

**Fantastyczny tygiel.  
Synkretyzm gatunkowy i kulturowy  
w cyklu *urban fantasy* Bena Aaronovitcha *Rzeki Londynu***

Sylwia Borowska-Szerszun

**Abstract**

The article *A Fantastic Crucible: Genological and Cultural Syncretism in Ben Aaronovitch Urban Fantasy Series "Rivers of London"* explores generic and cultural syncretism in the eponymous cycle. Having defined urban fantasy, the author proceeds to place emphasis on the overwhelming heterogeneity adopted within the genre, which suggests its openness to various influences, transformations and modifications. In this particular case the elements of urban fantasy and the criminal novel have been successfully incorporated to create a harmonious whole. Examining the vision of a city of London as a melting pot, Borowska-Szerszun argues that the fantastic level of the text has been construed as just one more component of multicultural London, in which different cultures, nationalities and religions meet. Aaronovitch's cycle is shown, therefore, as breaking the predominance of whiteness in the fantasy genre, and introducing, instead, social and cultural diversity, which reveals the potential of urban fantasy to deal with difficult issues of our times and provide a valid commentary about contemporary reality.

Sylwia Borowska-Szerszun — adiunkt w Zakładzie Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu w Białymstoku, autorka monografii *Enter the Carnival: Carnivalesque Semiotics in Early Tudor Moral Interludes* (2016) oraz szeregu artykułów w czasopismach naukowych i monografiach poświęconych zarówno dramatom średniowiecznemu jak i współczesnej fantastyce; redaktor w czasopiśmie naukowym „Crossroads. A Journal of English Studies” oraz „Creatio Fantastica”. Kontakt: [sbszerszun@gmail.com](mailto:sbszerszun@gmail.com)

*Creatio Fantastica* nr 1 (58) 2018, ss. 121-136, DOI: 10.5281/zenodo.1419548

© © Tekst jest przedrukiem rozdziału opublikowanego pierwotnie w książce *Narracje fantastyczne* pod redakcją Kseni Ōlkusz i Krzysztofa M. Maja (Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ss. 189-208.

## Wstęp

Literatura *fantasy* to właściwie od momentu powstania twór synkretyczny<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup>, co świadczy o jej nieustannym dialogu z innymi konwencjami literackimi, jak również o niezwykłej 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 pikaresko-wielkomięskich ballad, *Schellenroman*, *West Side Story* lub *punk-rocka*, w którym 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 do 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*)<sup>3</sup>.

Definicja przez enumerację, proponowana przez poczytnego polskiego pisarza – będącego praktykiem, nie zaś literaturoznawcą – nie spełnia wprawdzie wymogów dyskursu naukowego, lecz zostaje przytoczona w niniejszym artykule 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

<sup>1</sup> 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. Zob. Grzegorz Trębicki, *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Kraków: Wydawnictwo Libron 2014.

<sup>2</sup> Autorka artykułu 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 polskich autorów, jak i literaturoznawców (teżże, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją: meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. Anna Gemra, Konrad Dominas, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów 2012, ss. 25-44). „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” (tegoż, *Fantasy*, w: Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2012, s. 323). Konstatacja ta jest echem propozycji Briana Attebery'ego (*Strategies of fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992, ss. 11-13), który do rozważań na temat *fantasy* wprowadza zaczerpnięte z nauk matematycznych pojęcie zbioru rozmytego (*fuzzy set*). 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” (tegoż, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2016, s. 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 (tamże, ss. 146-155).

<sup>3</sup> Andrzej Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: SuperNowa 2011, s. 46.

Bull została w Polsce wydana w roku 2003 (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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>, 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 wielkomięską i sprawiając, że to właśnie miasto staje się przestrzenią podróży inicjacyjnej bohatera lub mityczną areną walki dobra ze złem. Z kolei Helen Young, pisząc zarówno o tekstach literackich, jak i serialach, proponuje termin *suburban fantasy* (*fantasy* podmiejskiej)<sup>6</sup>, 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 swoiście rozumiana „pod-miejskość” rzeczywiście wadzenie 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 także

<sup>4</sup> John Clute, *Urban fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, Londyn: Orbit Books 1997, s. 975.

<sup>5</sup> Brian Stableford, *Urban fantasy*, w: *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, red. Brian Stableford, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press 2005, s. 413; Alexander C. Irvine, *Urban fantasy*, w: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press 2012, s. 200.

<sup>6</sup> Helen Young, *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*, London, New York: Routledge 2016, loc.3824 [Edycja Kindle].

w nurt *New Weird*<sup>7</sup> czy *steampunk*<sup>8</sup>, i cykl powieści Laurell K. Hamilton o Anicie Blake, zawierający elementy charakterystyczne dla romansu paranormalnego<sup>9</sup>. Pomimo niebagatelnych różnic między nimi, o przynależności do „zbioru rozmytego”<sup>10</sup>, 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 Grancie<sup>11</sup>, 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*<sup>12</sup> (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, fantastyce, 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 *Przemiętło z wiatrem*, a jeśli spojrzeć

<sup>7</sup> Interesującą próbę scharakteryzowania *New Weird*, zarówno w kontekście etymologicznego i współczesnego znaczenia angielskiego słowa *weird*, jak również w odniesieniu do wcześniejszej prozy *weird* (na przykład twórczości Howarda Phillipsa Lovecrafta) podejmuje Jeffrey Andrew Weinstock (*The New Weird, w: New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction*, red. Ken Gelder, Londyn: Palgrave MacMillan 2016, ss. 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 stosowanym przez wydawców zabiegu marketingowym. W tym samym roku na łamach tegoż czasopisma ukazał się swoisty „manifest” *New Weird* Chiny Miéville’a. Wśród cech wyróżniających tę prozę, na czoło wysuwają 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.

<sup>8</sup> 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 etc., 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. Por. Natalia Lemann, *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1, ss. 344-349; John Clute, Paul J. McAuley, *Steampunk*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, Londyn: Orbit Books 1997, ss. 895-896.

<sup>9</sup> Jak zauważa Ksenia Olkusz, zestawienie *urban fantasy* z romansiem 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 bohaterki proweniencji 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 *stricto* miłosnej na rzecz fantastyki i wiążącego się z tym wyborem żywiołu światotwórczego”. Ksenia Olkusz, *Romans paranormalny (Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. LIX, z. 1, s. 108.

<sup>10</sup> Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992, s. 11.

<sup>11</sup> 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 pomyłek – będzie się w cytatach używać akronimu RL dla *Rzeki Londynu* i KS dla *Księżyc nad Soho*.

<sup>12</sup> Zob. więcej na temat opozycji mimetyzmu/egzomimetyzmu w artykule: Andrzej Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke i in., Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989, ss. 141-157. O przydatności kategorii Zgorzelskiego w studiach nad współczesną fantastyką w kontekście allotopii przekazuje Krzysztof M. Maj w książce *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych* (Kraków: Universitas 2015).

dalej ku obrzeżom kultury literackiej to również od bohaterów komiksów, takich jak Superman – wszyscy bowiem dążą do tego samego<sup>13</sup>.

W cyklu Aaronovitcha pierwiastek nadnaturalny jest nierozzerwalnie złączony z motywem przestępstwa i zagadki kryminalnej, której rozwiązanie leży w gestii detektywa<sup>14</sup>. Zespoleń 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 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, detektywni 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 przypinają 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 intruzywnej* (*intrusion fantasy*), w której element fantastyczny jest „zwiastunem chaosu [*bringer of chaos*]”<sup>15</sup>, wprowadzającym zamęt do znanego protagoniście świata. „Jako że podstawowym poziomem”, pisze dalej Mendlesohn, „jest świat normalny, *fantasy* intruzywne zachowują stylistykę realizmu [*stylistic realism*] i w znacznym stopniu polegają na wyjaśnianiu [*explanation*]”<sup>16</sup>. 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.

<sup>13</sup> Agnieszka Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 3, ss. 60-61.

<sup>14</sup> Choć utwory te różni czas i miejsce akcji, podobny zamysł połączenia schematów fabularnych powieści kryminalnej i elementów fantastycznych leży u podstaw opowiadań Anny Kańtoch (por. Ksenia Olkusz, *Hybrydy gatunkowe, czyli kryminalno-gotyckie zagadki Anny Kańtoch*, „Literatura i Kultura Popularna” 2008, t. 14, ss. 69-91). W obu przypadkach możemy mówić o konstrukcjach w których komponenty te wzajemnie się uzupełniają tworząc logiczną i zharmonizowaną całość.

<sup>15</sup> Farah Mendlesohn, *Rhetorics of fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press 2008, s. XXI.

<sup>16</sup> Tamże.

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*]”<sup>17</sup>, widzianych oczami bohatera, podczas gdy wszelkie wyjaśnienia i analiza są domeną postaci występujących w roli magów, przewodników czy mędrców, dysponujących znacznie rozleglejszą i ekspercką wiedzą o świecie przedstawionym, w terminologii Bachtinowskiej będących nośnikami „słowa autorytatywnego”<sup>18</sup>. 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<sup>19</sup>.

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 pozostaje wprawdzie przewodnikiem po świecie magii – skonstruowanej dość schematycznie w formie kombinacji gestu, słowa i siły woli oraz skodyfikowanej przez Newtona jako profesja, którą każdy może wykonywać przy odpowiednim wysiłku<sup>20</sup> – lecz jednocześnie niebezpieczna, jako że jej nierozważne stosowanie może prowadzić do ubytków kory mózgowej i krwotoków wewnątrzczaszkowych.

<sup>17</sup> Farah Mendlesohn, msc. cyt.

<sup>18</sup> Zgodnie z definicją Michaiła Bachtina: „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”. Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przekł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik” 1982, s. 183.

<sup>19</sup> Farah Mendlesohn, dz. cyt., ss. 6-7.

<sup>20</sup> 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 przeciwieństwie 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. Zob. Staggs, Matt, *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: 30.08.2018].

Jednakże Peter, choć wymaga instrukcji w kwestiach magicznej edukacji, nie jest jedynie pasywnym odbiorcą wiedzy swojego mistrza – obyły 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<sup>21</sup>.

### 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 i w imię wyższego dobra (tu: schwytania i ukarania magicznych przestępców). Założenie to wydaje się leżeć u podstaw zamysłu narracyjnego i rozciągają 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 Holmesowi<sup>22</sup>, z aspiracjami do pracy w dziale kryminalnym, choć przełożeni początkowo zamierzają wyznaczyć go wykonywania monotonnych zadań biurowo-administracyjnych w zespole kontroli postępów dochodzeń. Propozycja Nightingale'a, by dołączył do jego jednoosobowego dotychczas wydziału zajmującego się wszelkimi niewyjaśnionymi zjawiskami, jest więc dla niedoświadczonego funkcjonariusza szansą i swoistą nobilitacją. Protagonista pod względem charakterologicznym 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 rasowej<sup>23</sup>, Aaronovitch przełamuje paradygmat „białości”, która jak zauważa Young jest w *fantasy* „ustawieniem domyślnym

<sup>21</sup> Kari Maund, *Reading the Fantasy Series*, w: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press 2012, s. 150.

<sup>22</sup> Aaronovitch sugeruje zresztą, że we współczesnym świecie nie ma już miejsca dla ludzkich wcieleń Sherlocka Holmesa. Bohater o ponadprzeciętnych zdolnościach intelektualnych, zdolny dostrzegać najdrobniejsze szczegóły i zapamiętywać je dzięki extraordinary 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 „pozwala analfabetom komputerowym w policji wkroczyć do ostatnich dekad dwudziestego wieku” (RL: 25).

<sup>23</sup> Termin ten jest dość niefortunnie przetłumaczony na język polski jako „mieszaniec”, co niesie za sobą pejoratywne skojarzenia, których sam Aaronovitch skrupulatnie unika.

[*default setting*]<sup>24</sup>, 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 zaludnionymi 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).

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?

<sup>24</sup> Helen Young, dz. cyt., loc. 1601.



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 postrzeżenie 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 gergoriański 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”<sup>25</sup> – 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 uwidoczniają 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 równoległe do poznawania samego siebie i wypełnienia misji. Dzieje się tak chociażby w *Nigdziebądź* Neila Gaimana, powieści utrzymanej w konwencji typowej dla wariantu *portalquest*, 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”<sup>26</sup>, 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 Nocy<sup>27</sup>, a wkroczenie nań wiąże się z prze-

<sup>25</sup> Mirosława Buchholtz, Grzegorz Koneczniak, *Postkolonie jako miejsca spotkań*, w: *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie angielskojęzycznym*, red. Mirosława Buchholtz, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2009, s. 34.

<sup>26</sup> Neil Gaiman, *Nigdziebądź*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2014, s. 122.

<sup>27</sup> Transformacja Knightsbridge w Night’s Bridge jest możliwa, gdyż słowa *knight* i *night* są w języku angielskim homofoniczne.

życiem wszystkich koszmarów, „które wylaniają się na świat, gdy zachodzi słońce, od czasów jaskiniowych, kiedy tuliliśmy się razem, złęknieni, szukając ciepła i bezpieczeństwa”<sup>28</sup>, zaś stacja Earl’s Court – autentycznym hrabiowskim dworem. Czytelnik poznaje też 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], przerażające 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]<sup>29</sup>.

W przeciwieństwie do Gaimana, który poprzez mitologizację przestrzeni Londynu narkreśla 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 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 pielęgniarstwa, 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:

<sup>28</sup> Neil Gaiman, dz. cyt., s. 101.

<sup>29</sup> 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”. Alexander C. Irvine, dz. cyt., s. 205.

[...] 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. Tamiza – przedstawiana jak afrykańska królowa kochająca złoto i przepych, roztaczająca wokół siebie *vestigium*, 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 z nad Tamizy stał się tak uciążliwy, że postanowiono w końcu wybudować porządny system kanalizacyjny. Jego rewirem jest więc prowincja: stara, zielona, wiejska Anglia, a w jego *vestigium* 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 niejakim 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 „płynie 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 córek Tamizy), która ratuje niewinnych ludzi zalewając płonąca 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 sementuje 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 wagę 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<sup>30</sup>.

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. Wielkomięskie środowisko mogło się wydawać anonimowe, ale w rzeczywistości było to doskonale miejsce do wykuwania nowej tożsamości”<sup>31</sup>. 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<sup>32</sup>.

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, realny

<sup>30</sup> Peter Ackroyd, *Londyn Biografia*, przekł. Tomasz Bieroń, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo 2012, s. 701.

<sup>31</sup> Tamże, s. 713.

<sup>32</sup> Marian Golka, *Wielokulturowość miasta, w: Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań: Fundacja Humaniora 1997, s. 176-177.

Londyn jest więc nieco utopijny i wyidealizowany; mieszkańcy dostrzegają wprawdzie swą odmienną, jednak współistnieją bez poważniejszych trudności, wewnętrznych rozdarć i konfliktów na tle rasowym<sup>33</sup>, które 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 akceptowanym 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 Aaronovitch 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 tożsamości hybrydalnej, będącej połączeniem dwóch kultur, dwukierunkowa dialogiczna relacja na linii mistrz-uczeń, w końcu zaś przeniknięcie tropów związanych z etnicznością i wielokulturowością – które zdają się przełamywać pewien biało-centriczny schemat, wprowadzając społeczną i kulturową heterogeniczność.

<sup>33</sup> 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 „mogliaby być [*might be*]”. Por. Sarah Upstone, *Rethinking Race and Identity in Contemporary British Fiction*, New York: Routledge 2016, s. 5.

## Bibliografia

- Aaranovitch, Ben, *Księżyc nad Soho*, przekł. Małgorzata Strzelec, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2011.
- Aaronovitch, Ben, *Rzeki Londynu*, przekł. Małgorzata Strzelec, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2011.
- Attebery, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington: Indiana University Press 1992.
- Acroyd, Peter, *Londyn Biografia*, przekł. Tomasz Bieroń, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo 2012.
- Bachtin, Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przekł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik” 1982.
- Buchholtz Mirosława, Koneczniak Grzegorz, *Postkolonie jako miejsca spotkań*, w: *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*, red. Mirosława Buchholtz, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2009, ss. 33-50.
- Clute John, *Urban fantasy*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, Londyn: Orbit Books 1997, ss. 975-976.
- Clute, John, Paul J. McAuley, *Steampunk*, w: *The Encyclopedia of Fantasy*, red. John Clute, John Grant, Londyn: Orbit Books 1997, ss. 895-896.
- Fulińska, Agnieszka, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 3, ss. 55-66.
- Gaiman, Neil, *Nigdziebądź*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2014.
- Golka, Marian, *Wielokulturowość miasta*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań: Fundacja Humaniora 1997.
- 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.
- Kaczor, Katarzyna, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją: meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. Anna Gemra, Konrad Dominas, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów 2012, ss. 25-44.
- Lemann, Natalia, *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, nr 1, ss. 344-349.
- Maund, Kari, *Reading the Fantasy Series*, w: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press 2012, ss. 147-153.
- Maj, Krzysztof M., *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków: Universitas 2015.

- Mendlesohn, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press 2008.
- Olkusz, Ksenia, *Hybrydy gatunkowe, czyli kryminalno-gotyckie zagadki Anny Kańtoch*, „Literatura i Kultura Popularna” 2008, t. 14, ss. 69-91.
- Olkusz, Ksenia, *Romans paranormalny*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, nr 1, ss. 104-110.
- Sapkowski, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: SuperNowa 2011.
- Stableford, Brian, *Urban fantasy*, w: *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, red. Brian Stableford, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press 2005, s. 413.
- Staggs, Matt, *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: 30.08.2018].
- Stasiewicz, Piotr, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2016.
- Świerkocki, Maciej, *Fantasy*, w: Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2012.
- Trębicki, Grzegorz, *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Kraków: Wydawnictwo Libron 2014.
- Upstone, Sarah, *Rethinking Race and Identity in Contemporary British Fiction*, New York: Routledge 2016.
- Weinstock, Jeffrey Andrew, *The New Weird*, w: *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction*, red. Ken Gelder, Londyn: Palgrave MacMillan 2016, ss. 177-200.
- Young, Helen, *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*, London, New York: Routledge 2016 [Edycja Kindle].
- Zgorzelski, Andrzej, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke i in., Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1989, ss. 141-157.