to zarówno w warstwie realistycznej, jak i fantastycznej.

Londyn, zarówno w *Rzekach Londynu*, jak i *Księżycu nad Soho*, to miasto wyraźnie wielokulturowe, przy czym wielokulturowość można definiować za Marianem Golką jako:

[...] występowanie w tej samej przestrzeni[...] dwóch lub więcej grup społecznych o odmiennych kulturowych cechach dystynktywnych: wyglądzie zewnętrznym, języku, zachowaniu, pochodzeniu, układzie wartości itd., które przyczyniają się do wzajemnego postrzegania odmienności z różnymi tego skutkami (GOLKA 1997: 176-177).

Metropolię Aaronovitcha zamieszkują przedstawiciele wszystkich możliwych grup etnicznych, mniejszości seksualne, a dodatkowo *genii loci*, duchy, wampiry i inne istoty fantastyczne o różnym rodowodzie, a nawet chimery, magicznie przekształcone hybrydy dwóch gatunków oraz ludzie tacy jak wspomniana wcześniej Molly, których nie sposób łatwo zaklasyfikować, ale którzy, jak twierdzi Nightingale, „zostali odmienieni przez magię, albo wywodzą się z odmienionych rodów” (KS: 199), traktowani jako istoty podrzędne, narażone na wyzysk i nadużycia ze strony adeptów magii. Znamienne jest to, że w warstwie diegetycznej utworu nie występują praktycznie negatywne skutki wielokulturowości, prawdziwy Londyn jest więc nieco utopijny i wyidealizowany; mieszkańcy dostrzegają wprawdzie swoją odmienność, jednak współlistnieją bez poważniejszych trudności, wewnętrznych rozdarć i konfliktów na tle rasowym¹⁵, które

¹⁵ Podobne obserwacje czyni Sarah Upstone w *Rethinking Race and Identity in Contemporary British Fiction*. Zauważa ona, że liczne współczesne utwory literackie przynależące do nurtu realistycznego prezentują nadmiernie optymistyczny obraz społeczeństwa, w którym myślenie w kategoriach rasy zostało zastąpione percepcją post-rasową. Stąd proponowany przez badaczkę termin utopijny realizm (*utopian realism*), określający prozę, która wydaje się opisywać współczesność, jednak tak naprawdę jest formą utopijnego myślenia o „możliwej przyszłości [*possible future*], w której Wielka Brytania przedstawiana jest nie jako kraj, którym „rzeczywiście jest [*as it is*], lecz którym „mogłaby być [*might be*]” (UPSTONE 2016: 5).

występują incydentalnie i są spowodowane intruzją przestępczej magii. Problemy te ujawniają się właściwie dopiero w planie fantastycznym – to tu „inność”, czy „obcość” zagraża porządkowi społecznemu i powszechnie akceptowalnym normom, to tu nie wypracowano jeszcze kompromisów, pozwalających na pokojowe współistnienie. Rasowe rozróżnienia nie są więc istotne w odniesieniu do ludzi, lecz konkretyzują się w obrębie fantastycznej reprezentacji, choć nawet tutaj wyraźne jest przeświadczenie, że „obcy” nie musi być z natury zły, a naganne i niegodziwe postęпки częściej wiążą się z nieetycznym wykorzystaniem magii przez złego człowieka-maga niż z tożsamością istot nadnaturalnych.

Warstwę fantastyczną traktuje więc Aaronvitch nie tyle jako arenę mitycznej walki dobra ze złem, lecz przestrzeń, w której czytelnik może się przyjrzeć własnym lękom, związanym z życiem w wielokulturowym społeczeństwie. Jego cykl, ciągle rozwijający zaledwie zarysowane tu wątki, potwierdza, że *urban fantasy* jest konwencją nad wyraz chłonną, pozwalającą inkorporować elementy różnych gatunków, w tym przypadku głównie powieści kryminalnej. Stwarza też możliwości eksplorowania coraz to nowych obszarów stosunkowo rzadko obecnych w literaturze *fantasy* i jest zdolna do podejmowania tematów drażliwych oraz komentowania współczesnych problemów i obserwowanej wokół rzeczywistości. Stanowią o tym synkretyczna formuła powieści, konstrukcja głównego bohatera o hybrydalnej tożsamości, będącej połączeniem dwóch kultur, dwukierunkowa dialogiczna relacja na linii mistrz-uczeń, w końcu przeniknięcie motywów związanych z etnicznością i wielokulturowością, które zdają się przełamywać pewien biało-centryczny schemat, wprowadzając społeczną i kulturową heterogeniczność.

Źródła cytowań

- AARANOVITCH, BEN (2011), *Księżyc nad Soho*, przekł. Małgorzata Strzelec, Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- AARONOVITCH, BEN (2011), *Rzeki Londynu*, przekł. Małgorzata Strzelec, Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- ATTEBERY, BRIAN (1992), *Strategies of fantasy*, Bloomington: Indiana University Press.
- ACROYD, PETER (2012), *Londyn Biografia*, przekł. Tomasz Bieroń, Poznań: Zysk I S-ka Wydawnictwo.
- BACHTIN, MICHAŁ (1982), *Problemy literatury i estetyki*, przekł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- BUCHHOLTZ, MIROŚŁAWA, GRZEGORZ KONECZNIAK (2009), ‘Postkolonie jako miejsca spotkań’, w: Mirosława Buchholtz (red.) *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, ss. 33-50.
- CLUTE, JOHN (1997), ‘Urban fantasy’, w: John Clute, John Grant (red.), *The Encyclopedia of Fantasy*, Londyn: Orbit Books.
- CLUTE, JOHN, PAUL J. MCAULEY (1997), ‘Steampunk’, w: John Clute, John Grant (red.), *The Encyclopedia of Fantasy*, Londyn: Orbit Books.
- FULIŃSKA, AGNIESZKA (2003), ‘Dlaczego literatura popularna jest popularna?’, *Teksty Drugie*: 3, ss. 55-66.
- GAIMAN, NEIL (2014), *Nigdziebądź*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- GOLKA, MARIAN (1997), ‘Wielokulturowość miasta’, (w:) Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Poznań: Fundacja Humaniora.
- IRVINE, ALEXANDER C. (2012), ‘Urban fantasy’, w: Edward James, Farah Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 200-213.

- KACZOR, KATARZYNA (2012), 'We władzy dyskursów. O polskich definicjach *fantasy*', w: Anna Gemra, Konrad Dominas (red.), *Między przymusem a akceptacją: meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, ss. 25-44.
- LEMANN, NATALIA (2014), 'Steampunk', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1 (57), ss. 344-349.
- MAUND, KARI (2012), 'Reading the *fantasy* series', w: Edward James, Farah Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 147-153.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków: Universitas.
- OLKUSZ, KSENIA (2008), 'Hybrydy gatunkowe, czyli kryminalno-gotyckie zagadki Anny Kańtoch', *Literatura i Kultura Popularna*: 14, ss. 69-91.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Romans paranormalny', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1 (59), ss. 104-110.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2011), *Rękopis znaleziony w smoczniej jamie. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: SuperNowa.
- STABBLEFORD, BRIAN (2005), 'Urban fantasy', w: Brian Stabbleford (red.) *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- STAGGS, MATT (2011), 'A Conversation with Ben Aaronovitch, Author, *Midnight Riot*', *Suvudu.com*, online: <http://sf-fantasy.suvudu.com/2011/02/a-conversation-with-ben-aaronovitch-author-midnight-riot.html> [dostęp: 28.12.2017].
- STASIEWICZ, PIOTR (2016), *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- ŚWIERKOCKI, MACIEJ (2012), 'Fantasy', w: Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- TRĘBICKI, GRZEGORZ (2014), *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Kraków: Wydawnictwo Libron.
- UPSTONE, SARAH (2016), *Rethinking Race and Identity in Contemporary British Fiction*, New York: Routledge.

- WEINSTOCK, JEFFREY ANDREW (2016), 'The New Weird', w: Ken Gelder (red.) *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction*, Londyn: Palgrave MacMillan, ss. 177-200.
- YOUNG, HELEN (2016), *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*, London, New York: Routledge [Edycja Kindle].
- ZGORZELSKI, ANDRZEJ (1989), 'SF jako pojęcie historycznoliterackie', w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke i in., Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 141-157.