

Maciej Dajnowski
ORCID: 0000-0003-4774-3293
Uniwersytet Gdański

„Praca widma w epoce mechanicznej reprodukcji”. China Miéville: koncepcje *haute weird* i *abcanny*

Słowa kluczowe: fantastyka, teoria, groza, *weird*, niesamowite, *abcanny*

Keywords: speculative fiction, theory, horror, weird, uncanny, abcanny

Weird jaki jest, każdy widzi

Samo zjawisko określane angielskim zapożyczeniem *weird fiction* mogłoby się wydawać (i przez chwilę się wydawało) oswojone przez polską refleksję nad fantastyką i horrorem w takim samym stopniu, w jakim jest z pewnością intuicyjnie oczywiste dla znawców, miłośników, fanów gatunku (szczególnie przedstawiciele „kościółka lovecraftiańskiego”, obejmującego wszak nie tylko czytelników, lecz także widzów i graczy). W polskich dyskursach krytycznych termin funkcjonuje co prawda w odniesieniu do dwóch fenomenów o różnym zakresie, na ogół jednak pragmatyka kontekstu, w jakim się pojawia, pozwala na stosowne zawężenie znaczenia i jego dookreślenie. Wydaje się zresztą, że pierwsze z zasygnalizowanych dalej użyć nie przyjęło się powszechnie, stopniowo oddając pole drugiemu, o uboższych konotacjach, konkretniej za to określonym przedmiocie odniesienia.

W rodzimej praktyce krytycznej termin *weird fiction* może więc oznaczać bądź ogólnie i syntetycznie potraktowaną fantastykę grozy¹, bądź specyficzną jej

¹ Tak na przykład w źródłach szacownych (*resp.* miarodajnych, klasycznych, niemniej nieco już zdezaktualizowanych zarówno przez nowszą krytykę, jak i niebawym rozrost materii literackiej dostępnej na naszym rynku po 1989 roku); zob. A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Fantastyka grozy*, [hasło w:] *eidem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 278–279 (hasło: *Weird fiction*, s. 358, zaopatrzone jest w odsyłacz do tego właśnie terminu);

odmianę, wyraźnie osadzoną w pewnym kontekście historycznym o umownym, ale precyzyjnie wskazanym terminie *a quo*², opisanych związkach z kontekstem społeczno-kulturowym, w jakim się zrodziła; odmianę charakteryzującą się zespołem tak skonwencjonalizowanych cech poetyki, że ośmiela do formułowania tez definicyjnych w duchu strukturalistycznie rozumianych koncepcji gatunku (*resp.* podgatunku, subgatunku, odmiany gatunkowej — w zależności od przyjętego modelu genologicznego).

W tym węższym, „gatunkowym”, użyciu termin *weird fiction* odsyła do pewnej powszechnie przyjętej listy autorów kanonicznych, spośród których najważniejszym jest bezdyskusyjnie Howard Phillips Lovecraft. Przywoływana na ogół grupa pozostałych pisarzy obejmuje przede wszystkim akolitów „kręgu lovecraftiańskiego” (Roberta E. Howarda, Clarka Ashtona Smitha, Augusta Derletha, Fritza Leibera, Roberta Blocha i innych) oraz prekursorów, których dzieła inspirowały autora *Widma nad Innsmouth* (Lorda Dunsany, Algernona Blackwooda, Montague Rhodes Jamesa, Arthura Machena). Jako ojców chrzestnych tradycji, w której zakorzeniona ma być tak rozumiana *weird fiction*, idąc tropem samego Lovecrafta, wskazuje się na ogół Edgara Alana Poe, Nathaniela Hawthorne’a, Ambrose’a Bierce’a, Williama Hope’a Hodgesona³.

A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [hasło w:] *Słownik literatury XX polskiej wieku*, red. A. Brodzka *et al.*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 285. Podobny model kategoryzacji zdaje się patronować autorom drugiego wydania *Słownika literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego (Wrocław 2006). Termin *weird fiction* jako samodzielne hasło w ogóle się tam nie pojawia. Natomiast w artykule poświęconym Lovecraftowi autorstwa Edyty Rudolf (s. 339–340) pojęcie wydaje się funkcjonować na zasadzie synonimu fantastyki grozy; nie inaczej w haślach *Powieść grozy* (Tadeusza Żabskiego) i *Horror* (Krystyny Walc), w których jego całkowitą nieobecność należy traktować jako świadectwo rozumienia terminu angielskiego jako ścisłego odpowiednika szerokok zakresowych polskich pojęć „fantastyka grozy” i „horror”. Podobnie zresztą — jako synonimy — *weird fiction* i fantastykę grozy w swoich studiach traktują na przykład Ksenia Olkusz (por. *eadem*, *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009) i Anita Has-Tokarz (por. *eadem*, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 44).

² W tym kontekście najczęściej podaje się rok 1928 jako datę publikacji *Zewu Cthulhu* Howarda Phillipa Lovecrafta. Inne propozycje obejmują lata 1880–1890 jako fazę kształtowania się zjawiska w formie prelovecraftowskiej bądź lata 1923 (wydanie pierwszego numeru „Weird Tales”) i 1926 (powstanie *Zewu Cthulhu*). Por. B. Noys, T.S. Murphy, *Introduction: Old and New Weird*, „Genre. Forms of Discourse and Culture” 2016, nr 2. *Old and New Weird*, s. 118, <https://read.dukeupress.edu/genre/issue/49/2> (dostęp: 30.07.2019).

³ Czynniki tak przede wszystkim sam Lovecraft. Por. *idem*, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] *idem*, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Poznań 2016, s. 493–579. W haśle encyklopedycznym *Weird Fiction* China Miéville podaje także nazwiska E.F. Bensona, E.L. White’a, E.H. Visiaka, Donalda Wandrei, Franka Belknapa Longa, Roberta Chambersa, C.L. Moore, Carla Jacobiego oraz — w trybie dyskusji — Herberta George’a Wellsa. Por. Ch. Miéville, *Weird Fiction*, [w:] *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould *et al.*, London 2009, s. 510.

W taki sposób dookreślona *weird fiction* ma także kanon wyspecjalizowanych krytyków, spośród których wymienić trzeba zapewne jej współtwórcę — Augusta Derletha oraz najpoważniejszy w tej mierze autorytet współczesny — Sunanda Tryambaka Joshiego, którego monumentalna biografia „samotnika z Providence” ukazała się również po polsku⁴. W ostatnich dekadach do tego grona dołączyli bohater niniejszego artykułu — China Miéville — oraz krytycy akademicy, tacy jak Graham Harman⁵, Mark Fisher⁶ czy James Machin⁷.

Obraz *weird fiction* jako osobliwości gatunkowej wzbogaca (i zakłóca zarazem) niezliczona liczba realizacji tego wzorca przez naśladowców *minorum gentium*, co anglosaskim krytykom skupiającym się na „obronie” fenomenu Lovecrafta dało asumpt do wprowadzenia rozróżnień na *Haute Weird* (termin wzorowany na „wysokim” modernizmie) i *pulp weird* (termin inspirowany *pulp fiction*), a także do rozgraniczeń periodyzacyjnych. W tym ostatnim porządku *Haute Weird* (*alias Old Weird*) oznacza prąd zamknięty umownymi datami 1880–1940. Za zjawisko w stosunku doń kontrastywne przyjmuje się *New Weird*, pojęcie w węższym znaczeniu dotyczące przede wszystkim prozy Chiny Miéville’a i Jeffa VanderMeera, w szerszym — odrębnego nurtu współczesnej literatury grozy powstałej po 1980 roku, któremu patronują dokonania Clive’a Barkera i Thomasa Ligottiego⁸. W celu uniknięcia całkowitego zamętu terminologicznego w niniejszym artykule zjawiska sygnowane szyldem *New Weird* pominię w zasadzie całkowicie, skupiając się na rozważaniach o klasycznej (*haute resp. old*) formie tego rodzaju prozy⁹.

Po konwencji zdefiniowane przez autora *Koloru z przestworzy* sięgały nie tylko rzesze mniej utalentowanych twórców popularnych — do najciekawszych znanych mi pastiszy należy ten pióra Jorge Luisa Borgesa¹⁰ — fenomenowi *weird* dotyczy jednak przede wszystkim nieogarnialna już dziś produkcja kulturowa

⁴ S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft: Biografia*, przeł. M. Kopacz, Poznań 2010.

⁵ Por. G. Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Winchester-Washington 2012. Por. <http://www.hplovecraft.com/study/litcrit/wrlp.aspx> (dostęp: 29.07.2019); recenzja: <https://earth-wizard.livejournal.com/88372.html> (dostęp: 29.07.2019).

⁶ Por. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, London 2016. Por. <https://repeaterbooks.com/product/the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019); por. też omówienia Eugene’a Thuckera, <https://www.boundary2.org/2017/06/eugene-thacker-weird-erie-and-monstrous-a-review-of-the-weird-and-the-erie-by-mark-fisher/> (dostęp: 29.07.2019); oraz Rogera Lockhursta, <https://lareviewofbooks.org/article/making-sense-of-the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019).

⁷ Por. J. Machin, *Weird Fiction in Britain 1880–1939*, London 2018; recenzja: <http://www.popcultureshelf.com/weird-fiction-in-britain-1880-1939-by-james-machin-2018/> (dostęp: 29.07.2019).

⁸ Por. B. Noys, T.S. Murphy, *op. cit.*, s. 118–119. Por. też spis treści dwóch antologii autorstwa Ann i Jeffa VanderMeerów: *The New Weird*, San Francisco 2008; oraz *The Weird: A Compendium of Dark and Strange Stories*, New York 2012.

⁹ O *New Weird*, fenomenie znacznie wykraczającym poza kontynuację tradycji lovecraftowskich, pisałem szerzej w M. Dajnowski, *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki. „Czerwony” Miéville i New Weird*, „Jednak Książki” 2017, nr 8. *Jak czytać (pop)literaturę?*.

¹⁰ J.L. Borges, *There Are More Things*, [w:] *idem, Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1998, s. 50–60.

trwająca od końca lat sześćdziesiątych XX wieku na polach filmowego horroru, komiksu, gier (tradycyjnych i komputerowych) oraz ilustracji i grafiki cyfrowej¹¹. Ta proliferacja zjawisk kulturowych inspirowanych literackimi dokonaniem Lovecrafta i kręgu jego najbliższych przyjaciół nie sprawiła, o dziwo, że *weird fiction* (w sygnalizowanym tu „wąskim” rozumieniu) przypadł ten sam los co kategoriom pokrewnym, lecz pojemniejszym (na przykład interesującym nas tu szczególnie fantastyce grozy czy horrorowi). Mianowicie bodaj nie uległa ona pojęciowemu i aplikacyjnemu „rozmyciu”, wciąż zachowując pewne rysy tradycyjnie rozumianego „gatunku”, możliwego do opisanego w kategoriach tematu, kompozycji i stylu. Co oczywiście wcale nie oznacza, że jest to pojęcie całkowicie jednoznaczne.

Zagadnienia masowej reprodukcji fabularnych, światotwórczych i narracyjnych pomysłów pisarza z Providence (to znaczy ich atrakcyjności), a także zaskakującej trwałości takich konwencji opowiadania wywołują — na dłuższą chwilę tutaj zawieszono — pytania o poetykę tej odmiany fantastyki. Jest ona dobrze rozpoznana i opisana — zarówno w swoim wymiarze sformułowanym (tu patronat sprawuje esej samego Lovecrafta *Supernatural Horror in Literature*, który doczekał się aż dwóch polskich tłumaczeń¹², oraz jego krótki szkic *Uwagi na temat pisania weird fiction*¹³), jak i implikowanym¹⁴.

Od początku najłatwiejszym do określenia atrybutem horroru lovecraftowskiego zdawała się jego funkcja, związana tyleż z dostarczaniem czytelnikowi bardzo swoistego typu wzruszeń, co realizacją kategorii estetycznych niehonorowanych przez literaturę „wysoką” (czy to modernistyczną, czy wcześniejszą). Oddam na chwilę głos ojcu tej formy literackiej. W jego pisarstwie chodzi o

¹¹ Zamiast mnożyć przykłady, odsyłam do profesjonalnego portalu *H.P. Lovecraft. Polski serwis*, którego redaktorem naczelnym jest Mateusz Kopacz, tłumacz między innymi esejów i listów pisarza oraz monumentalnej jego biografii pióra S.T. Joshiego. W zakładce „Lovecraft w popkulturze” można znaleźć znacznie więcej niż konieczne do ogólnej orientacji w zagadnieniu. Zob. <https://www.hplovecraft.pl/> (dostęp: 31.07.2019).

¹² Nowsze, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, Macieja Płazy, było już tu wcześniej cytowane. Poprzedził je przekład autorstwa Andrzeja Ledwożywa: *H.P. Lovecraft, Nadnaturalny horror w literaturze*, Warszawa 2000, i jego reedycja z poprawkami Łukasza M. Pogody i Roberta P. Lipskiego — *H.P. Lovecraft, Nadnaturalny horror w literaturze*, Warszawa 2008.

¹³ W przekładzie Mateusza Kopacza dostępny w: *H.P. Lovecraft, Koszmory i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, Kraków 2013.

¹⁴ Prawo pierwszeństwa w polskim dyskursie o literaturze należy się tu bezdyskusyjnie Markowi Wydmuchowi jako autorowi *Gry ze strachem* (Warszawa 1975) oraz *Cienia z Providence* (wstępu do: *H.P. Lovecraft, Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Warszawa 1983). Krótką, ale trafną charakterystykę daje Anita Has-Tokarz w przywoływanej już książce *Horror w literaturze współczesnej i filmie...* (s. 44–45). Ostatnio dwóch ciekawych syntez podjął się Maciej Płaza, w mijającej dekadzie jeden z najlepszych znawców tematu, w posłowiach do tłumaczonych przez siebie wyborów opowiadań (*idem, W przeddzień potwornego zmartwychwstania*, [w:] *H.P. Lovecraft, Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wyb. i przeł. M. Płaza, Poznań 2012; oraz *idem, Lovecraft na nieczystej ziemi*, [w:] *H.P. Lovecraft, Przyszła na Sarnath zagłada...*).

osiągnięcie złudzenia pewnego niezwykłego zawieszenia czy wręcz zaburzenia uporczywych ograniczeń czasu i przestrzeni, a także praw natury, które zniewalają nas nieustannie i doprowadzają do granic frustracji człowieka wypełnionego ciekawością nieskończonych otchłani kosmosu kryjących się poza granicami naszego wzroku i możliwości poznania. [...] Groza oraz to, co nieznanne lub obce, zawsze ściśle się ze sobą wiążą, trudno zatem stworzyć przekonujący obraz rozbitcia praw naturalnych, kosmicznego oddalenia czy też „obcości” bez akcentowania uczucia strachu¹⁵.

O wątku poznawczym, obecnym w słowach autora *Zewu Cthulhu*, przyjdzie jeszcze wspomnieć w dalszej części tekstu, tymczasem więc go pomijam, przypominając jedynie, że S.T. Joshi istotę gatunku widzi właśnie w zdolności do „przemodelowania wizji świata czytelnika”¹⁶. Podobnie zresztą sądzi inny badacz — Carl Freedman¹⁷.

Co do powtarzalnych cech struktury prozy w stylu lovecraftowskim to do ogólnego ich określenia wypada przywołać przede wszystkim szczególną rolę narracji, igrającej punktami widzenia, często pierwszoosobowej, spersonalizowanej czy też sfokalizowanej za pośrednictwem aktualnej sytuacji poznawczej bohatera. Ma to związek zarówno z nadrzędną rolą, jaką w swoim pisarstwie Lovecraft przypisywał owemu pożądanemu nastrojowi niejasnej grozy (przyznając mu pierwszeństwo nawet przed fabułą), jak i z powtarzającą się strategią podważania wiarygodności ludzkich władz poznawczych (skąd bierze się obfitość motywów zakorzenionych w poetyce snu, nocnego koszmaru, zwidzenia, halucynacji, szaleństwa). Zaprzeczenie oswojonej tożsamości świata, w który wdziera się pierwiastek „kosmicznej grozy”, znajduje swoje odbicie także w częstym ogrywaniu motywu niejasnej lub podważanej w finale tożsamości wielu postaci, w hektycznej *anagnorisis* odkrywających swe pokrewieństwo z upiornościami, którym musiały stawić czoła. Interesująco zjawisko to ujmuje Dariusz Brzostek:

w rozpowszechnionym w literaturze grozy (Poe, Lovecraft) toposie „obłąkanego monologisty” spotykają się „pierwszoosobowe narracje obłądu” oraz fantastyczne opowieści o „niemożliwym”. Owa paralelna kompozycja [...] [i]lustruje [...] możliwość wyrażenia jednego doświadczenia (epizodu psychotycznego) za pomocą opisu (zapisu) innego doświadczenia (fantastycznego wtargnięcia „niemożliwego”)¹⁸.

¹⁵ H.P. Lovecraft, *Uwagi na temat pisania weird fiction...*, s. 29–30. Warto zwrócić uwagę, że mniej więcej ten sam fragment wydał się miarodajny także autorom encyklopedii lovecraftiańskiej. Por. *Notes on Writing Weird Fiction*, [hasło w:] S.T. Joshi, D.E. Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, Westport-London 2001, s. 190.

¹⁶ S.T. Joshi, *The Weird Tale*, Austin 1990, s. 118, cyt. za: B. Noys, T.S. Murphy, *op. cit.*, s. 117–118. Jeżeli nie podano inaczej, przeł. M.D.

¹⁷ Freedman utrzymuje, że rolą *weird fiction* jest „sugerowanie, iż rzeczywistość jest bogatsza, obszerniejsza, dziwniejsza, bardziej złożona, bardziej zaskakująca — i w istocie — bardziej niesamowita [*weirder*], niż skłonny byłby przyjąć zdrowy rozsądek” — *idem*, *From Genre to Political Economy: Miéville’s The City and the City and Uneven Development*, „The New Centennial Review” 2013, nr 2, s. 14, cyt. za: B. Noys, T.S. Murphy, *op. cit.*, s. 118.

¹⁸ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 180.

Jest to uwaga wnikliwa, choć — dodam, wyprzedzając tok rozważań — nie wolna od grzechu swoistego antropocentryzmu. Wynika z niej, że miarą, protago-rejskim „metron” tego zestawienia, źródłem niesamowitości jest ludzka *psyche*, a poetyka grozy jest jedynie kodem służącym opisowi doświadczenia psychotycznego. Nic w tym szczególnie dziwnego: rozważania Brzostka zakrawają na rys antropologiczny (skądinąd zresztą znacznie bardziej zniuansowany niż wynikałoby z przytoczonego tu wybiórczo cytatu)¹⁹. Niemniej korzystam skwapliwie z okazji, by zasygnalizować tu przynajmniej możliwość porządku odwrotnego — to język psychozy jest jedynym możliwym kodem referowania kontaktu z „niemożliwym”...²⁰

Kategoria „kosmicznej grozy” realizuje się w tekście za pośrednictwem specyficznych narzędzi. Po pierwsze — nie ma ona charakteru nadprzyrodzonego (na modłę spirytualistyczną bądź jakąkolwiek inną), jej domeną jest obcość zamieszkująca otchłanie (*resp.* szczeliny, rozpadliny, bezmiary, bezkresy, marginesy, peryferie itp.) naszego świata. Jest materialna i zmysłowa, nawet jeśli sugeruje się jej substancjalną odrębność. Rzecz ponadto w tym (po drugie), że opowiadania komponowane na modłę lovecraftowską operują przedstawieniem realistycznym ze sporym pietyzmem dla opisowego szczegółu. To, co nieoswojone (postać, miejsce, zdarzenie itp.), to jest roszadzające kategorii zdrowego rozsądku i oswojonego codzienną empirią doświadczenia, pojawia się jako coś jednostkowego, wyjątkowego w otoczeniu „zwykłości”, której kontrast wzmacnia siłę oddziaływania pierwiastka fantastycznego. Owa zwykłość czy codzienność świata, który dobrze znamy, jest poniekąd drugim, koniecznym, biegunem niezwykłych doświadczeń, które w udziale przypadają lovecraftowskim bohaterom²¹.

Groza lovecraftowska na ogół ulega też ucieleśnieniu w postaci specyficznej klasy potworów — materialnych, lecz amorficznych, na ogół ogromnych, wielowymiarowych (co uniemożliwia ich szczegółowy opis), w swoich hybrydycznych kształtach przywodzących na myśl zlepek przypadkowych biologicznych organów. O ich „psychice” — o ile taka istnieje — wiadomo niewiele więcej prócz tego, że jest ona całkowicie nie-ludzka. W porządku metafizyczno-moralnym lokowane są w przestrzeniach piekielnych, choć piekła te nie mieszczą się w zaświatach, raczej w otchłaniach kosmosu lub niedostępnych głębiach ziemskich, okresowo tworząc swoje diabelskie inkluzje w ludzkiej rzeczywistości.

A skoro już o przestrzeni przedstawionej mowa... Fabułę swych utworów Lovecraft na ogół lokuje w obszarach charakteryzujących się izolacją (odległe wyspy, zapyziałe miasteczka Nowej Anglii, „zielone wzgórza Vermont”) oraz swoistą „starożytnością” (co może oznaczać zarówno kręgi kultowe jakichś tajemniczych, przedludzkich cywilizacji, jak i podupadłe osady, dzielnice miast

¹⁹ Por. np. *ibidem*, s. 216–217.

²⁰ Zarówno Brzostek, jak i snujący nieco podobne rozważania Płaza (*Lovecraft na nieczystej ziemi...*) idą tu tropem freudowskim, w „niemożliwym” widząc „niesamowite” (*das Unheimliche, uncanny*). W dalszej części artykułu pokazuję, jak stanowczo refutuje taki punkt widzenia Miéville.

²¹ Por. A. Has-Tokarz, *op. cit.*, s. 44–45.

czy staroświeckie domy). Wyizolowanie bohatera w takich miejscach wzmaga też na ogół fakt, że przestrzenie te zaludniają często istoty półludzkie, hybrydalne lub ludzie „zdegenerowani”, zaangażowani w kult zła i antyrzeczywistości reprezentowanej przez monstra, skutkiem czego bohater musi stawiać czoła nie tylko potworom, których pojąć (a nawet wyraźnie postrzec) nie może, ale także hordom satanicznych postaci całkiem realnie zagrażających jego życiu, zdrowiu, koherencji psychicznej i wreszcie — jego ludzkiej tożsamości, której utrata jest ceną za podjęcie kroków w nieznaną.

Nie ma zresztą wielkiego sensu powtarzanie tu faktów doskonale znanych badaczom i miłośnikom fenomenu *weird*. W miejsce tego proponuję przyjrzenie się jednej z nowszych i z wielu względów intrygującej koncepcji angielskiego pisarza Chiny Miéville’a, który próbom wyodrębnienia *haute weird* spośród innych fantastycznych konwencji, a także wyrazistego przeciwstawienia jej tradycjom opowieści grozy poświęcił w 2008 roku esej zatytułowany *M.R. James and the Quantum Vampire (M.R. James i wampir kwantowy)*²².

Lovecrafta — Miéville’em

Urodzony w 1972 roku China Miéville, Brytyjczyk, autor wielu, skanonizowanych już w kręgu anglosaskim, powieści fantastycznych, postaci archetypowa nurtu *New Weird*, współczesnej *urban* czy wręcz *post-genre fantasy*, jest nie najgorzej obecny w świadomości polskich odbiorców, zarówno za sprawą licznych tłumaczeń²³, jak i telewizyjnego serialu *Miasto równoległe* z 2018 roku (ekranizacji jego *Miasta i miasta*), który w roku 2019 wyemitowano kilkakrotnie na kanale Ale Kino. Mniej zapewne znana jest natomiast jego działalność krytyczna i akademicka.

Miéville jest postacią barwną, w typie pisarza-wykładowcy-krytyka-lewicowego aktywisty, nieznanym polskiej rzeczywistości kulturalnej, w której tego rodzaju społeczne role na ogół istnieją w rozdzieleniu. Autor *Dworca Perdido*, laureat prestiżowych nagród Hugo, Arthura C. Clarke’a, Locus, British oraz World Fantasy Award, od 2001 roku doktor prawa międzynarodowego w London School

²² Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus And/or and And/or Or*, „Collapse” 4, 2008, s. 105–128, <https://www.urbanomic.com/chapter/collapse-iv-china-mieville-m-r-james-and-the-quantum-vampire/> (dostęp: 13.07.2019).

²³ Tłumaczony korpus utworów obejmuje tomy: *Dworzec Perdido (Perdido Street Station)*, 2000, przeł. M. Szymański, Poznań 2003; *Blizna (The Scar)*, 2002, przeł. T. Bieroń, Poznań 2006; *Żelazna Rada (Iron Council)*, 2004, przeł. T. Bieroń, Poznań 2009; *W poszukiwaniu Jake’a i inne opowiadania (Looking for Jake and Other Stories)*, 2005, przeł. M. Jakuszewski et al., Poznań 2010; *LonNiedyn (Un Lun Dun)*, 2007, przeł. G. Komerski, Warszawa 2009; *Miasto i miasto (The City & the City)*, 2009, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2010; *Kraken (Kraken)*, 2010, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2011; *Ambasadoria (Embassytown)*, 2011, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2013; *Toromorze (Railsea)*, 2012, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2014; *Ostatnie dni Nowego Paryża (The Last Days of New Paris)*, 2016, przeł. K. Chodorowska, Poznań 2018.

of Economics, a od 2015 — członek Royal Society of Literature, jest jednocześnie radykalnie lewicowym politykiem, byłym kandydatem do izby niższej brytyjskiego parlamentu, publicystą i działaczem społecznym. Tego rodzaju zaangażowanie znacząco odciska się zarówno na kwestiach podejmowanych w jego (fantastycznej) prozie, jak i na zogniskowanym na kulturze (niewyłącznie popularnej) dyskursie krytycznym, w którym pobrzmiwają wyraźnie tony tradycji neomarksistowskiej, teorii krytycznej, socjologii Pierre’a Bourdieu, postkolonializmu, refleksji genderowej czy kulturowej psychoanalizy Slavoja Žižka. Optyka przyjmowana przez Miéville’a w jego publicystyce okołoliterackiej pozostaje tym samym w zgodzie z duchem tradycyjnej anglosaskiej krytyki science fiction, reprezentowanej na przykład przez Fredrica Jamesona, Darko Suvina czy Terry’ego Eagletona. Jako admirator tradycji lovecraftiańskiej, a w pewnym sensie także jej kontynuator, odpowiedzialny jest też za liczne próby steoretyzowania fenomenu *haute weird*, które wreszcie zaowocowały dość spójną całościową próbą ujęcia *weird fiction*, w konsekwencji czego wydawnictwo Routledge powierzyło mu napisanie odnośnego hasła w *The Routledge Companion to Science Fiction*²⁴.

Dojrzałą postać rozważania Miéville’a przyjęły już wcześniej, w artykule *M.R. James and the Quantum Vampire*, opublikowanym w 2008 roku. Jest to dość obszerny esej poświęcony właściwie poetologicznym i socjokulturowym kontekstom twórczości Montague Rhodes Jamesa; ponieważ jednak autor uznaje go za jednego z najistotniejszych prekursorów *haute weird*, najobszerniejsze w sensie problemowym partie tekstu poświęcone zostały genologicznym zniuansowaniom fantastyki grozy *à la* Lovecraft. To właśnie ta wizja *weird fiction* jest głównym przedmiotem niniejszych rozważań. Za wartą przybliżenia uważam ją z tej między innymi przyczyny, że stoi w wyraźnej (i zdefiniowanej *expressis verbis*) opozycji w stosunku do pomnikowej koncepcji *das Unheimliche* Sigmunda Freuda i ugruntowanego w niej, a dla polskiego dyskursu o fantastyce grozy założycielskiego wręcz, eseju Rogera Caillois²⁵.

Być może sednem artykułu Miéville’a jest wprowadzone w nim mimochodem pojęcie *abcanny*²⁶, wskazujące na intuicję odnośnie do nowej kategorii estetycznej, symptomatycznej dla epoki kryzysu nowoczesności. Wzmiankowany termin jest o tyle nowy (lub o tyle kontrowersyjny *resp.* nieoperacyjny), że nie wspomina o nim jak dotąd jedno z najbardziej skądinąd autorytatywnych kompendiów dotyczących fantastyki, mianowicie *The Encyclopedia of Science Fiction (ESF)* Johna Clute’a, Davida Langforda, Petera Nichollsa i Grahama Sleighta (trzecie wydanie *ESF* ma postać wyłącznie internetową, reaguje więc dynamicznie nawet na stosunkowo świeże zjawiska)²⁷. Tym bardziej nie jest ona obecna w polskim

²⁴ Por. przyp. 3.

²⁵ Chodzi oczywiście o R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, Warszawa 1967.

²⁶ Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 113.

²⁷ Por. <http://www.sf-encyclopedia.com/> (dostęp: 9.08.2019).

dyskursie teoretycznym zogniskowanym wokół szeroko pojętej fantastyki czy wężej — zagadnień grozy jako kategorii estetycznej i antropologicznej.

Abcanny, jak już wspomniałem, w artykule Mieville’a pojawia się jako pojęcie rzucone od niechcenia, co samo w sobie interesujące, jako że zdaje się w nim drzeć potencjał synekdochy, *pars pro toto* podsumowującej całość rozważań pisarza o formule *haute weird*. Co jeszcze bardziej uderzające, słowo to w eseju pada zaledwie raz i to nawet nie w pełnej formie, o czym jeszcze wypadnie napisać. Na razie zasygnalizuję tylko, że — mimo braku autorskiego zaangażowania w jego promocję — pojęcie zaczęło stopniowo robić karierę w rozmaitych teoretycznych omówieniach kwestii *weird fiction* czy grozy w ogóle, a przywoływane bywa zarówno w trybie akceptującym²⁸, jak i gwałtownej refutacji...²⁹ Oprócz artykułów w sposób oczywisty odnoszących się do twórczości samego Miéville’a³⁰, *New Weird*³¹, tradycji lovecraftiańskiej czy horroru jako takiego pojęcie *abcanny* zaczyna się też pojawiać jako termin o szerszym spektrum zastosowań — dowodem jest choćby jego wykorzystanie w dyskusji o zakorzenieniu „niesamowitości” jako kategorii estetycznej w pejzażu wiejskim Wysp Brytyjskich³² lub w analizie artystycznych przewidywań katastrof klimatycznych³³. Sam autor *Żelaznej Rady* nie wydaje się tym specjalnie przejmować — nie odwołuje się do terminu w swoim artykule w *The Routledge Companion to Science Fiction*³⁴, okazjonalnie czyni o nim wzmianki w wywiadach³⁵.

²⁸ Por. np. Ch. Kendrick, *Socialism and Fantasy. China Miéville’s Fables of Race and Class*, „Monthly Review. An Independent Socialist Magazin” 49, 2016, nr 9, <https://monthlyreview.org/2016/02/01/socialism-and-fantasy/> (dostęp: 31.07.2019).

²⁹ Por. A. Stachniak, *Progressing from Definition to Heuristic: The Uncanny and the Abcanny*, „Berfrois. Literature, Ideas, Tea” 12.01.2014, <https://www.berfrois.com/2014/01/the-uncanny-and-the-abcanny-alexander-stachniak/> (dostęp: 31.07.2019).

³⁰ Por. D.L. Pike, *China Miéville’s Fantastic Slums and the Urban Abcanny*, „Science Fiction Studies” 46, 2019, nr 2, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a138.html> (dostęp: 31.07.2019).

³¹ G. Ersoy, *Crossing the boundaries of the unknown with Jeff VanderMeer. The monstrous fantastic and “abcanny” in Annihilation*, [2019], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/oli.12227> (dostęp: 31.07.2019).

³² Por. P. March-Russell, *The abcanny politics of landscape in Lucy Wood’s Diving Belles*, „Short Fiction in Theory & Practice” 7, 2017, nr 1, s. 55–65, <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/fict/2017/00000007/00000001/art00005> (dostęp: 31.07.2019). Wzmiankowana w tekście głównym dyskusja została zapoczątkowana w 2015 roku esejem *The eeriness of the English countryside* Roberta Macfarlane’a w „The Guardian” (<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-rob-er-macfarlane>, dostęp: 31.07.2019), kontynuację znajdując pośrednio we wzmiankowanej już książce Marka Fishera *The Weird and the Eerie*.

³³ Por. G. Witzel, *Abcanny Waters: Victor LaValle, John Langan, and the Weird Horror of Climate Change*, „Science Fiction Studies” 45, 2018, nr 3, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a136.html> (dostęp: 31.07.2019).

³⁴ Ch. Miéville, *Weird Fiction...*, *passim*.

³⁵ *Interview: China Miéville*, „Lightspeed. Science Fiction & Fantasy” 2011, nr 18 [na podstawie podcastu „The Geek’s Guide to the Galaxy”], <http://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/feature-interview-china-mieville/> (dostęp: 31.07.2019).

Zanim jednak podejmę szczegółowe omawianie tego intrygującego pojęcia (a przy okazji rozważę zagadnienie jego operacyjności), należy powiedzieć kilka słów o sposobie, w jaki China Miéville konceptualizuje „gatunkowy” wymiar *haute weird*, klasycznej szkoły horroru lovecraftowskiego.

Jego tezy można streścić następująco. Pojawienie się nurtu *weird*, który pisarz postrzega jako subgatunek fantastyki grozy, wyznacza w jego odczuciu wyraźną granicę w rozwoju tej ostatniej. Kreślona przezeń diachronia ma wyraźnie dychotomiczny charakter, dzieli się na „przed” i „po” „Zdarzeniu Lovecrafta” [*Lovecraft Event*]. Jako kluczową, choć umowną datę krytyk wskazuje przy tym rok wydania *Zewu Cthulhu* (1928), przywołując jednocześnie liczne antecedencje niektórych cech pisarstwa Lovecraftowego, niekiedy dość wczesne, jako że sięgające nawet pierwszej połowy wieku XIX. Już sam ten element rozważań Miéville’a zdaje się zasługiwać na uwagę — rozważania teoretyczne dotyczące fantastyki grozy na ogół są prowadzone bądź w trybie bardziej ogólnym (rozpatrując „grę ze strachem” jako taką), bądź wyodrębniając poszczególne fenomeny (gotycyzm, fantastykę czarnego romantyzmu, francuskiej frenezji, horror modernistyczno-ekspresjonistyczny itp.) i na ich analizie się skupiając. W każdym razie warta podkreślenia jest tutaj cezura, jaką stawia angielski krytyk, czy też swoiście liminalny charakter rozumianej gatunkowo *weird fiction*.

Modele opowieści grozy „przed” i „po” publicznym debiucie Cthulhu Miéville określa serią terminów-metafor, w jego zamyśle wykluczających się nawzajem (jako że dysjunkcja rządzi logiką zaprezentowanej przezeń konceptualizacji). W moim odczuciu można je uporządkować w pary odpowiadające różnym poziomom analizy (zabieg ten czyni koncepcję pisarza, lubującego się skądinąd w językowych grach i kaskadowej metaforyce, nieco bardziej czytelną).

Na poziomie nazw „gatunkowych” opozycja wyłania się zatem między powieścią gotycką *alias ghost story* a *weird fiction*. Pierwszemu terminowi nieźle odpowiadałyby polskie „opowieść o duchach”, „fantastyka grozy”, „opowieść niesamowita” („gotycyzm” w naszym dyskursie literaturoznawczym na ogół obejmuje bowiem bardziej ograniczone ramy czasowe — częściej używany bywa jako termin historycznoliteracki niż modalny³⁶). Drugi, z przyczyn, o których powiem później, nie daje się zamknąć w kategorii niesamowitości, pozostaje wobec tego — przynajmniej chwilowo — zostawić go bez polskich (obciążonych tradycyjnymi konotacjami) dookreśleń.

Ponieważ Miéville chronicznie jako zamiennik *ghost story* stosuje termin *hauntological* (skądinąd przywołując w eseju patronat Derridy i *Widm Marksa*³⁷),

³⁶ Co jednak nie jest bezwzględna regułą — por. np. dwa tomy „łódzkie”: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002; oraz *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.

³⁷ Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 112. Wydanie polskie: J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

odpowiadający polskiemu „widmontologicznemu” bądź „widmologicznemu”³⁸, ujawnia tym samym związek tego typu opowieści z upiorną inkarnacją przeszłego w teraźniejsze. Sądzę wobec tego, że „nawiedzenie” (*haunting*) stosowane przezeń jako nazwa quasi-gatunkowa powinno być rozpatrywane raczej na płaszczyźnie metaforycznego zapisu symptomów kulturowych, którym obie odmiany horroru odpowiadają. Tradycyjna („widmologiczna”) opowieść niesamowita wskazuje na kryzys nowoczesnej formacji społecznej, która konfrontując się z sobą, odkrywa we własnej naturze niewyegzorczyzmowane upiory przeszłości i zmuszona jest z nimi się skonfrontować. Proza *weird* odpowiada zjawisku odwrotnemu, choć również ugruntowanemu w kryzysie modernistycznej (Miéville nazywa ją też kapitalistyczną) formacji kulturowej³⁹. Charakterystyczne dla *weird story* jest jednak spojrzenie w przyszłość i lęk przed tym, co całkowicie nieznane, przekraczające porządek wszelkich kategorii poznawczych, które kształtują podłoże naszej cywilizacji. „*Abcanny* jest tym, co nie jest, nigdy nie było i nigdy nie może stać się częścią naszych wyobrażeń [o świecie — M.D.]” — skrótkowo ujmuje to David Pike⁴⁰. Innymi słowy odpowiednikiem nieumarłej przeszłości (hauntologicznego „widma” czy „nawiedzenia”) jest na tym poziomie całkowite poznawcze *novum*, którego ujawnienie wstrząsa posadami indywidualnego umysłu i kulturowych przekonań o tym, co w ogóle może istnieć.

Dotykamy tu zagadnienia poetyki tekstów przed- i polovecraftowskich (zgodnie, rzecz jasna, z optyką prezentowaną przez autora *Quantum Vampire*). Na początku należy zająć się modalnością narracji i postacią bohatera (a przy okazji homologiczną względem nich reakcją emocjonalną odbiorcy). *Locus communis* refleksji nad prozą Lovecrafta jest przypomnienie o stanach roztrzęsienia, dystrakcji, pograniczu szaleństwa, które towarzyszą pierwszoplanowym postaciom i narratorom *weird fiction*. W lekturze tradycyjnej, która odwołuje się do kategorii niesamowitości (a poprzez nią także do wzmiankowanego już eseju Rogera Caillois), fenomeny te sprowadza się do reakcji na ujawnienie treści nieświadomych („niesamowite to powrót wypartego”⁴¹), zatem na podmiotowy charakter przeżyć postaci, a czasem wręcz na ich subiektywne źródło. Podobnie czyni się to w odniesieniu do poetyki grozy jako całości. Tradycyjny porządek freudowski wskazuje tu na przededypalne (lub późniejsze, lecz wyparte) zakazane obsadzenia *libido*⁴², z kolei Caillois widzi w miejsce tego zbiorową, nieuświadomianą tęsknotę za utraconą wraz z Wiekami Świąteli irracjonalnością ludzkiego doświadczenia

³⁸ Tym wariantom patronują odpowiednio: Andrzej Marzec (*Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015) oraz redaktorzy i autorzy monograficznego numeru „Tekstów Drugich” (2016, nr 2. *Widmologie*).

³⁹ Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 111.

⁴⁰ D.L. Pike w abstrakcie przywoływanego wcześniej artykułu.

⁴¹ Por. S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 252–253.

⁴² Por. *ibidem*, s. 259.

(magicznego, religijnego czy pokrewnego rodzaju)⁴³. W takim też duchu proponuje czytać Lovecrafta na przykład przywołany wcześniej Dariusz Brzostek, ukazujący, w jaki sposób kształtujące się od XVIII wieku dyskursy wiedzy i władzy, kluczowe dla rozgraniczenia rozumu i nierozumu, odgrywały istotną rolę w formowaniu literatury grozy⁴⁴, Manuel Aguirre zaś i Maciej Płaza wprost nazywają przestrzeń grozy mianem numinotycznej, w czym także pobrzmiewa raczej echo *Od baśni do science-fiction* niż eseju Freuda⁴⁵.

Miéville stoi w wyraźnej opozycji w stosunku do tak formułowanych tez. Wskazuje na całkowicie niepodmiotowy charakter monstrów zaludniających (!) utwory *weird fiction*. Nie są one „widmami” przeszłości indywidualnej czy zbiorowej, nie mają źródła w neurotycznym czy psychotycznym doświadczeniu. Nie reprezentują symbolicznie ani nieświadomości, ani historii. Istnieją realnie i stanowią w porządku poznawczym *novum* tak drastyczne, że do fundamentów burzy przeświadczenie o trwałej tożsamości świata i unieważnia podstawowe kategorie epistemologiczne, aksjologiczne, kulturowe. Jest to *novum* tak radykalne, że doświadczeniu go towarzyszy gwałtowna reakcja bohaterów (a w zamyśle twórczym także czytelnika), porównywalna raczej do lacanowskiej *tr a u m y* lub kristevowskiego *abjectualnego w s t r ę t u*. To właśnie „kosmiczna groza” Lovecrafta. Jeżeli estetycznym zwornikiem *ghost story* (opowieści „widmowej”/„hauntologicznej”) jest niesamowite (*das Unheimliche, uncanny*), jego odpowiednikiem w wypadku *weird fiction* (i całkowitym, jak utrzymuje Miéville, przeciwieństwem) jest właśnie *abcanny*, któremu roboczo przypiszę polskie odpowiedniki „poza-samowitego” lub „a-samowitego”⁴⁶.

Zanim przejdę do dokładniejszej charakterystyki tej nowej kategorii, muszę zatrzymać się jeszcze przy kwestiach poetyki *weird fiction*. Nie da się ukryć, że bardziej niż abstrakcyjna *abcanny* uwagę autora eseju przykuwają byty obdarzone swoistą cielesnością, mianowicie *weird* potwory. To w zasadzie w ich literackim debiucie widzi kamień milowy znaczący przejście od tradycyjnej powieści grozy do prozy *weird*. Synekdochicznym reprezentantem tej klasy monstrów jest dla Miéville’a ośmiornica. Jej wstąpienie na literacką scenę interpretowane

⁴³ Por. R. Caillois, *Od baśni do science-fiction...*, s. 40–43.

⁴⁴ Por. D. Brzostek, *op. cit.*, s. 245.

⁴⁵ Por. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów...*; M. Płaza, *Lovecraft na nieczystej ziemi...*, s. 602–603.

⁴⁶ Próba przełożenia tego terminu dostarcza licznych (nieplanowanych) „rozkoszy” translatorycznych. „Ab-” w Miéville’owskim neologizmie jest łacińskim z pochodzenia prefiksem wskazującym na ruch „od”, oddalanie się, w takim sensie nawet — zaprzeczeniem (jak w odległym od normalności „abnormal”). W takim znaczeniu „ab-” pojawia się też w „abjekcie” Kristevej (stąd nasze, świetne, „wy-rzut” czy „po-miot”). W wyartykułowanej poniekąd od niechcenia sylabie pisarz zawarł zatem znaczenia odejścia, zaprzeczenia (poniekąd dekonstrukcyjnie powtarzając freudowskie *Un-*) i intelektualnego pokrewieństwa z teorią autorki *Potęgi obrzydzenia*. Na inną okazję odkładam tłumaczenie, dlaczego rezygnuję z „wy-samowitego”, „od-samowitego” i dziesiątką zbliżonych konceptów.

jest jako symptom narodzin, ukrytego na razie, fenomenu *weird fiction*. Miéville śledzi drobiazgowo motywologiczne dzieje ośmiornicy w prozie wieku XIX, by wskazać na prekursorskie działania Wiktora Hugo (*Pracownicy morza*, 1866), Juliusza Verne’a (*20 tysięcy mil podmorskiej żeglugi*, 1869–1870) czy Herberta George’a Wellsa (*W otchłani*, 1896)⁴⁷. Nie pomija w swych rozważaniach nawet głowonogów Lautréamonta (*Pieśni Maldorora*, 1869), choć w nim nut zapowiadających *weird fiction* akurat nie słyszy. Idąc tym tropem, narodziny charakterystycznego dla *weird* monstrum autor wyznacza na rok 1907 — moment ukazania się *Szalup z „Glen Carrig”* Williama Hope’a Hodgesona⁴⁸. Słowo „macka” [*tentacle*] i rozmaite jego pochodne — formowane zarówno wedle standardowych reguł słowotwórczych, jak i neologicznie tworzone *ad hoc* — są odrębną klasą metafor w tekście Miéville’a, służąc za medium metaforycznych dookreśleń gatunkowych. Nie inaczej zresztą stosowane są słowa formujące semantyczne pole „głowonoga” — Miéville’owskie *weird* jest więc w efekcie „mackowate”, „ośmiornicze”, „kalmarzaste”, „krakeniczne”, „cefalopodyczne” itp.

Obranie ośmiornicy za *signum* całej klasy teratomorfów właściwych *weird* ma oczywiście związki z kształtem, jaki w Lovecraftowskim opowiadaniu przyjmuje Wielki Cthulhu, niemniej wskazuje przede wszystkim na nie-ludzki, nie-foremny i hybrydalny charakter tych monstrów. Pojawiają się one w wieku XIX — podkreśla Miéville — bez żadnych antecedenencji mitycznych, klasycznych, tradycyjnych, folklorystycznych, ucieleśniając grozę bez (skonwencjonalizowanej) przeszłości i amorficzność przerażającego potencjału tego, co w każdej chwili może wychynąć z otchłani rzeczywistości. Najkrócej mówiąc, są to nowe monstra odpowiadające potrzebom (a raczej lękom) nowych czasów.

Pozostając wiernym Miéville’owskiej logice formułowania alternatyw, można dokonać prawie tabularycznego zestawienia cech potwora *weird* z widmem charakteryzującym twórczość grozy czasów poprzedzających (to znaczy w ujęciu najogólniejszym — epoki wiktoriańskiej):

1. Geneza jako motyw literacki. Widma (oraz inne rodzaje dziewiętnastowiecznych strachów) mają stosunkowo łatwe do wskazania źródła kulturowe, na przykład w folklorze. Mackowate monstra *weird* są nowością, ledwie sygnalizującą swoją obecność w literaturze połowy XIX wieku.

2. Ontologia. Zjawia wieku XIX (przeciwnie jednak niż jej wcześniejsze inkarnacje) stopniowo staje się coraz bardziej odmaterializowana, spektralna. Kosmiczne głowonogie hybrydy *weird* — przeciwnie. Charakteryzuje je narzucająca się, zmysłowo oczywista materialność. Widmowości ducha odpowiada tu cefalopodyczność, płazowatość czy insektoidalność nowego monstrum.

3. Co się wiąże z powyższym — w kontakcie z duchem wiktoriańskim dominującym (i na ogół jedynym) zmysłem jest wzrok. Cthulhuidalne hybrydy

⁴⁷ Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 106–111.

⁴⁸ Por. *ibidem*, s. 106.

weird angażują przede wszystkim dotyk (czasem także węch), ten ich haptyczny (i olfaktoryczny) wymiar bywa często źródłem odczucia obrzydzenia i grozy (a więc swoiście abjectualnych, wy-miotnych reakcji bohaterów). Nieprzypadkowo Méville sięga tu po takie określenia, jak (prócz leitmotivu: „mackowaty” [*tentacular*]) włochaty, chitynowy czy śluzowaty⁴⁹.

4. W porządku poznawczym opozycja między nimi oznacza przeciwstawienie czemuś, co poddaje się jakiejś formie racjonalizacji (na przykład scjentyście pojętemu opisowi w przypadku wczesnych ośmiornic Hugo czy Verne’a), choćby i religijnej (jak w przypadku widm powracających zza grobu), czegoś, co nie mieści się w żadnych dopuszczalnych kategoriach rozumu, wymyka się możliwości opisu, tak zresztą jak i samej możliwości wyraźnego postrzeżenia. Jest to alternatywa opisywalności i nieopisywalności, możliwej racjonalizacji i całkowitego jej zaprzeczenia (jako że *weird* monstra całkowicie podważają ontologiczną strukturę rzeczywistości).

5. Zasadnicza różnica da się wskazać także na poziomie aksjologii. Potwory (czy widma) dziewiętnastowieczne charakteryzuje skłonność do moralizatorskich peror (*vide* Dickens) albo do wyraźnego lokowania się w manichejskiej opozycji dobra i zła (takimi na przykład „arymanicznymi” jego wcieleniami są głowonogi w *Pieśniach Maldorora*)⁵⁰. Nowością prozy *weird* jest całkowita amoralność jej potworów, przebywających „poza dobrem i złem” i nieczułych na jakiegokolwiek ludzkie kategorie aksjologiczne. Reprezentują rzeczywistość przeciw-antropocentryczną i wobec tego także przeciw-moralną.

6. W ujęciu odwołującym się do kategorii psychoanalizy lacanowskiej można rzec, że widma wiktoriańskie w całości przynależą do porządku symbolicznego, podczas gdy macki Wielkich Przedwiecznych (i ich krewniaków) reprezentują ujawnienie się Realnego. Méville stwierdza nawet żartobliwie, że macka *weird* nie jest fallusem, tym samym sygnalizując, że groza wzbudzana przez Cthulhu nie odpowiada doświadczeniu niesamowitości, powrotowi wypartego, które w Symbolicznym miejsce sobie znajduje.

7. Co pozwala na powtórzenie, że o ile widmo (upiór tradycyjny) ma swe źródła podmiotowe, a jego powrót zza grobu może być rozpoznany jako wezwanie do uporządkowania relacji z przeszłością, o tyle cefalopoidalny koszmar *weird* wywodzi się z rzeczywistości nieludzkiej, niepodmiotowej, z otchłani całkowitej obcości.

Nakreśliwszy tę charakterystykę, możemy nareszcie powrócić do fenomenu *abcanny*, z poetyką *weird* i ontologią jego monstrów nierozzerwalnie związanego.

⁴⁹ Por. *ibidem*, s. 120, 122.

⁵⁰ Por. *ibidem*, s. 109–110.

Abcanny — co to za zwierzę?

Już sama konstrukcja słowotwórcza terminu ujawnia, wobec jakich klasycznych pojęć pragnie ulokować go autor eseju. Są to oczywiście Freudowskie „nie-samowite” (*das Unheimliche*, po angielsku *uncanny*) oraz Kristevowski „wy-miot” *alias* „pomiot”, w polszczyźnie zadomowiony także w wariacie anglosaskim jako *abject*⁵¹. Zostało tu już jednak wyraźnie powiedziane, że relacja a-samowitego (czy też poza-samowitego) z *Unheimliche* zasadza się na regularnej opozycji: przeszłość przeciwstawia się tu przyszłości, wnętrze (dusza) — zewnątrz (kosmos), podmiot — nie podmiotowi, Symboliczne i Wyobrażone — Realnemu, człowiek — rzeczywistości całkowicie ahumanistycznej itp. W tym sensie pojęcie *abcanny* jest radykalnym Innym niesamowitego.

Być może wyraźniejsze związki dadzą się wobec tego wykazać między nim a abjectem Julii Kristevej. *Abject* (wy-miot, po-miot) jest czymś „pomiędzy”. Pomiędzy podmiotem a przedmiotem przede wszystkim. Czymś, co odrzucone (wy-miecione) z podmiotu (więc niebędące przedmiotem *sensu stricto*), czymś, co pozostaje z podmiotem w historycznym związku, ten ostatni nie jest jednak do podtrzymania, ponieważ zagraża autonomii i spójności *subiectum*. Jest momentem granicznym doświadczenia podmiotowego — spojrzenie w *abject* (ekskrementy, wymiociny, zwłoki itp.) przypomina podmiotowi o własnym ograniczeniu i zależności od tego, co niepodmiotowe. Trzewiowy wstręt i trwoga towarzysząca doświadczeniu po-miotu odpowiadają poniekąd lacanowskiej traumie, ujawnieniu się Realnego (i doskonale — kulminacyjnej scenie Sartre’owskich *Mdłości*).

Te rysy zjawiska nie najgorzej korespondują z wypowiedziami Chiny Miéville’a o „kosmicznej grozie” *weird*, o wstrząsie poznawczym, naruszeniu podstawowych kategorii ontologicznych, lęku i wstręcie zarazem. I w takim sensie *abcanny* byłoby pojęciem prawie synonimicznym w stosunku do *abject*. Ukłasycznioną już próbę zastosowania tej ostatniej kategorii w teoriach horroru podjęła zresztą niegdyś Barbara Creed⁵², ale właśnie przypomnienie jej nazwiska ujawnia pewną pułapkę tkwiącą w zbyt szybko konstruowanych analogiach. Horror abiektualny Creed odsyła do wypartej, bardzo pierwotnej relacji z matką (do obrazu matki „archaicznej”⁵³) i jest to w całkowitej zgodzie z koncepcją Kri-

⁵¹ Celnie dobrane polskie warianty pojęcia zawdzięczamy Ewie Mikinej („pomiot”) i Maciejowi Falskiemu („wy-miot” — tak tłumaczy on Kristevovski abiekt [*abiectum/abjectum, abject*] w J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007).

⁵² B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York 1993.

⁵³ Por. np. cytata: „Kristeva [...] podpowiada, jak umiejscowić potworność kobiecości [*the monstrous-feminine*] w filmie grozy w relacji do figury macierzyńskiej i tego, co nazywa terminem »abiekcja«, co »nie podporządkowuje się ograniczeniom, pozycjom, zasadom«, co »rozsadza tożsamość, system, porządek«” — *ibidem*, s. 8. Por. też następujące dookreślenie matki archaicznej: „rzecz-macierz [*mother-thing*] usytuowana poza dobrem i złem, poza wszelkimi zorganizowanymi formami i poza wszelkim zdarzeniem. [...] wywołująca w podmiocie lęk przed połączeniem i pochłonięciem [...]. Ta matka nie jest niczym innym niż fantazją o tyle, o ile ustanawiana jest zawsze

stevej, która w doświadczeniu abjectu widzi ślad przededypalnej (tym samym przedpodmiotowej) relacji dziecko–matka, której utrata jest warunkiem uformowania samodzielnej tożsamości. I której ujawnienie powoduje ów dramatyczny, trzewiowy lęk-wstręt, symptom zagrożenia tożsamościowego⁵⁴.

Takie postawienie sprawy, rzecz jasna, uruchomioną już analogię unieważnia — zbyt silny jest Miéville’owski nacisk na niewidmowość, niehistoryczność, niesubiektywność, apodmiotowy charakter *weird*. A-samowite zachowuje pewne cechy abjectu; obcowanie z nim stawia w sytuacji granicznej, w której kwestionowane są pewne podstawowe kategorie naszego rozpoznawania się w świecie, a także naruszona zostaje spoistość tożsamości (w tym sensie upadają też tradycyjne podziały na *subiectum* i *obiectum*), niemniej źródło jego jest nieantropologiczne, przychodzi bowiem z zewnątrz.

Wygląda więc na to, że etymologia prowadzi do ustalenia raczej, czym *ab-canny* nie jest, niż czym jest. Ani też — czy w ogóle jest... To znaczy, czy nie poświęcamy czasu najoczywistszej pojęciowej hipostazie...

Wspomniałem już wcześniej, że Miéville do pojęcia a-samowitego nie przywiązuje przesadnie dużej wagi. Sam sposób jego wprowadzenia w obieg krytyczny jest dość szczególny, zacytuję fragment *in extenso*, żeby to uwyraźnić:

Weird nie jest powrotem żadnego wypartego [...]. Lovecraft kładzie nacisk na fakt, że „prawdziwa historia *weird*” charakteryzuje się „niewytłumaczalnym przerażeniem przed zewnętrznymi, nieznanymi siłami” [...]. Cthulhu jest nie tyle duchem, ile czymś na modłę praparcydrapieżcy [*arche-fossil-as-predator*]. Jeżeli *Weird* ma w ogóle jakiś związek z „samowitym”, jest „a-”, lecz nie jest „nie-samowite” [*The Weird is if anything ab-, not un-, canny*]⁵⁵.

(Duch angielskiej zabawy słowotwórczej, podobnie jak lapidarność sformułowania, bez wątpienia uleciał w moim tłumaczeniu, dlatego za konieczne uważam tu pozostawienie wersji oryginalnej).

O czym jednak świadczy ten fragment? Półzartem zaryzykuję tezę, że — zyskujące właśnie na popularności — pojęcie narodziło się jako, powiedzmy, suplement, „resztką po”, drobna aberracja dyskursu, w której jak na ironię ucieleśnia się i teatralizuje w mowie jeden z jego możliwych sensów.

Jako neomarksista Miéville wskazuje nie na uniwersalny, lecz historycznie uwarunkowany kontekst zarówno niesamowitego (w jego kulturowym, widmologicznym wcieleniu), jak i a-samowitego:

Widmowość i *weird* — pisze — są dwiema iteracjami tej samej problematyki wstrząsanej kryzysami nowoczesności, ukazującymi jej sprzeczną naturę, czegoś radykalnie nowego i jednocześnie naznaczonego pozostałościami przeszłości, chaotyczną, nihilistyczną i [zarazem — M.D.] splamioną wyrzutami sumienia⁵⁶.

jedynie jako wszechobecna i wszechmocna totalność, byt absolutny” — R. Dadoun, *Fetishism in the horror film*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, London 1989, s. 53–54, cyt. za: B. Creed, *op. cit.*, s. 20.

⁵⁴ Por. np. J. Kristeva, *op. cit.*, s. 17–20.

⁵⁵ Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 113.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 128.

„Horror widmologiczny” (tradycyjna powieść grozy) i jego „zradyzalizowane niesamowite”⁵⁷ w Miéville’owskiej koncepcji wydają się niesprzeczne z tłumaczeniem, jakie dał im ponad pół wieku temu Roger Caillois (jeśli także derriidiańską z ducha widmontologię potraktować jako jego uszczegółowienie). Pojęcie a-samowitego wprowadza tymczasem pisarz jako *differentia specifica* „gatunku” stojącego w opozycji do tradycyjnej *ghost story*. Co jednak może stanowić tych kategorii rodzaj wspólny? Przypomnę Caillois (którego, na marginesie, Miéville zdaje się nie znać):

fantastyka⁵⁸ [...] jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym wręcz wdarciem się [niezwykłości — M.D.] w tenże świat rzeczywisty. [...] w świecie cudowności fantastyka nie ma racji bytu. [...] W świecie cudów niezwykłość traci swoją moc. Wydarzenia nadzwyczajne przerażać nas mogą bowiem tylko wtedy, gdy przerywają i podważają jakiś niewzruszony porządek rzeczy, którego nic w żadnym wypadku nie może odmienić, tak zgodny jest z naszym poczuciem rzeczywistości i naszym rozumem⁵⁹.

Francuski eseista w swoim wywodzie akcentuje co prawda fakt historycznego uwarunkowania narodzin fantastyki grozy w dobie oświeceniowej (jeszcze wyraźniej czyni to we wstępie artykułu zatytułowanego *Science fiction*⁶⁰), niemniej jego definicja ma wyraźnie charakter ponadhistoryczny i uniwersalizujący. I nie inaczej, a może wręcz — bardziej radykalnie, wygląda sprawa w wypadku drugiej jej, rzadziej w polskich opracowaniach cytowanej, redakcji: „Fantastyka bowiem jest zerwaniem z ustalonym łańcem, wkroczeniem do niezmienniej legalności dnia tego, co niedopuszczalne, a nie zastąpieniem świata realnego przez świat wyłącznie cudowny”⁶¹. Dziwnie dokładnie te słowa konwenują z Lovecraftowskimi określeniami grozy i z kwestią poznawczego (ontologicznego, aksjologicznego) skandalu związanego z doświadczeniem *abccanny* ilustrowanym przez lovecraftowski horror... Mówiąc wyraźnie: podobnie jak „wiktorianańska” *ghost story* (za której emblematyczną istotą także Caillois *nota bene* uważa Zjawę⁶²) *weird fiction* dość dobrze mieści się w ramach teoretycznych nakreślonych przez autora *Odpowiedzialności i stylu*. Są one — podążam za Miéville’em — dwiema przeciwstawnymi sobie, uwarunkowanymi historycznie, realizacjami ogólnego mechanizmu generowania grozy opisanego przez Caillois.

Klucza do dalszych rozróżnień może dostarczyć kilkakrotnie już cytowane studium Dariusza Brzostka, ściślej — zaprezentowana przezeń metodologia,

⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 112.

⁵⁸ Z kronikarskiego obowiązku jedynie przypomnę dobrze znany fakt, że „fantastyka” Caillois jest rozumiana wąsko (stoi w jego koncepcji w opozycji zarówno do baśni, jak i do science fiction) i odpowiada powszechniej używanej „fantastyce grozy”.

⁵⁹ R. Caillois, *Od baśni do science-fiction...*, s. 52, 54.

⁶⁰ Por. R. Caillois, *Science fiction*, przeł. B. Okólska, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęzmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 179.

⁶¹ R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 149.

⁶² Por. „Głównym chwytem fantastyki jest zjawą” — R. Caillois, *Od baśni do science-fiction...*, s. 36.

która — o ile nie zniekształcam intencji autora — pozwala włączyć pojęcie a-samowitości w teoretyczne rozważania o grozie, ani nie ignorując jej historycznie uwarunkowanego charakteru, na który tak mocny nacisk kładzie Miéville, ani nie rezygnując z ogólnych, „uniwersalizujących” ram koncepcji Caillois.

Uproszczając rozważania Brzostka — postrzega on literaturę grozy jako obszar ujawniania się „nierozumu”, którego granice są określone ściśle przez historycznie uwarunkowane (więc zmienne) dyskursy racjonalności. Po foucaultowsku rozumiany dyskurs wiedzy-władzy, rozumność zinstytucjonalizowana jest tu zjawiskiem pierwotnym. Poetyka powieści grozy ma charakter symptomu, jest rzeczywistością wtórną, zagospodarowującą aktualnie dostępne „nieużytki” rozumności (anty-rozum, irracjonalność). Literatura grozy zgłębia obszary nierozumu, nie są to jednak zawsze te same przestrzenie. Zmieniają się one wraz z charakterem sił działających w aktualnym polu produkcji kulturowej i konstelacją jego aktorów (badacz idzie tu oczywiście tropem Pierre’a Bourdieu)⁶³.

Tu zderza się tok myślenia Brzostka z uwagami Miéville’a, gdy ten ostatni zwraca uwagę na społeczno-polityczno-kulturowe uwarunkowania formułowania się zjawiska *weird*. Wskazuje on mianowicie na okres „kata-kulminacji nowoczesności”, rozpoznającej znamiona własnego kryzysu w zjawiskach bezpośrednio prowadzących do wybuchu Wielkiej Wojny: wojnę francusko-pruską z Komuną Paryską, „Długa Depresję” lat 1873–1896, francusko-brytyjski „Wyścig o Afrykę” i narodziny kolonializmu itp.⁶⁴ Trzeba tu dodać rewolucyjne zmiany w potocznym obrazie świata, jakie miały miejsce na przełomie XIX i XX stulecia, szczególnie za sprawą fizyki (pól, promieniowań, atomowej, wkrótce także relatywistycznej i kwantowej), oraz proliferację nowych technologii i wynalazków, ugruntowaną w zawiązującym się mariażu wynalazczości i wielkiego kapitału, co też znajduje swoje symboliczne zwieńczenie w rzeziach 1916 roku, emblematycznego dla romansu technologii i wojny⁶⁵. Wreszcie — *last but not least* — postępy sekularyzacji, jakie nastąpiły pomiędzy czasami Woltera a wydaniem *Etyki protestanckiej a ducha kapitalizmu*. *Weird fiction* jest, krótko mówiąc, gotyccyzmem po Maksie Weberze...

W tym momencie pora na polemikę z postsekularnymi teoriami grozy *weird* w jej koszmarach doszukujących się tęsknoty za utraconym *sacrum* czy też (jak ujmuje to Maciej Płaza) *numinosum*⁶⁶. Sprowadzając dyskusję do prymitywnego minimum, należałoby powiedzieć, że w kontekście takich ujęć różnica mię-

⁶³ Por. D. Brzostek, *op. cit.*, s. 7–22.

⁶⁴ Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 111.

⁶⁵ Pisząc o swoiście proroczym przeczuciu apokalipsy u jednego z twórców grozy tego czasu, Wiliama Hope’a Hodgesona (który *nota bene* zginął pod Ypres w 1918 roku), Miéville przywołuje metaforę Johna Clute’a: „literatury przed-pokłósia” [*pre-aftermach fiction*] — *ibidem*, s. 112.

⁶⁶ Por. M. Płaza, *Lovecraft na nieczystej ziemi...*, s. 602–603. Por. też B. Levi St. Armand, *The Roots of Horror in the Fiction of H.P. Lovecraft*, Elizabethtown, NY 1977. Na źródła teorii „numinotycznej” w eseju *Nadprzyrodzona groza w literaturze* wskazuje też recenzent tej książki: S.C. Fredericks, *The Horrors of Lovecraft*, „Science Fiction Studies” 5, 1978, nr 2, s. 197.

dzy Horacym Walpole’em a Howardem Philipsem Lovecraftem sprowadzałyby się li tylko do strategii podjętych poetyk i tłumaczyła w izolowanych kategoriach ewolucji motywiki, stylistyki czy sztuki kompozycji (a więc ściśle wewnątrzliterackich). Jest to spojrzenie atrakcyjne, ale — przy bardzo szerokim traktowaniu *numinosum* — zapoznające różnice w kulturowych uwarunkowaniach kształtowania się rozmaitych nurtów wewnątrz fantastyki grozy (wziętej tym razem jako całość). Różna jest treść skandalu (zapożyczam to słowo od Caillois), jakim jest wtargnięcie upiora w mieszczańską rzeczywistość epoki wiktoriańskiej, od skandalu, jakim jest ujawnianie się nieogarnialności wszechświata, niewyobrażalności jego potencjału przestrzennego, czasowego, energetycznego w epoce (przez nas samych taką obwołanej) technologicznej i naukowej omnipotencji. Upiór *ghost story* to poczciwy umrzyk, bezczelnie pałętający się w świetle nowoczesnych, gazowych latarni (zielonkawych, rzecz jasna). Nieoczekiwany powrót przesądu, wyrzut sumienia spowodowany skrytym hołdowaniem archaicznym roszczeniom religii i zabobonu (i tym samym będący obelgą dla rozumu). Potwór *weird* jest czymś całkowicie innym. Jest na swój sposób pozakategorialny, co wręcz nachalnie podkreśla obfitość hybryd u Hodgesona, Jamesa i Lovecrafta. Nie jest prostą opozycją gotyckiego upiora — nieprzypadkowo Miéville podkreśla, że związkami *ghost story* i *weird fiction* nie rządzi dialektyka, że nie istnieje między nimi *Aufhebung*⁶⁷. *Weird* straszy tym, czym straszyć może kultura gwałtownie zdająca sobie sprawę z własnych ograniczeń, kiedy już zaczyna przeczuwać sens antytypożywistycznej rewolucji — brakiem możliwości sensu. Nie fałszywym obrazem ontologii czy możliwości poznawczych (taką rolę możemy przypisać grozie XIX wieku, kwestionującej prostacki racjonalizm i potoczny optymizm epistemologiczny). Tym razem gra toczy się o samą możliwość sensu, a grozę wywołuje jej totalne zakwestionowanie, zredukowanie tej kategorii do poziomu jeszcze jednego antropocentrycznego uroszczenia, którego ostatnie szanse paść mogą w każdej chwili.

Ab-canny nie jest wyrzutem sumienia, żałobą po odrzuconej religijności. Nieprzypadkowo ironizowałem wcześniej na temat suplementarnego charakteru pojęcia w tekście angielskiego eseisty. A-samowite, które wywołuje lęk i odrazę na miarę abjectu, jest „powrotem derridiańskiej różnicy”, strachem przed niepochwytnością, nieskończonym ruchem „zniczeń” świata, którego signifikanty tańczą przed oczyma współczesnego człowieka, co i rusz uwodząc nowym złudzeniem totalizującego sensu, lyotardowskiej wielkiej narracji (i unieważniając je natychmiast). A-samowite jest — wielkim kulturowym wysiłkiem utrzymanym na dystans i nieustannie zagrażającym skandalicznym wdarcie się w granice naszej rozumności — przecuciem nonsensu, które maskujemy naukowymi, filozoficznymi, literackimi hipostazami, nieskładnymi hybrydami (intelektualnych, oczywiście) macek i niewspółkategorialnych z nimi... macek.

Weird fiction jest odpowiedzią kultury popularnej na modernizm, a w każdym razie na jego egzystencjalistyczne ekstazy. Jest literaturą pesymizmu, nawet jeśli

⁶⁷ Por. Ch. Miéville, *M.R. James and the Quantum Vampire...*, s. 123.

jest on maskowany igraszkami fantazji uwalniającej się w pewnym stopniu od zobowiązań mimetycznych (ale już nie parabolicznych). *Ab-canny* jest kategorią ucieleśniającą lęk — niewyłącznie intelektualny — przed w każdej chwili zagrażającym „halucynacyjnym/nihilistycznym *novum*”⁶⁸, które gotowe jest rozsądzić cały kategorialny system naszej wizji świata, z poznaniem i aksjologią na czele, detronizując wyróżnioną (czy to z przyczyn moralnych, jak dyskursy religijne, czy to poznawczych, jak na równi zakładają Arystoteles i Heidegger) pozycję człowieka pośród innych bytów, degradując go na powrót do roli Lemowskiego „zgęstka” w kosmicznej zupie.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Borges J.L., *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Borges J.L., *There Are More Things*, [w:] *idem, Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Lovecraft H.P., *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2016.
- Lovecraft H.P., *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Lovecraft H.P., *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012.
- Miéville Ch., *Ambasadoria*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2013.
- Miéville Ch., *Blizna*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2006.
- Miéville Ch., *Dworzec Perdido*, przeł. M. Szymański, Zysk i S-ka, Poznań 2003.
- Miéville Ch., *Kraken*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Miéville Ch., *LonNiedyn*, przeł. G. Komerski, MAG, Warszawa 2009.
- Miéville Ch., *Miasto i miasto*, przeł. M. Jakuszewski, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Miéville Ch., *Ostatnie dni Nowego Paryża*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- Miéville Ch., *Toromorze*, przeł. K. Chodorowska, Zysk i S-ka, Poznań 2014.
- Miéville Ch., *W poszukiwaniu Jake'a i inne opowiadania*, przeł. M. Jakuszewski *et al.*, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Miéville Ch., *Żelazna Rada*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2009.
- VanderMeer A., VanderMeer J., *The New Weird*, Tachyon Publications, San Francisco 2008.
- VanderMeer A., VanderMeer J., *The Weird: A Compendium of Dark and Strange Stories*, Tor Books, New York 2012.

Opracowania

- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków 2002.
- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.

⁶⁸ Por. *ibidem*, s. 113.

- Caillois R., *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Caillois R., *Science fiction*, przeł. B. Okólska, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Caillois R., *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Creed B., *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1993.
- Dadoun R., *Fetishism in the horror film*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, BFI, London 1989.
- Dajnowski M., *Kilka uwag o subwersywnym potencjale nowej fantastyki*. „Czerwony” *Miéville i New Weird*, „Jednak Książki” 2017, nr 8. *Jak czytać (pop)literaturę?*.
- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Fredericks S.C., *The Horrors of Lovecraft*, „Science Fiction Studies” 5, 1978, nr 2.
- Freedman C., *From Genre to Political Economy: Miéville’s The City and the City and Uneven Development*, „The New Centennial Review” 2013, nr 2.
- Freud S., *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2003.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
- Joshi S.T., *H.P. Lovecraft: Biografia*, przeł. M. Kopacz, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Joshi S.T., *The Weird Tale*, University of Texas Press, Austin 1990.
- Joshi S.T., Schultz D.E., *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport-London 2001.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- Lovecraft H.P., *Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, SQN, Kraków 2013.
- Lovecraft H.P., *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, Scutum, Warszawa 2000.
- Lovecraft H.P., *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, przekład przejrzeni R.M. Lipski, Ł.M. Pogoda, Fantasmagoricon, Warszawa 2008.
- Lovecraft H.P., *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] *idem, Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2016.
- Lovecraft H.P., *Uwagi na temat pisania weird fiction*, [w:] *idem, Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, SQN, Kraków 2013.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Miéville Ch., *Weird Fiction*, [w:] *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould et al., Routledge, London 2009.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Fantastyka grozy*, [hasło w:] *idem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Olkusz K., *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009.
- Płaza M., *Lovecraft na nieczystej ziemi*, [w:] H.P. Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2016.
- Płaza M., *W przeddzień potwornego zmartwychwstania*, [w:] H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wyb. i przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań 2012.
- Rudolf E., *Lovecraft Howard Phillips*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould et al., Routledge, London 2009.
- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

- Słownik literatury XX polskiej wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka*, [hasło w:] *Słownik literatury XX polskiej wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.
- Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- St. Armand B.L., *The Roots of Horror in the Fiction of H.P. Lovecraft*, Dragon Press, Elizabethtown, NY 1977.
- „Teksty Drugie” 2016, nr 2. *Widmologie*.
- Walc K., *Horror*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2002.
- Wydmuch M., *Cień z Providence*, [wstęp w:] H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Żabski T., *Powieść grozy*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Źródła internetowe

- Encyclopedia of Science Fiction*, red. J. Clute, D. Langford, P. Nicholls, G. Sleight, <http://www.sf-encyclopedia.com/> (dostęp: 9.08.2019).
- Ersoy G., *Crossing the boundaries of the unknown with Jeff VanderMeer. The monstrous fantastic and “abcanny” in Annihilation*, [2019], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/oli.12227> (dostęp: 31.07.2019).
- Fisher M., *The Weird and the Eerie*, Repeater, London 2016, <https://repeaterbooks.com/product/the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019).
- Harman G., *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, Winchester-Washington 2012, <http://www.hplovecraft.com/study/litcrit/wrlp.aspx> (dostęp: 29.07.2019); recenzja: <https://earth-wizard.livejournal.com/88372.html> (dostęp: 29.07.2019).
- H.P. Lovecraft. Polski Serwis*, red. M. Kopacz, <https://www.hplovecraft.pl/> (dostęp: 31.07.2019).
- Interview: China Miéville*, „Lightspeed. Science Fiction & Fantasy” 2011, nr 18, <http://www.light-speedmagazine.com/nonfiction/feature-interview-china-mieville/> (dostęp: 31.07.2019).
- Kendrick Ch., *Socialism and Fantasy. China Miéville’s Fables of Race and Class*, „Monthly Review. An Independent Socialist Magazin” 49, 2016, nr 9, <https://monthlyreview.org/2016/02/01/socialism-and-fantasy/> (dostęp: 31.07.2019).
- Lockhurst R., *Making Sense of “The Weird and the Eerie”*, „Los Angeles Review of Books”, <https://lareviewofbooks.org/article/making-sense-of-the-weird-and-the-erie/> (dostęp: 29.07.2019).
- Macfarlane R., *The eeriness of the English countryside*, „The Guardian” 10.04.2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane> (dostęp: 31.07.2019).
- Machin J., *Weird Fiction in Britain 1880–1939*, Palgrave Macmillan, London 2018; recenzja: <http://www.popcultureshelf.com/weird-fiction-in-britain-1880-1939-by-james-machin-2018/> (dostęp: 29.07.2019).
- March-Russell P., *The abcanny politics of landscape in Lucy Wood’s Diving Belles*, „Short Fiction in Theory & Practice” 7, 2017, nr 1, <https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/fict/2017/00000007/00000001/art00005> (dostęp: 31.07.2019).

- Miéville Ch., *M.R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus And/or and And/or Or*, „Collapse” 4, 2008, <https://www.urbanomic.com/chapter/collapse-iv-china-mieville-m-r-james-and-the-quantum-vampire/> (dostęp: 13.07.2019).
- Noys B., Murphy T.S., *Introduction: Old and New Weird*, „Genre. Forms of Discourse and Culture” 2016, nr 2. *Old and New Weird*, <https://read.dukeupress.edu/genre/issue/49/2> (dostęp: 30.07.2019).
- Pike D.L., *China Miéville’s Fantastic Slums and the Urban Abcanny*, „Science Fiction Studies” 46, 2019, nr 2, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a138.html> (dostęp: 31.07.2019).
- Stachniak A., *Progressing from Definition to Heuristic: The Uncanny and the Abcanny*, „Berfrois. Literature, Ideas, Tea” 21.01.2014, <https://www.berfrois.com/2014/01/the-uncanny-and-the-abcanny-alexander-stachniak/> (dostęp: 31.07.2019).
- Thucker E., *Weird, Eerie, and Monstrous: A Review of “The Weird and the Eerie” by Mark Fisher*, <https://www.boundary2.org/2017/06/eugene-thacker-weird-eerie-and-monstrous-a-review-of-the-weird-and-the-eerie-by-mark-fisher/> (dostęp: 29.07.2019).
- Witzel G., *Abcanny Waters: Victor LaValle, John Langan, and the Weird Horror of Climate Change*, „Science Fiction Studies” 45, 2018, nr 3, <https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a136.html> (dostęp: 31.07.2019).

“The work of spectre in the age of mechanical reproduction”. China Miéville: The conceptions of *haute weird* and *abcanny*

Summary

The aim of the paper is presentation and discussion of China Miéville’s theoretic approach to the issue of horror’s subgenres, including classical Victorian ghost story and Lovecraftian weird fiction. “The abcanny” — in a way a subversive, theoretical category, that Miéville coins in his critical writings — is crucial for both his own speculations and the problems considered here. As it is decisively opposite to Freudian “uncanny” and Kristevian “abject”, it constitutes a relatively new approach to the question of distinction among the aforementioned horror literary genres. The Victorian ghost story, as Miéville sees it, is deeply rooted in the experience of the uncanny, and so it presupposes the “return of the repressed” from the individual or collective/cultural unconsciousness. Hence ghost stories are — just for example — susceptible to hauntological interpretations. Weird fiction — on the contrary — implies the experience of something radically new, something so far non-existent and therefore unacceptable and dreadful. If a classical ghost story can be perceived as an expression of the nineteenth-century fear of the irrationality returning from the past preceding the revolution of the Enlightenment, *haute weird* narrative embodies modernistic anxiety of the upcoming future, its uncertain nature, cognitive and moral relativism, and — what is most important here — the dubious status of man facing a boundless chasm of time and space.