

## Miasta kanibalistyczne. Poczwarne ciała miejskie we współczesnej *fantasy*

Elana Gomel

### Abstract

The article *Cannibal Cities: Monstrous Urban Bodies in Contemporary Fantasy* discusses the literalization of the metaphor of the body politic in contemporary urban fantasy. The body politic is one of the master tropes through which urban experience has been traditionally represented in literature, political discourse, and social studies. Urban fantasy transforms this metaphor into part of the fictional world of the text, thereby laying bare its cultural connotations, which are predominantly negative and dystopian. Thus a monstrous body is created, which is not that of an individual but rather of the city as a whole. The paper discusses three main registers of representing the monstrous urban body in fantasy: the dark city; the city-as-machine; and the city-as-organism. Each register is illustrated with a range of literary and cinematic examples.

Elana Gomel — profesor Wydziału Filologii Angielskiej i Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Telawińskiego; wykładała i prowadziła badania na Uniwersytecie Princeton, Uniwersytecie Stanforda, Uniwersytecie w Hongkongu oraz Międzynarodowym Uniwersytecie w Wenecji; jest autorką sześciu monografii, m.in. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature* (2014) oraz *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism* (2014); jako pisarka, opublikowała ponad 40 opowiadań *fantasy i science fiction* na łamach „The Singularity”, „New Realms”, „Mythic” i wielu innych, a także w kilku antologiach, w tym *People of the Book* oraz *Apex Book of World Science Fiction*; w 2013 opublikowała powieść *A Tale of Three Cities*, w 2017 roku zaś mikropowieść *Dreaming the Dark*; dwie kolejne są w planach wydawniczych na rok 2018. Kontakt: [egomel@post.tau.ac.il](mailto:egomel@post.tau.ac.il)

*Creatio Fantastica* nr 1 (58) 2018, ss. 49-64, DOI: 10.5281/zenodo.1419523

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

## Zdeformowany olbrzym

Analogia między miastem a ciałem pozostaje głęboko zakorzeniona w kulturze Zachodu, sięgając czasów starożytnych. W klasycznej już rozprawie *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu* Richard Sennett opisuje, że „w trakcie rozwoju miast często używano wzorcowych obrazów »ciała«, tak czy inaczej przeobrażonych, aby określić, jak powinien wyglądać budynek albo całe miasto”<sup>1</sup>. Metafora ciała politycznego odegrała zasadniczą rolę w kształtowaniu reprezentacji metropolii w dziewiętnastowiecznej powieści, poczynając od zarobaczonego Londynu w Dickensowskiej *Samotni* (*Bleak House*, 1853), na uwodzicielskim i zseksualizowanym Paryżu w *Nanie* (1880) Emila Zoli skończywszy. Fizjologiczność miasta stała się zatem elementem, za pomocą którego wyrażano i negocjowano relacje społeczne.

O ile wyobrażenie miasta jako ciała miało w starożytności i średniowieczu charakter heroiczno-emblematyczny, o tyle wraz z powstaniem industrialnych metropolii stało się ono monstrialne i zniekształcone. Thomas Hardy postrzegał Londyn jako „potwora o ciele czterech milionów głów i ośmiu milionach oczu”<sup>2</sup>. Niepokojący obraz krwawiącego miasta pojawił się w *Londynie* Williama Blake’a (1794), w którym „kiedy żebrzący Żołnierz wzdycha, | Krwią spływa Pałac pozłacany”<sup>3</sup> i który powielano później w ciągu całej epoki wiktoriańskiej w coraz bardziej koszmarnych wizjach aglomeracyjnych chorób i rozkładu. Roger Ackroyd w monumentalnym dziele pod tytułem *Londyn: Biografia* (2000; wyd. polskie 2011) przywołuje to starsze, heroiczne wyobrażenie miejskiego ciała, by zestawić je z mroczniejszą wizją zniekształconej i chorej metropolii:

Niezależnie od tego, czy traktujemy Londyn jako młodego człowieka, który budzi się wypoczęty ze snu, czy też ubolewamy nad stanem tego zwyrodniałego olbrzyma, musimy w nim widzieć organizm, którym rządzią prawa życia i rozwoju<sup>4</sup>.

W sposobie reprezentacji ciała miejskiego w literaturze pojawiają się jednak ważne różnice ogólne. Najistotniejszą z nich pozostaje rozbieżność między symboliką a literalnością, albo między realizmem a wyobrażeniowością.

Fantastyka miejska (*urban fantasy*) jest niebywale popularną konwencją, aczkolwiek nietłatwą przy tym do zdefiniowania. Przedstawiając ogólny zarys jej genezy, Sarai Mannolini-Winwood stwierdza, że „UF [*urban fantasy* – przyp. tłumaczki], inaczej niż typowe narracje światotwórcze, przedstawia przyziemny świat zanurzony w nadprzyrodzonej obecności”<sup>5</sup>. Pisząc o „świecie przyziemnym”, badaczka ma po prostu na myśli miasto,

<sup>1</sup> Richard Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przekł. Magdalena Konikowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015, s. 24.

<sup>2</sup> Raymond Williams, *The Country and the City*, New York: Oxford University Press 1973, s. 216.

<sup>3</sup> Cytat w języku polskim pochodzi z przekładu Stanisława Barańczaka z antologii *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy. 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia*, Kraków: Znak 1993 (przyp. tłumaczki).

<sup>4</sup> Peter Ackroyd, *Londyn. Biografia*, przekł. Tomasz Bieroń, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo 2011 (Edycja Kindle), loc. 86.

<sup>5</sup> Sarai Mannolini-Winwood, *The Origins of Urban Fantasy*, online: *Academia.edu*, <https://www.academia.edu/19022033/The-Origins-of-Urban-Fantasy> [dostęp: 30.08.2018].

a konkretniej mniej lub bardziej współczesną metropolię przeciwstawną pseudo-średnio-wiecznym miastom ukazywanym w *fantasy* magii i miecza. *Urban fantasy* odkrywa „praktyki przestrzenne” współczesnej kultury globalnej – by użyć terminu Henriego Lefebvre’a, opisującego społeczną manipulację przestrzenią fizyczną<sup>6</sup> – lecz czyni to w sposób bardziej zradykalizowany niż fikcje realistyczne czy *quasi*-realistyczne.

W powieści realistycznej miasto-ciało z konieczności pozostaje metaforą, ukonstytuowaną przez to, co narratolodzy określają mianem ekstradietycznego poziomu tekstu – czyli takiego, w którym to, „jak” coś jest znarratywowane jest ważniejsze od „co” znajduje się w warstwie fabularnej<sup>7</sup>.

I tak w obrębie fikcyjnego świata, dajmy na to, Dickensowskiej *Samotni*, Londyn pozostaje tym, czym w rzeczywistości jest, a więc zlepkiem bezwładnych obiektów, z jego kamienno-drewnianymi mieszkaniami i ulicami, będącymi nieledwie znacznikami topograficznymi. Jedynie więc w oglądzie narratora miasto przeobraża się w ciało i krew, gdy nędzne slumsy Tom-All-Alone’s zostają metaforycznie przyrównane do pochłanianego przez robactwo trupa:

Obecnie [...] całe hordy nędzy roją się nocą w plugawych ruderach. Jak na ostatecznie upadłym człowieku w ruinie pojawia się pasożytnące robactwo, tak wśród tych zrujnowanych budynków zagnieździły się nędzne stwory ludzkie, które wpelzają i wypelzają przez szpary w ścianach i podłogach, pod zaciekającymi dachami zwijają się do snu, przychodzą i odchodzą niosąc ze sobą choroby zakaźne<sup>8</sup>.

Wszelako w *fantastyce* miasto może być żywą istotą ujawniającą się w fikcyjnym świecie tekstu. Potworne miasto w powieści *fantasy* to więcej niżli metafora, to potencjalny bohater lub aktor. Spośród wszystkich literackich konwencji właśnie *fantasy* odznacza się niepowtarzalną zdolnością transponowania metafor w komponenty światotwórcze, czyniąc to w procesie literalizacji. Scharakteryzowaną przez Tzvetana Todorova w książce *The Fantastic* literalizację<sup>9</sup> zdefiniować można jako projekcję tropów retorycznych od poziomu ekstradietycznego do diegetycznego tekstu. Upraszczaając, *fantastyka* „pojawia się często, gdy sens symboliczny pojmujemy dosłownie”<sup>10</sup>. Zatem to, co jest u Dickensa czy Hardy’ego metaforyczne, w *urban fantasy* staje się diegetyczną cechą przestrzeni.

Literalizacja motywu miasta-ciała w *fantastyce* umożliwia autorowi eksplorowanie zbiorowego miejskiego doświadczenia w sposób w realizmie niemożliwy do dokonania. Fikcja realistyczna skupia się bowiem z konieczności na podmiocie, nawet wówczas, gdy taka optyka stoi w sprzeczności z implikacjami tematycznymi. *Samotnia* jest wszak raczej

<sup>6</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Cambridge: Blackwell 1998.

<sup>7</sup> Zob. więcej na temat różnicy między diegetycznym (fabularnym) a ekstradietycznym (narracyjnym) poziomem tekstu w: Gerard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, przekł. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press.

<sup>8</sup> Charles Dickens, *Samotnia*, przekł. Tadeusz Jan Dehnel, Warszawa: Czytelnik 1975, s. 273.

<sup>9</sup> Literalizacja, czyli „udosłownienie” jest rzadko używanym, lecz notowanym w korpusie pojęciem literaturoznawczym stosowanym na oznaczenie dosłownej parafrazy. Bardziej interesujące w obecnym tu kontekście jest jednak zastosowanie filozoficzne pojęcia w znaczeniu „zminimalizowania współczynnika hermeneutycznego na rzecz bardziej intersubiektywnych sposobów filozoficznej komunikacji”, w tym chociażby szukaniem konkretnego zastosowania jakiejś abstrakcyjnie sformułowanej reguły. Zob. Jan Woleński, *Dlaczego filozofia jest jaka jest?*, „Toruński Przegląd Filozoficzny” 1999, nr 2, s. 24.

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca: Cornell University Press 1987, s. 77.

powieścią o układach społecznych niewołących jednostkę. Pomimo złożonej struktury narracji i mnogości występujących w niej postaci, Dickens musiał jednak z konieczności – z uwagi na estetyczny wymóg realizmu – skupić się na wyborach i działaniach indywidualnych<sup>11</sup>.

Wszelako w fantastyce metaforyczne ciało polityczne może stać się rzeczywistym, fizycznym ciałem, inkorporującym ciała swoich mieszkańców. W zależności od tego, w jaki sposób dokonuje się owo przyłączenie, fantastyka może odkrywać wielkie tropy, budujące naszą miejską kulturę i zagłębiać się w to, co Sennett nazywa „znaczącą różnicą w wyobrażeniu ciała politycznego” zachodzącą pomiędzy tymi, którzy wyobrażają sobie „miasto jako przestrzeń, która porządkuje ciała [podkr. — E.G.] żyjące razem” a tymi, dla których miasto to „[...] przestrzeń łącząca [podkr. — E.G.] żyjące ze sobą ciała”<sup>12</sup>. Innymi słowy, miasto może być miejscem społecznej solidarności lub społecznych podziałów, wspólnotą lub tyranią, utopią bądź dystopią. Relacja pomiędzy ciałem zbiorowym a indywidualnym rezonuje w fantastyce jako odzwierciedlenie tych sprzecznych dyskursów.

W artykule tym traktuje się dosłownie obraz ciała politycznego w fantastyce miejskiej jako przykład tego, co Victor Burgin nazywa „reprezentacjami przestrzeni”, czyli topologiami pojęciowymi<sup>13</sup>. W niniejszych rozważaniach interesująca jest zatem konkretna reprezentacja przestrzeni, jaką stanowi miasto spotworniałe. Omówione tu zostaną trzy typy miast-monstrów we współczesnej *urban fantasy*: mroczne metropolie, miasta-maszyny oraz miasto jako byty biologiczne. Przedstawiona zostanie również teza, zgodnie z którą reprezentują one progresywne etapy rozwoju jednego zasadniczego nurtu, a więc pograżenia jednostki w coraz bardziej złożonej i nieposkramialnej cielesnej zbiorowości, gdzie miasto staje się ostatecznie ludożerczym potworem, pożerającym swoich mieszkańców.

Wydaje się to wskazywać na niezmiennie dystopijny charakter fantastycznego miasta, aczkolwiek w rzeczywistości nie jest tak w żadnej mierze, a bardziej wnikliwa analiza ujawnia głębszą ambiwalencję związaną z cielesną zbiorowością metropolii. Wszak już sama ta idea potworności implikuje pewien rodzaj transcendencji, owo harmonijne połączenie groteski i wzniosłości. Potworne miasto jest niebezpieczne, przytłaczające i wgardliwe wobec jednostki, choć jednocześnie odznacza się także majestatycznością.

## Ciemność widoma

Nielatwo jest obecnie pamiętać, że przez większość historii ludzkości miasta były w istocie ciemnymi miejscami. Starożytne i średniowieczne metropolie pozostawały tak samo na łasce i nieszczęściu, jak współczesne pustkowia antarktyczne. W najlepszym wypadku niektórych właścicieli domostw obligowano niekiedy do umieszczania świec w oknach na czas nocy, istniała też instytucja noszących pochodnie, czyli zajmujących się tym zawodowo

<sup>11</sup> Zob. Elana Gomel, „Part of the Dreadful Thing”: *The Urban Chronotope of Bleak House*, „Partial Answers” 2011, nr 9, ss. 297-311 oraz też: *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*, New York: Routledge 2014

<sup>12</sup> Richard Sennett, dz. cyt., s. 166-169.

<sup>13</sup> Victor Burgin, *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley: University of California Press 1996.

„pochodniarzy”<sup>14</sup> do wynajęcia. Jednak aż do siedemnastego stulecia europejskie miasta stawały się w po zmięczeniu mrocznymi labiryntami, po których poruszano się na własne ryzyko. Wolfgang Schivelbusch w książce *Disenchanted Night* przypomina, że „każdego wieczora średniowieczne społeczności szykowały się na nadchodzącą ciemność niczym załoga statku przygotowująca się do stawienia czoła zbierającej się burzy”<sup>15</sup>. Żadną tedy niespodzianką nie będzie fakt, że piekło częstokroć wyobrażano jako zatopione w mroku miasto. Jak rzekłby Percy Bysshe Shelley: „Piekło musi przypominać Londyn, | przeludnione, zadymione miasto”<sup>16</sup>. Rewolucja, która przyniosła światło do miasta, miała kilka etapów oraz dwa główne źródła. Etapy te wiązały się z kolejnymi innowacjami technologicznymi: latarnią reflektorową, gazem, elektrycznością, neonem, a ich źródłem była, po pierwsze, koncentracja władzy w rękach absolutystycznego państwa, po drugie natomiast – rozwój handlu. Efektem tego pierwszego była produkcja standardowych latarni ulicznych, które wprowadzono po raz pierwszy w Paryżu pod koniec XVII wieku, ten drugi przyniósł zaś jasno oświetlone witryny sklepowe, które pojawiły się mniej więcej w tym samym czasie, ostatecznie przekształcając się w oślniewające pasáže i domy handlowe z końca XIX wieku, tworzące – wedle słów ówczesnego obserwatora – „labirynt przejść opalizujących niczym tęczowe mosty w oceanie nocy”<sup>17</sup>, labirynt światła w miejsce labiryntu ciemności. Zwycięstwo nad nocą wywołało – jak to bywa w wypadku technologicznych rewolucji – sprzeczne reakcje. Z jednej strony bowiem pobudziło ono utopistów do wymyślania coraz bardziej radykalnych schematów całkowitej iluminacji. Oto w 1885 roku francuscy inżynierowie Amédée Sebillot i Jules Bourdais przedłożyli komitetowi przygotowującemu Wystawę Światową w Paryżu (mającą odbyć się w 1889 roku) projekt wysokiej na trzysta sześćdziesiąt metrów Wieży Słonecznej, która miała iluminować całe miasto i wypędzić ciemności na zawsze. Projekt zakładał wyzyskanie wynalezione niedawno łuku elektrycznego, którego spektrum bliskie jest temu właściwemu dla światła słonecznego. Plan ten przegrał jednak – dosłownie o włos – z pomnikiem siły technologii, czyli wieżą Eiffla. W Ameryce miejskie latarnie faktycznie zbudowano, a wiele miast, w tym Detroit i San Jose w Kalifornii, było oświetlanych przez lampy łukowe umieszczone na wieżach o wysokości od pięćdziesięciu do stu pięćdziesięciu, rzucając jednolite światło na cały obszar miejski.

Z drugiej jednakowoż strony surowość ustawicznego światła dziennego wywołała nostalgę za nocą, manifestująca się w epoce późno wiktoriańskiej obsesją na punkcie ciężkich zasłon i nieprzepuszczających jasności abażurów. W eseju Roberta Louisa Stevensona, zatytułowanym *A Plea for Gas Lamps* (1903)<sup>18</sup>, pojawia się wyobrażenie miasta pełnego światła jako koszmaru:

<sup>14</sup> Takim pojęciem posługuje się Ackroyd w książce *Londyn. Biografia*, dz. cyt., loc. 6894 (przyp. tłumaczki).

<sup>15</sup> Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press 1988, s. 81.

<sup>16</sup> Autorka artykułu odsyła tu do oryginalnego brzmienia cytatu: „Hell is a city much like London — | A populous and smoky city”. Percy Bysshe Shelley, *The Works of Percy Bysshe Shelley*, red. Mary Wollstonecraft Shelley, London: E. Moxon 1874, s. 240.

<sup>17</sup> Wypowiedź przywołana za: Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night...*, dz. cyt., s.152.

<sup>18</sup> W języku polskim tytuł ten brzmiałby również znamiennie, co oryginał: *Prośba o lampy gazowe* (przyp. tłumaczki).

[...] jakież to widowisko, gdy pewnej czystej, ciemnej nocy od krawędzi Hampstead Hill, na chwilę, na mgnienie oka, przez konstrukt spotworniałego miasta przeblyskuje wizja – lśniący hieroglif rozciągający się na wiele mil kwadratowych, a wówczas, dla ujęcia i zdeprecjonowania tej wizji, wszystkie wieczorne latarnie wybuchły wspólną pieśnią! [...] Nowy rodzaj gwiazdy miejskiej świeci teraz tym swoim nocnym, okropnym, niezemskim, niemilym ludzkiemu oku blaskiem. Lampa-koszmar! Takie światło powinno rozpałać się wyłącznie dla mordów i zbrodni publicznych lub na korytarzach szpitali dla obłąkanych, potworność wzniecająca horror<sup>19</sup>.

Stevensonowskie „spotworniałe miasto” uosabia sposób, w jaki sztuczne światło inkorporowane jest w metaforę mrocznej metropolii. Zamiast bowiem wypędzać ciemność, czyni ją ono jeszcze bardziej widoczną. Popularna konwencja powieści i filmu *noir* pokazuje współczesne aglomeracje jako mroczne miasta, w których przykra iluminacja ulicznych lamp i neonowych szyldów podkreśla tylko wszechobecność przemocy, przestępczości i tajemnicy. Opisuąc wyzyskanie motywu ciemności w powieści gotyckiej, Dani Cavallaro wskazuje na długą literacką tradycję „mrocznych miejsc, związanych z zamkniętymi pokojami, które kryją w sobie nie tylko przedmioty tabu, ale także niewypowiedziane tajemnice i zbrodnie”<sup>20</sup>. Badaczka argumentuje, że pogrążone w ciemności pomieszczenia, znane z tradycji gotyckiej, w *fantasy* przeistoczyły się w mroczne miasta: „Miasta, zarówno starożytne, jak i współczesne, częstokroć wyróżniają się jako jedne z najbardziej intrygujących mrocznych miejsc”<sup>21</sup>.

Podobne mroczne miasta najlepiej pokazują filmy – w konwencji *noir* skontrastowanie światła i ciemności kreuje bowiem zniewalające efekty wizualne. Kilka kinematograficznych klasyków *fantasy* i *science fiction* czyni zresztą zatopione w mroku miasta motywem naczelnym, by wymienić tu choćby takie tytuły, jak *Blade Runner* (1982), *Trzynaste piętro* (*The Thirteenth Floor*, 1999) oraz najważniejsze, emblematyczne *Mroczne miasto* (*The Dark City*, 1998). W nadchodzącej części artykułu omówi się przywołane trzy produkcje, koncentrując się na stopniowej literalizacji tropu mrocznego miasta.

W *Blade Runnerze* Los Angeles nie jest dosłownie pogrążone w wiecznej nocy, ale ikoniczne ujęcia miasta odmalowują wszystkie te ponure wieżowce znajdujące się pod bezgwiezdnym niebem, rozświetlane jedynie przez gigantycznych rozmiarów reklamy i szyldy. Kin-yuen Wong wiąże specyfikę estetyki wizualnej filmu ze swym rodzinnym Hongkongiem, wyjaśniając, że „najpopularniejszym modelem dla artystów oraz filmowców [tworzących – przyp. tłumaczki] ciemne i rozległe miasta przyszłości jest, tak jak w *Blade Runnerze*, metropolia azjatycka”<sup>22</sup>. Ciemne miasto reprezentuje zbiór geopolitycznych lęków związanych z wyrośnięciem Chin i Japonii na gospodarczych rywali Zachodu, a także obaw przed zdradliwym rasizmem i zanieczyszczeniem miejskich organizmów.

<sup>19</sup> Robert Louis Stevenson, *A Plea for Gas Lamps*, w: tegoż, *Virginitus Puerisque*, online: [https://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert\\_louis/s848vi/chapter12.html](https://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert_louis/s848vi/chapter12.html) [dostęp: 30.08.2018].

<sup>20</sup> Dani Cavallaro, *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, London: Continuum 2002, s. 27.

<sup>21</sup> Tamże, s. 32.

<sup>22</sup> Kim-yuen Wong, *On the Edge of Space: Hong Kong Cityscape, Blade Runner, The Ghost in the Shell*, „Science Fiction Studies” 2000, nr 27, s. 2.

W *Trzynastym piętrze* mroczne miasto jest komputerową symulacją opartą na ikonicznej imaginacji wywodzącej się z klasycznego filmu *noir*. Mimo swojej wirtualności, metropolia przesiąknięta jest przemocą fizyczną. W taki oto sposób ciemne miasto staje się strefą paradoksu, poddanego analizie przez wspomnianego już Sennetta, a polegającego mianowicie na tym, że urbanizowane otoczenie podważa tradycyjne rozróżnienie między naturą a sztucznością, ciałem a mechanizmem. Choć więc miasto jest środowiskiem sztucznym, pozostaje równocześnie tym, w którym naturalna ludzka cielesność staje się oczywista i nieunikniona; skoro bowiem ludzie zmuszeni są żyć blisko siebie, nieustannie narażeni są na kontakt z obcymi ciałami. W *Blade Runnerze* to właśnie replikanci symbolizują ten paradoks – są androidami, raczej stworzonymi niż wydanymi na świat drogą naturalną, a jednak odczuwającymi ból i strach oraz doświadczającymi śmiertelności. Celem filmu jest więc w istocie wskazanie, że nie ma różnicy między „prawdziwymi” ludźmi a ich sztucznymi symulakrami. Podobne przekonanie wyrażone zostaje jeszcze dosłowniej w *Mrocznym mieście*, stylowej produkcji Alexa Proyasa z 1998 roku. Obraz ten jest pastiszem kilku kinowych gatunków, przede wszystkim *noir* i niemieckiego ekspresjonistycznego kina grozy. Ustawicznie mroczny pejzaż fikcyjnego Los Angeles z lat czterdziestych jest w tym obrazie wypełniony złowrogimi, przypominających Nosferatu obcych, odzianymi – niczym Sam Spade – w prochowce i zawadiackie kapelusze. Podobnie jak metropolia w *Trzynastym piętrze*, Mroczne Miasto jest symulacją i, identycznie jak replikanci w *Blade Runnerze* – taką, która kwestionuje samą naturę rzeczywistości.

Miasto w wizji Proyasa zaciera różnicę między organicznością a mechanicznością, naturalnością i sztucznością, stanowiąc laboratorium, gdzie obcy realizują swój plan pochycenia ludzkiej „duszy”, miesząc i falsyfikując wspomnienia. Wszelako jego mieszkańcy nie dysponują stabilnymi tożsamościami, które można by uratować z chemicznego koktajlu mieszanych wspomnień, które im się wstrzykuje każdej doby o północy, a ich zafałszowywane życiorysy są równie płynne, jak topografia samego miasta, którego domy rozciągają się i kurczą, chodniki i klatki schodowe wyrastają z pustki, zaś drzwi i okna migrują zgodnie z wytyczonymi przez kosmitów trasami. Lecz o ile psychika jest plastyczna, o tyle ciało pozostaje jedyną niekwestionowaną rzeczywistością. Film kładzie nacisk na materialność pamięci, ukazując ją nie jako proces poznawczy, lecz doświadczenie cielesne. Przeszłość przeobraża się za pomocą cielesnych inskrypcji, zaś prawda o pamięci wywodzi się nie z jej korelacji z rzeczywistymi wydarzeniami z przeszłości, a z bezpośrednich doświadczeń przyjemności i bólu. Te materialne konsekwencje pamięci zaakcentowane zostają poprzez obrzydliwą fizyczność iniekcji konstytuujących nowe tożsamości, poprzez obrazowe okaleczenia ciał kobiet zabitych przez stworzonego przez kosmitów seryjnego mordercę i poprzez tęsknotę obcych za ludzkimi doznaniem. Samo miasto, z jego fluktuującymi chodnikami, pulsującymi pokojami i obrzmiałymi wieżowcami, staje się cielesną obecnością. A kiedy pod koniec filmu w granice Mrocznego Miasta wpada wreszcie światło, eksponuje ono jedynie więcej ciemności, ponieważ okazuje się, że metropolia jest unoszącą się w przestrzeni kosmicznej stacją.

Literalizacja metafory mrocznego miasta w filmach fantastycznych odkrywa zatem ambiwalencję miejskiego ciała. Z jednej strony jest ono postrzegane jako wrażliwe, poddane eksploatacji, schorzone i zanieczyszczone. Z drugiej jednak strony, jak wskazuje Sennett uwspólniona zostaje tu cielesność mieszkańców miast uważających się za część tego samego tworu, budująca więzy solidarności, empatii i ostatecznie stymulująca działania kolektywne. Mroczne miasto jest zatem i grobowcem, i macicą – kolebką nowego życia.

Ambiwalencja taka zyskuje najpełniejszy wyraz w topice podziemi, będących najstarszą i najnowocześniejszą jednocześnie reprezentacją przestrzeni. Wynika to stąd, że tak jak tradycyjna ikonografia lokalizowała piekło głęboko w trzewiach Ziemi, tak i współczesnej uprzemysłowionej metropolii z konieczności towarzyszy własne „miasto pod spodem”, składające się z kanałów, sieci wodnej, gazowej i elektrycznej, tuneli serwisowych i tak dalej. Ponadto wiele aglomeracji, choćby Londyn, Nowy Jork, Moskwa, Hongkong, Paryż i inne, dysponuje sieciami transportu podziemnego, nie tylko niezbędnymi z ekonomicznych względów, lecz i nacechowanymi symbolicznie.

Owo podmiasto (*undercity*) generuje lęki i obawy, które znajdują wyraz w filmowym bestiariuszu miejskich monstrów, podziemnych robotów i stworzeń tających się w otchłani. Trwogi te zogniskowane są wokół ciemności, niewidoczności, nieznanego. Podobny strach dotyczy też wnętrza naszych ciał – i owszem, analogia między wnętrznościami miasta a wnętrznościami człowieka jest niemal nie do wyparcia. Pod-miasto jest miejscem kumulacji energii, a także przetwarzania i eliminowania odpadów. Peter Stallybrass i Allon White zwracają ostatecznie uwagę, że podziemie często symbolicznie łączy się z tymi „niższymi” aspektami ludzkiej cielesności<sup>23</sup>.

Richard Trench i Ellis Hillman z kolei otwierają eksplorację podziemnego Londynu inwokacją ku organicznej ciemności pod stopami, stapiającą w sobie obrazy wnętrza ciała z aluzjami do przeszłego zamieszkiwania jaskiń:

Wygrzewając się w elektrycznym słońcu naszego miejskiego wierzchu, nie mamy świadomości istnienia podziemnego labiryntu, który pokrywa ziemię pod naszymi stopami. Bardzo rzadko – w czasie wojny, strajku lub ostrzeżenia o powodzi – zdajemy sobie sprawę z tego troglodyckiego miasta, Londynu pod Londynem... Mimo naszej niewiedzy, Londyn pod Londynem tam jest, namacalny, choć ukryty; na powierzchni życie bez niego stałoby się niewygodne, niezdrowe, a nawet śmiertelne. Podobnie jak ludzkie ciało, Londyn ukrywa wewnątrz własne ustroje. Są tam arterie, przenoszące płyny ciała, płuca umożliwiające oddychanie, kości, które dają oparcie, mięśnie obdarzone mocą, nerwy niosące sygnały i jelita wyrzucające odpady<sup>24</sup>.

W obszernej serii powieści *fantasy YA*, zatytułowanej *Tunel*, Roderick Gordon i Brian Williams odkrywają „miasto troglodytów”. Wnikając coraz głębiej w ogromne, rzekomo istniejące pod Londynem podziemie, jej bohaterowie odnajdują w ciemnościach świat *quasi-średniowiecznych* osiedli, olbrzymich owadów i śmiertelnych chorób. Organiczna jakość podziemi, będąca metaforą w faktograficznej geografii „Londynu pod Londynem” Trencha i Hillmana, zostaje zawłaszczona przez fantastyczny świat „Tuneli”. Identyfikacja

<sup>23</sup> Peter Stallybrass, Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press 1986.

<sup>24</sup> Richard Trench, Ellis Hillman, *London Under London*, London: John Murray 1984, s. 7.



przedstawia się ten aspekt w powieści *Nigdziebądź* Neila Gaimana, w której „Londyn Pod” ukazano jako brudny, niebezpieczny, a mimo to – w opozycji do sterylnego „Londynu Nad”<sup>25</sup> klas wyższych – tętniącego życiem.

Konflikt pomiędzy ciałem indywidualnym a zbiorowym pojawia się w charakterze motywu dominującego w fantazmatach mrocznego miasta niezależnie od tego, czy jest ono zlokalizowane pod, czy też na powierzchni. W *The Rat and The Serpent* Stephena Palmera, wiecznie pograżona w mroku metropolia, fantastyczny odpowiednik Konstantynopola, otoczona jest przez ogromnego smoka, zięjącego sadzą, przez którą spowija je ciągła noc. Zabicie go umożliwi wpuszczenie światła, jednakowoż, podobnie jak w *Mrocznym mieście*, zakończenie powieści pozostaje raczej niejednoznaczne. Zatopiona w ciemności aglomeracja może być monstualna, groźna i żarłoczna, choć z drugiej strony bycie częścią miejskiej zbiorowości oznaczać może połączenie z innymi ciałami w procesie współlistnienia.

Lecz jeśli organiczne współzycie stanowi jeden z aspektów współczesnego doświadczenia miejskiego, to innym tego przejawem jest poczucie mechanicznego odłączenia, wrażenie, że ludzie są niczym więcej, jak tylko wymiennymi trybikami, tkwiącymi w zdepersonalizowanym mechanizmie. Z pozoru więc opozycyjna wobec motywu mrocznego miasta wydaje się topika urbanistycznej maszyny, zalanej niebywale jasnym światłem, pozbawionej – przed wszechwidzącym okiem nadzoru – ochrony, jaką daje ciemność. Wszelako nawet miasto-maszyna może ożyć.

### **Żywe maszyny**<sup>26</sup>

W uderzająco kontrastowym do przedstawienia podziemnego miasta jako wnętrza ciała *Notes on the Underground*, Rosalind Williams opisuje świat pod spodem jako sterylną, zimną, mechaniczną przestrzeń: „Charakterystyczną cechą środowiska podziemnego jest wykluczenie przyrody... Podziemne laboratorium popada w skrajność w ekologicznym upraszczaniu nowoczesnych miast...”<sup>27</sup>.

Badaczka wyzyskuje alternatywną podbudowę topiki reprezentacji metropolii, a więc koncepcję miasta jako maszyny. W taki sposób jest ono wyobrażone w klasycznym filmie *Metropolis* Fritza Langa z 1927 roku, w którego scenariuszu czytamy o: „Gigantycznych, ostrokątnych tłokach poruszających się ospale w górę i w dół. Obracających się kołach. Elektronicznych izolatorach. Prętach i lśniących szybach. Wąlkach rozrządu i wyciągar-kach. Powolnych przekładniach wspaniałej maszyny”<sup>28</sup>.

Podobnie jak aglomeracja zatopiona w mroku, także miasto-maszyna stanowi dwoi-stą metaforę. Po pierwsze, wyraża obawę przed alienacją i dehumanizacją. Po drugie, ruch modernistyczny w architekturze i projektach wielkomiejskich sprawił, że maszyna stała

<sup>25</sup> Polskie wersje podane są za wydaniem: Neil Gaiman, *Nigdziebądź*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Wydawnictwo MAG 2016 (przyp. tłumaczki).

<sup>26</sup> Jest to nawiązanie do tytułu powieści Philipa Reeve’a (przyp. tłumaczki).

<sup>27</sup> Rosalind Williams, *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and the Imagination*, Cambridge: MIT Press 1990, s. 20.

<sup>28</sup> Fritz Lang, Thea von Harbou, *Metropolis (Classical Film Scripts)*, Toronto: Lorrimer Publishing, s. 19.

się symbolem utopijnej urbanistyki. Znany architekt i urbanista Le Corbusier definiował budynek (a co za tym idzie, także i miasto) jako „maszynę do mieszkania”<sup>29</sup>. W zapisach koncepcji Le Corbusiera niebezpieczeństwa miejskości ujęte zostały w „metafory i obrazy miasta jako ciała schorzałego”, natomiast „recepty układane były pod kątem kategoryzowania miasta jako maszyny”<sup>30</sup>. Dwudziestowieczny ruch modernistyczny pogardzał wiktoriańską „z wierzęcością [podkr. oryg.] wielkiego miasta”, imaginując mechaniczne miasto jako utopijną dłoń przeciwwagę: „wszystkie utopie, które powstały na początku XX wieku, pożegnały stare [wyobrażenie — przyp. tłumaczki] miasta”<sup>31</sup>.

Wraz z rozwojem postmodernizmu w architekturze w latach siedemdziesiątych losy się jednak odwróciły. W manifestie *Uczyć się od Las Vegas* (1972, wyd. polskie 2013), Robert Venturi podkreślał zgodność między ciałami indywidualnymi a środowiskiem architektonicznym<sup>32</sup>. Z kolei pod wpływem fenomenologii architektura zaczęła eksperymentować z projektami, w których „podkreślenie doświadczenia cielesnego... obnażyło granice zasad funkcjonalności”<sup>33</sup>.

Paradoksalnie jednak fantastyka miejska odpowiada na tę architektoniczną opozycję ciała i maszyny poprzez ich zjednoczenie. Mówiąc inaczej, to, co wydaje się być martwym mechanicznym artefaktem, okazuje się organicznym lub quasi-organicznym bytem. Najlepszą tego egzemplifikacją jest znakomita seria powieści autorstwa Philipa Reeve’a, składająca się z tomu *Żywe maszyny* oraz trzech kolejnych<sup>34</sup>. Założenie światotwórcze oparte zostało o koncepcję, zgodnie z którą miasta, w tym i Londyn, stały się mechanicznymi potworami, wędrującymi po świecie i pochłaniającymi się nawzajem. Na samym początku pierwszej powieści, młodociany bohater, Tom, widząc, że niewielkie miasto zostanie niebawem pożarte przez Londyn, duma:

Górnice miasteczko było już tak blisko, że widział podobne do mrówek ludzkie postaci, biegające po górnych pokładach. Jak bardzo musieli być przerażeni, widząc górujący nad nimi Londyn, przed którym nie było ucieczki! Jednak nie ma im czego współczuć: to naturalne, że miasta pożerały miasteczka, a miasteczka żywiły się pożalowania godnymi nieruchomymi osadami. Tak głosiła doktryna miejskiego darwinizmu, takimi prawami rządził się świat od tysiąca lat<sup>35</sup>.

„Miejski darwinizm” stanowi tu niezbyt subtelną aluzję do darwinizmu społecznego jako naczelnjej idei neoliberalnej gospodarki rynkowej. Obecna w powieści estetyka *steampunkowa* odsyła z kolei do miasta epoki wiktoriańskiej jako archetypicznego wyobrażenia industrialnej metropolii. Tym, co jednak najbardziej interesujące w powieściach Reeve’a, pozostaje fakt, że zwizualizowane przezeń obwoźne skupiska miast są jednocześnie martwe

<sup>29</sup> Le Corbusier, *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*, przekł. Peter de Francis, Anne Bostock, London: Faber and Faber 1961, s. 28.

<sup>30</sup> James Donald, *Imagining the Modern City*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, s. 57.

<sup>31</sup> Jurgen Tietz, *The Story of Architecture of the 20th Century*, Koln: Konemann 1989, s. 41.

<sup>32</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass: MIT Press 1977.

<sup>33</sup> Jonathan A. Hale, *Building Ideas: An Introduction to Architectural Theory*, Chichester: Wiley and Sons 2000, s. 124.

<sup>34</sup> Chodzi o tetralogię *The Hungry City Chronicles*, (przyp. tłumaczki).

<sup>35</sup> Philip Reeve, *Zabójcze maszyny*, przekł. Jan Hensel, Warszawa: Wydawnictwo Amber 2018, s. 18.

i żywe, mechaniczne i organiczne – to więc w równej mierze ciała, co maszyny. Ewokują one Le Corbusierowskie wyobrażenie „wielkiej bestii” miejskiej, lecz bardziej jako mechaniczne symulakrum, niżli autentyczny żywy ustrój. To miasta cyborgiczne. Sam zresztą tytuł, *Żywe maszyny*, zawiera w sobie połączenie właśnie maszyny i ciała, które złączone zostają – ponad podziałem między architektonicznym modernizmem a postmodernizmem – w złożony obraz aglomeracyjnego monstrum:

Był większy, niż go pamiętał, i o wiele brzydszy. To dziwne, że kiedy tam mieszkał, wierzył we wszystko, co wyświetlano na ekranach – frazesy o eleganckiej sylwetce miasta i jego nieskazitelnym pięknie. Teraz widział jego brzydotę. Londyn wcale nie był lepszy od innych miast, tylko większy; burzowy front dymu wypływającego z kominów, fala ciemności, która toczyła się ku góróm<sup>36</sup>.

Zarówno miasto-maszyna, jak i miasto-ciało mogą stanowić nośnik krytyki społecznej, acz na różniące się nieco sposoby. Ten pierwszy zakłada dehumanizację robotników, funkcjonujących jako trybiki w bezdusznym automatonie kapitalistycznej produkcji: znaczenie wyrażone eksplicytnie w *Metropolis*. Z kolei drugie wyobrażenie prefiguruje identyczną dehumanizację oraz wyzysk biedniejszych, jednak czyni to za pomocą metaforyki drapieżności i pochłaniania. Koncept miasta-maszyny nawiązuje zatem do kapitalizmu jako produkcji, zaś miasta-ciała – do kapitalizmu jako konsumpcjonizmu. Reeve’owskie „diabelskie maszyny” (*Infernal Devices*, tytuł trzeciego tomu tetralogii) łączą w jedno oba te pomysły. Spotworniałe miasto staje się organiczno-mechanicznym drapieżcą, pożerającym ludzkie istnienia, aby podtrzymać własne.

Seria Reeve’a kończy się pokonaniem cyborgicznych metropolii, a w finale powieści *The Darkling Plain* (co jest kolejnym nawiązaniem do epoki wiktoriańskiej, tym razem do wiersza Matthew Arnolda), ruchome miasta zostają zapomniane w sielskim świecie, którego mieszkańcy wybuchają śmiechem na myśl o podobnym dziwie: „miasta poruszają się jedynie w baśniach. Kto chciałby żyć w poruszającym się mieście? Co za szalony pomysł!”<sup>37</sup>.

### **Kroczące olbrzymy**

Zarówno mroczne, jak i mechaniczne miasto literalizują pewne aspekty metaforyki ciała politycznego – mroczne miasto poprzez tworzenie organicznych przestrzeni wypełnionych ukrytym, niebezpiecznym i nęcącym życiem, a miasto-maszyna poprzez przypisywane mu cechy, a więc mobilność i drapieżność. Niektóre teksty fantastyczne wiodą proces literalizacji do logicznej skrajności, w której miasto jest ciałem.

Owo przejście od przenośni do dosłowności odbywa się stopniowo. W niektórych tekstach *urban fantasy*, faktycznie istniejące miasto, jak choćby Nowy Jork czy Londyn, zostaje opanowane przez stworzenia o magicznej proveniencji – wróżki, potwory czy wampiry. Jest to prawdopodobnie najczęstszy sposób przeistoczenia scenerii miejskiej w świat

<sup>36</sup> Tamże, s. 320-321.

<sup>37</sup> Philip Reeve, *A Darkling Plain*, London: HarperCollins 2006, s. 558.

fantastyczny. Topografia rzeczywistego miasta zostaje w dużej mierze zachowana, ale zawiera w sobie tajemny świat, pełen magii i niebezpieczeństw. Tak dzieje się między innymi w serii o Harrym Potterze, aczkolwiek w kontekście niniejszych rozważań bardziej interesujące okazują się te narracje, w których „nawiedzone magią” miasto przedstawione jest jako żywy organizm. Na przykład w powieści Holly Black, *Danina. Nowoczesna baśń*, wróżki zasiedlają nieużywane tunele nowojorskiego metra, które ożywa pod wpływem ich obecności: „Słabe światelko zabarwiało czarne ściany tunelu na pomarańczowo, wydobywając z mroku sadzę i kilometry ciągnących się przewodów elektrycznych. To było jak wędrówka przez żyły miasta”<sup>38</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że jeszcze śmielszy ruch ku literalizacji toposu miasta-ciała wykonał Tim Lebbon w trylogii *Toxic City (London's Eye, Reaper's Legacy, Contagious)*. Już sam tytuł odsyła do obrazu miasta jako zakażonego, zatrutego i cierpiącego ciała. Koncept światotwórczy oparty tu został na pomyśle, że po wybuchu apokaliptycznych rozmiarów wirusowej epidemii w Londynie, mieszkańcy, którzy ją przetrwali, przeobrazili się w mutantów obdarzonych rozmaitymi mocami. Nacisk, jaki położono w trylogii na kwestię cielesnego przekształcenia, przesącza się (niczym krew) od reprezentacji postaci do reprezentacji samego miasta, które staje się organicznym piekłem, wypełnionym dziwnymi i morderczymi stworzeniami, coraz mniej przypominającymi ludzkość, jaką znamy.

W innej powieści fantastycznomiejskiej autorstwa Lebbona, *Echo City* (2010), mroczne podziemia wydają na świat ogromne monstrum nazwane Vexem, które niszczy miasto. Imię to [oznaczające w języku angielskim między innymi ‘rozdrażnienie’ czy ‘zdenerwowanie’ — przyp. tłumaczki] literalizuje metaforę „pogrzebanej przeszłości”, zajmującej relewantne miejsce zarówno w fikcyjnych, jak i pozafikcyjnych przedstawieniach przestrzeni miejskich. Odwołując się do słynnego Freudowskiego opisu Rzymu jako tworu złożonego z warstw historii, zawartego w *Kulturze jako źródle cierpień*<sup>39</sup>, Lebbon konstruuje miasto tłumiące swoje zbiorowe traumy w podziemiach i budujące świetlaną rzekomo przyszłość na samym szczycie rozrastającej się w nieskończoność przymie nieprzepracowanej pamięci. Jak wyjaśnia jedna z postaci:

[...] przeszłość jest miejscem żywym. Im głębiej schodzisz, tym głębiej zanurzasz się w historię. Miasto nie przejmuje się historią. Buduje na przeszłości, zamyka ją, wycisza, i chociaż można podtrzymywać tradycję, to prawdziwe historie szybko zostają zapomniane. Tym, co ważne dla Echo City, jest terażniejszość<sup>40</sup>.

Jest to oczywiście przeciwnie skuteczne, bowiem, podobnie jak wspomnienia z *Mrocznego miasta*, przeszłość, bez względu na to, jak bardzo jest wypierana, pozostaje tym, co ożywia miasto. Vex, gigantyczna, budząca trwogę obecność, powstaje z Echo City, stając się widomą inkarnacją niemożliwej do unicestwienia potęgi historii: „To historia eksploduje.

<sup>38</sup> Holly Black, *Waleczna. Wielkowiejska baśń*, przekł. Iwona Michałowska-Gabrych, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2007, s. 42.

<sup>39</sup> Sigmund Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przekł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Aletheia 2013, s. 15-17.

<sup>40</sup> Tim Lebbon, *Contagious*, London: Pyr 2013, s. 212.

Pozostawała w wyparciu tak długo, że teraz w całości powraca... Powraca, by nas nawiedzić”<sup>41</sup>.

W opowiadaniu Grega Beara, *Blood Music* (1984; poszerzone do powieści w 1990 roku), miasto przeistacza się w koszmarnego sprawcę przemocy seksualnej: „Śniło mi się, że Nowy Jork gwałcił kobiety. Pod koniec tego snu, ta zgwałcona rodziła embriony miast, z których każde owinięte było w półprzezroczyste worki, nasączone krwią z trudnego porodu”<sup>42</sup>. Najbardziej wszelako radykalną koncepcję literalizacji zbiorowego ciała prezentuje jednak Clive Barker w utworze *In the Hills, the Cities* (1984). W narracji tej pojawiają się dwa walczące miasta ulokowane na wzgórzach w bylej Jugosławii, których mieszkańcy jednoczą się na chwałę wspólnoty w dwa pancerne olbrzymy. Każde z miast jest „bezpłciowym olbrzymem, stworzonym z mężczyzn, kobiet i dzieci”, „ciemnością w kształcie człowieka, ogromną, szeroką ludzką sylwetką, kolosem, który wzniósł się ku niebu”, którego powierzchnia, złożona z setek ciał „kipiała i roiała się”<sup>43</sup>.

Popolec było miastem i olbrzymem i poszło w stronę wzgórz. Teraz, gdy oczy ich przywykły do ciemności, mogli dostrzec więcej potwornych szczegółów konstrukcji tego monstrum. Był to cud ludzkiej inżynierii, męczyzna całkowicie złożonym z ludzi. Czy raczej pozbawionym płci olbrzymem, stworzonym z mężczyzn, kobiet i dzieci. Wszyscy mieszkańcy Popolca widać się i naprężają w ciele tego mięciutkiego olbrzyma, ich mięśnie są napięte niemal do granic pęknięcia, a kości bliskie złamania [...]. Składające się nań ciała były nagie, jeśli pominąć uprzęże, tak że cała jego powierzchnia lśniła w świetle gwiazd, niczym jeden ogromny ludzki tors [...]. Mogli dostrzec, jak splecione ciała pchają się i ciągną siebie nawzajem w solidnych sznurach z mięsa i kości<sup>44</sup>.

Gdy zszokowany tym widokiem Anglik dopytuje jednego z tubylców, z jakiego powodu mieszkańcy z własnej woli zdecydowali się na tak niewyobrażalną torturę, ten odpowiada: „to ciało-państwo [...], kształt naszych istnień”<sup>45</sup>. Biorąc pod uwagę, w jakim czasie powstał ten utwór, trudno nie dostrzec w nim aluzji o charakterze politycznym: oto państwo totalitarne wyobrażone zostało dosłownie jako ciało polityczne, Lewiatan pożerający pojedyncze ciała obywateli. Tym jednak, co budzi największe przerażenie, jest obraz masakrowanego ciała i przelewanej krwi miasta, co nie stanowi już wyłącznie trafnej metafory, skoro stało się prawdą historyczną.

Mimo to warto zauważyć, że przecież gigantyczna zbiorowość cielesna jest nie tylko destrukcyjna, ale także i majestatyczna, co sprawia, że obaj Anglicy ulegają jej nieodpartej sile, dobrowolnie zanurzając swoją indywidualność w zbiorowej tożsamości kroczącego miasta. Podobna mieszanina grozy i wzniosłości przenika finał powieści *Imajica* Barkera, w której podróżni, dotarłszy do Miasta Boga, zdają sobie sprawę, że to ono samo jest Bogiem:

<sup>41</sup> Tamże, s. 428.

<sup>42</sup> Greg Bear, *Blood Music*, w: Donald Wolheim. *Best Science Fiction of the Year 1985*, New York: Doubleday 1986, s. 20.

<sup>43</sup> Clive Barker, *In the Hills, the Cities*, w: tegoż, *Books of Blood*, vol. 1-3, New York: Berkley Books 1990, s. 56.

<sup>44</sup> Tamże, s. 59.

<sup>45</sup> Tamże, s. 57.

[...] zaczynał rozumieć, że jego Ojciec – choć z pozoru nieobecny – jest przy nim: z lewej i z prawej, u dołu, pod stopami, i u góry, nad głową. Połyskujące faldy nad oknami to jego skóra, kształtne luki były jego kośćmi, szkarłatny, prześwietlony blaskiem chodnik – jego ciałem. Gentle widział rdzeń kręgowy i szpik kostny, zęby, rzęsy i paznokcie. Kiedy nullianac mówił o wszechobecności Hapexamendiosa, nie miał na myśli jego ducha. W Mieście Boga Bóg był całym miastem...<sup>46</sup>.

### **Miasta widzialne**

W *Niewidzialnych miastach*, istnym kompendium miejskich metafor, Italo Calvino pisze, że „Miasta, jak sny, stworzone są z pożądań i obaw”<sup>47</sup>. Monstrualne ciało miejskie eksplikuje kolektywne pragnienia i lęki, kształtowane w industrialnych metropoliach przez ostatnie sto pięćdziesiąt lat – pragnienie wzajemnych powiązań ilęk przed utratą kontroli, tęsknotę za wspólnotą i strach przed tłumem, poczucie empatii i nieufność względem obcych. Przez literalizację fantastyka odsłania praktyki przestrzenne, które ukształtowały znany nam świat – rzeczywistość ogromnych, rozrastających się, żywych miast, w których światło łączy się z ciemnością kreując wrażenie miejskiej wzniosłości.

*Przełożyła Ksenia Olkusz*

<sup>46</sup> Tegoż, *Imajica. Pojednanie*, przekł. Wojciech Szypuła, Warszawa: Wydawnictwo MAG 2002, s. 434-435.

<sup>47</sup> Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, przekł. Alicja Kreisberg, Warszawa: W.A.B. 2013, s. 52.

**Bibliografia**

- Ackroyd, Peter, *Londyn: Biografia*, przekł. Tomasz Bieroń, Warszawa: Zysk i S-ka, 2011.
- Barker, Clive, *In the Hills, the Cities*, w: tegoż, *Books of Blood*, t. 1-3, New York: Berkley Books 1990.
- Barker, Clive, *Imajica. Pojednanie*, przekł. Wojciech Szypuła, Warszawa: Wydawnictwo MAG 2002.
- Bear, Greg, *Blood Music*, w: *Best Science Fiction of the Year 1985*, red. Donald Wolheim, New York: Doubleday 1986, ss. 1-26.
- Black, Holly, *Waleczna. Wielkowiejska baśń*, przekł. Iwona Michałowska-Gabrych, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2007.
- Blade Runner*, reż. Ridley Scott, USA 1982.
- Cavallaro, Dani, *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, London: Continuum 2002.
- Dickens, Charles, *Samotnia*, przekł. Tadeusz Jan Dehnel, Warszawa: Czytelnik 1975,
- Donald, James, *Imagining the Modern City*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999.
- Freud, Sigmund, *Kultura jako źródło cierpienia*, przekł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Alet-heia 2013, s. 15-17
- Gaiman, Neil, *Nigdziebądź*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Wydawnictwo Mag 2016.
- Genette, Gerard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, przekł. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press.
- Gomeł, Elana, „Part of the Dreadful Thing”: *The Urban Chronotope of Bleak House*, „Partial Answers” 2011, nr 9, ss. 297-311.
- Gomeł, Elana, *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*, New York: Routledge 2014.
- Gordon, Roderick, Brian Williams, *Tunnels*, London: Chicken House, 2007.
- Hale, Jonathan A., *Building Ideas: An Introduction to Architectural Theory*, Chichester: Wiley and Sons 2000.
- Lang, Fritz, Thea von Harbou, *Metropolis (Classical Film Scripts)*, Toronto: Lorrimer Publishing.
- Lebbon, Tim, *Contagious*, London: Pyr 2013.
- Le Corbusier [właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris], *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*, przekł. Peter de Francis, Anne Bostock, London: Faber and Faber 1961, s. 28.

- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Cambridge: Blackwell 1998.
- Mannolini-Winwood, Sarai, *The Origins of Urban Fantasy*, online: *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/19022033/The\\_Origins\\_of\\_Urban\\_Fantasy](https://www.academia.edu/19022033/The_Origins_of_Urban_Fantasy) [dostęp: 30.08.2018].
- Reeve, Philip, *A Darkling Plain*, London: HarperCollins 2006.
- Reeve, Philip, *Zabójcze maszyny*, przekł. Jan Hensel, Warszawa: Wydawnictwo Amber 2018.
- Schivelbusch, Wolfgang, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press 1988.
- Sennett Richard, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przekł. Magdalena Konikowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.
- Shelley, Percy Bysshe, *The Works of Percy Bysshe Shelley*, red. Mary Wollstonecraft Shelley, London: E. Moxon 1874.
- Stallybrass Peter, Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press 1986.
- Stevenson, Robert Louis, *A Plea for Gas Lamps*, w: tegoż, *Virginibus Puerisque*, online: [https://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert\\_louis/s848vi/chapter12.html](https://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert_louis/s848vi/chapter12.html) [dostęp: 30.08.2018].
- The Dark City*, reż. Alex Proyas, USA 1998.
- The Thirteenth Floor*, reż. Josef Rusnak, Germany, USA 1999.
- Tietz, Jurgen, *The Story of Architecture of the 20th Century*, Koln: Konemann 1989.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca: Cornell University Press 1987.
- Trench, Richard and Ellis Hillman, *London Under London*, London: John Murray 1984.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass: MIT Press 1977.
- Victor Burgin, *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley: University of California Press 1996.
- Williams, Raymond, *The Country and the City*, New York: Oxford University Press 1973.
- Williams, Rosalind, *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and the Imagination*, Cambridge: MIT Press 1990.
- Wong, Kim-yuen, *On the Edge of Space: Hong Kong Cityscape, Blade Runner, The Ghost in the Shell*, „Science Fiction Studies” 2000, nr 27, ss. 1-21.