

KAJETAN PONIATYSZYN

 <https://orcid.org/0000-0002-4560-5615>

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej

Plac Nankiera 15b, 50-140 Wrocław; e-mail: kajetan.poniatyszyn@uw.edu.pl

***Weird fiction* a horror. Uwagi terminologiczno-genologiczne**

Terminological and Genological Notes on Weird Fiction and Horror

Abstract

The two complementary aims of this article are a terminological and genological analysis of weird fiction, as well as the identification of similarities and differences between this genre and horror in cognitive-aesthetic, semantic and pragmatic terms. The main thesis is that weird fiction is a separate literary genre and cannot be equated with horror or other taxonomic categories, which has so far been the case in Polish literary studies. The article starts by considering the name, history, transgressiveness of the genre and the various terms that have been applied to weird fiction in Polish literary discourse and the publishing market. The second part of the text focuses on considering the similarities and differences of weird fiction and horror. The cognitive-aesthetic part is based on the concepts of horror developed by Noël Carroll and Yvonne Leffler. The semantic approach focuses on the category of space in horror and weird fiction based on Manuel Aguirre's concepts. The pragmatic sphere aims at the presence of the genre on the Polish publishing market, particularly the new editions of Stefan Grabiński's works. The analysis shows that authors of weird fiction focus more on the cognitive shock of changing characters' beliefs about the world than on evoking fear. Unlike horror, very rarely does a monster appear, and often the division of space into friendly and hostile does not apply. Both genres address social problems. On the Polish publishing market, weird fiction is strongly connected with horror, and only specialized outlets highlight the separation of one from the other.

weird fiction; horror; literary genres; weird; Polish literature



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-02-28 | Revised: 2025-03-21 | Accepted: 2025-03-22

Minęło dwanaście lat od czasu wzmożenia aktywności literackiej wokół polskiego *weird fiction* w 2013 roku. Ukazały się wówczas pierwsze polskie antologie opowiadań *weird fiction* w XXI wieku: *Metoda Schlegmachera i inne opowiadania: W hołdzie Stefanowi Grabińskiemu* (2013) oraz *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku* (2013). Rok wcześniej wydano wybór opowiadań Lovecrafta *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści* (2012) przełożony przez Macieja Płazę¹, za który tłumacz otrzymał nagrodę „Literatury na Świecie” w kategorii Nowa Twarz. W dyskursie naukowym czy sferze wydawniczej wciąż jednak XX-wieczna czy najnowsza twórczość *weird fiction* ujmowana jest jako horror, fantastyka grozy czy opowieść niesamowita². Celem artykułu jest genologiczno-terminologiczna analiza *weird fiction*, sytuująca ten gatunek³ względem wyżej wymienionych przyporządkowań taksonomicznych, a także wskazująca podobieństwa i różnice między *weird fiction* i horrorem na polach kognitywno-estetycznym, semantycznym oraz pragmatycznym.

¹ W posłowiu autor przekładu podejmuje jedną z nowszych prób opracowania poetyki Lovecraftowskiego *weird fiction*. Paweł Bernacki ukazanie się tego wydania opowiadań Samotnika z Providence uznaje za „przełomowy moment dla obecności autora w Polsce” (2024: 175).

² Przykłady takich przyporządkowań podane zostaną w dalszej części artykułu.

³ Terminu „gatunek” (*genre*) używam w znaczeniu, jakie przyjęło się w literaturoznawstwie zachodnim, rezygnując z kategorii wypracowanych przez poetykę normatywną, ponieważ ich stosowanie w odniesieniu do badań literatury popularnej jest cokolwiek kłopotliwe (zob. Gemra 1998). Ponadto *weird fiction* zrodziło się na gruncie anglosaskim — badacze wskazują tu formacyjną dla gatunku działalność czasopisma „Weird Tales” oraz twórczość Howarda Phillipsa Lovecrafta (zob. Marcela 2018: 141–142), a także wpływ autorów jeszcze wcześniejszych, tworzących od lat 80. XIX wieku (zob. Joshi 1990) — stąd celowe zdaje się używanie aparatu pojęciowego wypracowanego w tymże obiegu naukowym. Należy tu jednak dokonać pewnej modyfikacji — Mikołaj Marcela w swojej definicji gatunku wyróżnia dwie jego odmiany: *Old Weird Fiction* oraz zrodzone w latach 90. XX wieku *New Weird Fiction* (Marcela 2018: 142, 145), z racji jednak na znikomą obecność drugiego w twórczości polskiej (wymienić tu można jedynie pojedyncze opowiadania z cyklu *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction*, np. Dzięciołowska 2019; Mocek 2022), pozostaną przy samej nazwie *weird fiction*. Będzie to tożsame również z tym, w jaki sposób gatunek ten funkcjonuje na naszym rynku wydawniczym (zob. powyższa nazwa rocznika oraz antologii z 2013 roku w przypisie niżej) oraz w rodzimym dyskursie naukowym (zob. Olkusz 2009; Trzeciak 2013). W obiegu anglosaskim — szczególnie w kontekście twórczości Lovecrafta — występuje również określenie „weird tale” (zob. Joshi 2004; Wilson 2016; Jones 2018).

Problemy terminologiczne

Dlaczego akurat *weird fiction*? Przyjrzyjmy się etymologii angielskiego przymiotnika *weird*. Jak podaje Jeffrey Andrew Weinstock, słowo to pochodzi od staroangielskiego rzeczownika *wyrd*, oznaczającego czynnik sprawczy wpływający na ludzkie przeznaczenie, czego egzemplifikację stanowić mogą trzy wiedźmy (*weird sisters*⁴) z *Makbeta* Wiliama Shakespeare'a (*The Tragedy of Macbeth*, 1623). Obecność nadnaturalnych sił, sprawujących kontrolę nad bohaterami, stanowiąca radykalną odpowiedź na oświeceniowe pojmowanie rzeczywistości, jest stałym motywem w twórczości *weird fiction*, zarówno na gruncie anglosaskim, jak i polskim (zob. Lovecraft 2008: 8–9; Hutnikiewicz 1959: 10). Obecnie można to zauważyć w twórczości Thomasa Ligottiego oraz Wojciecha Guni, czyli autorów najbardziej prominentnych spośród współczesnego amerykańskiego i polskiego pola *weird fiction*, mających duży wpływ na rodzimych twórców⁵.

Współcześnie *weird* oznacza coś „dziwaczego, dziwnego” (*Cambridge Dictionary*), z czego pierwsze określenie nasuwa konotacje z wyodrębnionymi z Freudowskiego *das Unheimliche*⁶ kategoriami estetycznymi opisywanymi przez Marka Fishera w książce *Dziwaczne i osobliwe* (*The Weird and the Eerie*, 2016, pol. 2023). Brytyjski filozof stworzoną przez Lovecrafta oraz jego następców serię tekstów literackich i związane z nimi monstruarium ujmowane jako „mitologia Cthulhu” interpretował jako inwazję zewnątrzności spowodowaną raną, jaką w ludzkim doświadczeniu stanowiła trauma pierwszej wojny światowej⁷. Dziwaczne (*the weird*) w Fisherowskim systemie pojęciowym konotuje wytrącenie podmiotu ze swego rodzaju komfortu poznawczego — przeświadczenia, że żywione przekonania o świecie są właściwe i precyzyjne. Fisher pisze:

⁴ W polskich przekładach postaci te określane są jako (w takim bądź przestawnym szyku) „wieszczce siostry” (Kozmian 1857; Kamiński 2022), „przeznaczeń siostry” (Ulrich 1895; Długolecki 2018) lub „siostry wiedźmy” (Barańczak 1994). Niezależnie od rozwiązania translatorskiego, zachowano więc element związany z posiadaniem wiedzy na temat przyszłości, osłabiono jednak faktor sprawczości postaci.

⁵ Gunia w 2021 roku został wyróżniony Nagrodą Literacką im. Jerzego Żuławskiego za powieść *Dom Motta* z tomu *Dom wszystkich snów* (2020b) oraz Nagrodą im. Macieja Parowskiego przyznaną przez „Nową Fantastykę”, największy polski miesięcznik dla czytelników fantastyki. Jest również (wraz z Krzysztofem Grudnikiem) redaktorem *Snów umarłych. Polskiego rocznika weird fiction*, zajmuje się ponadto animacją polskiego środowiska pisarzy horroru i *weird fiction*. Ligotti z kolei jest szeroko omawianym autorem *weird fiction* (*The Thomas...* 2003; zob. też numery czasopisma „Vestarien. A Literary Journal” w całości poświęconego twórczości Ligottiego na stronie <https://grimscibepress.com/issues>). W Polsce wydano dotychczas jego dwa zbiory opowiadań (2014; 2020), esej filozoficzny (2015) i pojedyncze opowiadania w antologiach i czasopismach.

⁶ Mam tu na myśli pojęcie przywoływane przez Sigmunda Freuda w odniesieniu do pism Ernsta Jentscha (1906a; 1906b; polski przekład — 2014), oznaczające „wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu, co zaś wyszło na jaw” (Freud 1997: 240), przeciwieństwo *samowitego* (niem. *das Heimlich*), czyli czegoś swojskiego, znanego, przyswojonego. Psychiatra zauważa, że istniało jeszcze jedno znaczenie słowa *samowite*, a mianowicie ukryte i tajemne. Zgodnie z myślą Freuda „niesamowite” miało więc oznaczać coś na pozór znajomego, co jednak po bliższym kontakcie wykazuje cechy obcości, powodując uczucie lęku i wyobcowania. W kontekście nowych technologii pojęcie to funkcjonuje jako „dolina niesamowitości” (zob. Mori 1970).

⁷ Początki gatunku z pierwszowojenną traumą wiąże również w swojej definicji China Miéville, na którego zresztą powołuje się Fisher (zob. Miéville 2009: 513; Fisher 2023: 26). Miéville pisze: „Wielcy pisarze *weird fiction* reagują na kapitalistyczną nowoczesność wkraczającą pod koniec XIX i na początku XX wieku w okres kryzysu, w którym prymitywne postulaty progresywnej, burżuazyjnej racjonalności zostały strzaskane. Sercem tego kryzysu jest pierwsza wojna światowa, podczas której masowe rzezie

Chcę postawić tezę, że dziwaczne to szczególne rodzaju zakłócenie. Obejmuje poczucie bycia niewłaściwym: wydaje nam się, że dziwaczna istota lub przedmiot nie powinny istnieć albo przynajmniej nie w tym miejscu. Jeśli ta istota albo przedmiot się tutaj znajduje, to kategorie, których dotychczas używaliśmy, żeby rozumieć świat, mogą już nie obowiązywać. Ostatecznie dziwaczny przedmiot nie jest przecież niewłaściwy; nieadekwatne muszą być nasze wyobrażenia na jego temat. (Fisher 2023: 19)

Istotnym elementem gatunku jest zatem, korzystając z określenia Darko Suvina, coś w rodzaju „wyobcowania poznawczego” (*cognitive estrangement*)⁸ — z tą różnicą, że w przeciwieństwie do *science fiction*, w *weird fiction* najczęściej nie ma mowy o żadnym technologicznym *novum*, powodującym powstanie nowej rzeczywistości; co jednak istotne, rzeczywistość w *weird fiction* jest na różne sposoby zniekształcana⁹, co budzi refleksje i skojarzenia skorelowane ze współczesnymi problemami społecznymi — taką interpretację opowiadań Lovecrafta zdaje się też przyjmować Fisher. Wspólna dla *weird fiction* oraz *science fiction* płaszczyzna reprezentacji wyłożona została przez Bertolta Brechta, do którego odnosi się Suvin, objaśniając pojęcie wyobcowania poznawczego: „wyobcowująca reprezentacja to taka, która umożliwia nam rozpoznanie jej obiektu, ale równocześnie sprawia, że zdaje się on nieznajomy” (B. Brecht, cyt. za: Suvin 1972: 374)¹⁰. Podobieństwo do Freudowskiego *das Unheimliche* czy Fisherowskiego *the weird* jest tu bardzo silne.

Genologia *weird fiction*

W przypadku polskich badań nad *weird fiction* — a także na rynku wydawniczym — panuje niejaki zamęt terminologiczny. Analogicznie dzieje się w przypadku horroru: poszczególne określenia (fantastyka grozy, literatura niesamowita, literatura grozy i inne) są przez autorów i czytelników traktowane synonimicznie. Sytuacji nie poprawia fakt, że termin „horror” jest używany zarówno w odniesieniu do literatury i filmu, jak i pozostałych dziedzin sztuki (zob. Gemra 1999: 121–124; 2000). Z kolei zamieszanie dotyczące nazewnictwa w obrębie *weird fiction* jest spowodowane materią samego ga-

wyrządzane przez najnowocześniejsze państwa uczyniły twierdzenia o »racjonalnym« układzie nowoczesności niesmacznym żartem” (Miéville 2009: 513; tłum. własne).

Jeżeli w bibliografii nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora artykułu.

⁸ Suvin uznaje wyobcowanie poznawcze za „f o r m a l n ą ramę całego gatunku [*science fiction* — K.P.]” (Suvin 2018: 13; wyr. oryginalne). Badacz ukuł to pojęcie w nawiązaniu do terminów uniezwyklenia/udziwnienia (ros. *ostranienije*) Wiktora Szklowskiego (1986) oraz efektu wyobcowania (niem. *Verfremdungseffekt*) Bertolta Brechta (1964). Wyobcowanie poznawcze jest kluczowe w rozpatrywaniu relacji pomiędzy empirycznie znanym światem a rzeczywistością stworzoną w utworze *science fiction*. W gatunku tym — wedle Suvina — za „konieczne i swoiste wykładniki uznać należałoby obecność i wzajemne powiązanie wyobcowania i poznania, towarzyszących wytwarzaniu alternatywnego pola odniesienia względem empirycznego środowiska autora” (Suvin 2018: 14; wyr. oryginalne).

⁹ Mam tu na myśli wszechobecność poetyki onirycznej i surrealistycznej w kreowaniu przestrzeni, postaci oraz zdarzeń. Takie ukształtowanie świata występuje powszechnie we współczesnym polskim *weird fiction*.

¹⁰ „A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar”.

tunku, którą trudno uchwycić za pomocą krępującej siatki taksonomicznej, a także niską rozpoznawalnością wśród odbiorców. Przyjrzyjmy się paru ujęciom genologicznym:

Sercem *weird fiction* jest obsesja na punkcie nadnaturalnego kryjącego się tuż pod powierzchnią codzienności. (Miéville 2009: 510)¹¹

Weird fiction [...] przekracza ustalone granice gatunkowe, gdy czerpie i włącza w swą materię elementy gotyckie, *science fiction*, fantasy, horroru. (Weinstock 2016: 182)¹²

Weird fiction — podgatunek fantastyki powstały w końcu XIX wieku i na początku wieku XX, o długiej i złożonej historii oraz zróżnicowanej tematyce, obejmujący teksty z pogranicza fantastyki, horroru i *science fiction*. (Marcela 2018: 141)

[*Weird fiction* to — K.P.] krzyżówka gatunkowa, podrzędny kundel, który nieustannie wyslizguje się ze smyczy. (Luckhurst 2015: 202, cyt. za: Marcela 2018: 141–142)

Zarówno Marcela, Luckhurst, jak i Weinstock podkreślają transgresyjność gatunku. Miéville z kolei zwraca uwagę na ontologiczne zachwianie świata *weird fiction*, który nieustannie oscyluje pomiędzy czymś zwyczajnym a nadnaturalnym — co wiązać można z przytoczonymi wcześniej kategoriami niesamowitości czy dziwaczności¹³. Dalsze zastrzeżenia budzą też ujęcia opierające się bardziej na subiektywnych odczuciach niż na wyznacznikach poetyki gatunku. Jak pisze Marcela:

Część z nich [zachodnich badaczy i twórców *weird fiction* — K.P.] mówi bardziej o odczuciu [*sensation*] niż cechach gatunkowych tego nurtu pisarstwa [...]. Z kolei pisarz Michael Moorcock zauważa, że „nie istnieją jakiekolwiek zasady, które wyznaczałyby, czym jest *weird fiction* [...], ponieważ jego istotą — zarówno pod względem tematycznym, jak i gatunkowym — jest anormalność (Moorcock 2011: xiii)” [przypisy — M.M.]. (Marcela 2018: 142)

„Anormalność” nie powinna jednak oznaczać rezygnacji z prób określania wyznaczników danej twórczości. *Weird fiction* jest zasadną nazwą gatunku, zważywszy na wskazywanie kategorii estetycznej prymarnej dla poetyki tej twórczości, wpływającej na warstwę semantyczną utworów.

Wobec tak wielu wspomnianych wcześniej stanowisk trudno się dziwić, że współczesne rodzime literackie przetworzenia gatunku¹⁴ (mam tu na myśli okres od 2013 roku) stanowią wciąż w polskich badaniach *terra incognita*. Nieliczne analizy

¹¹ „This obsession with numinosity under the everyday is at the heart of Weird Fiction”. *Numinosity* — odwołując się do koncepcji *numinosum* Rudolfa Otto — rozumieć też można jako tajemniczą siłę działającą na człowieka w sposób jednocześnie fascynujący i przerażający (zob. Otto 1999).

¹² „Weird fiction [...] transgresses established generic boundaries when it draws on and incorporates elements of the Gothic, *science fiction*, fantasy and horror”.

¹³ O ile ujęcie Miéville’a budzi mało zastrzeżeń w stosunku do współczesnych polskich realizacji gatunku, o tyle transgresyjność — szczególnie w kierunku literatury fantasy — jest niemal nieobecna w literaturze podmiotu, przynajmniej w początkowej fazie rozwoju polskiego *weird fiction* w XXI wieku.

¹⁴ O twórczości Grabińskiego, pisarza *weird fiction* z okresu dwudziestolecia międzywojennego, napisano już bowiem wiele, por. Trzeciak 2012b; Grudnik 2015; Kalinowski 2016; Majewska 2018;

twórczości autorów kojarzonych z najnowszą polską literaturą *weird fiction* obecne są m.in. w tekstach Kseni Olkusz (2018) i Katarzyny Niesporek (2014)¹⁵. Należy tu również wspomnieć artykuł Macieja Mazura, w którym autor włącza twórczość Wiktora Żwikiewicza, bydgoskiego pisarza kojarzonego dotychczas z *science fiction*, do kanonu literatury *weird fiction* (Mazur 2024: 11)¹⁶.

Warto w tym momencie określić — wstępnie i w ramach przyczynku do dalszych badań — parę różnic między polską i zachodnią literaturą *weird fiction*. Jak już wspomniałem, w obrębie rodzimej twórczości pojawia się o wiele mniej przykładów „dziwacznej” prozy nawiązującej do katastrofy klimatycznej i antropocenu. Sztandarowym zachodnim przykładem byłaby tu trylogia powieściowa *Southern Reach* Jeffa VanderMeera, szeroko komentowana w anglojęzycznych badaniach *New Weird Fiction* (zob. Strombeck 2019; Bolt 2020; Newson-Errey 2021). W Polsce nie ma również prób tworzenia „mitologii literackich”, bogatego korpusu tekstów dotyczących konkretnego monstruarium i związanych z nim opowieści, jak to było w przypadku tzw. mitologii Cthulhu, która współcześnie funkcjonuje niemal jak supersystem rozrywkowy. Do rzadkości należą również powieści *weird fiction* — krajowa twórczość tego gatunku ukazuje się w dużej mierze w formie wieloautorskich antologii lub zbiorów opowiadań napisanych przez jednego autora czy autorkę. Jeśli zaś chodzi o sferę nawiązań intertekstualnych (zarówno w przypadku języka, jak i instrumentarium motywów — cyrk, manekin, lalka), polska twórczość (wyróżnić tu można teksty Wojciecha Guni) czerpie wiele z opowiadań Bruno Schulza. Wspomina o tym Mazur, pisząc o twórczości Żwikiewicza:

[Ż]ródła Żwikiewiczowych inspiracji to głównie książki Brunona Schulza i Stefana Grabińskiego, których Joseph i Ann VanderMeerowie w *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories* uznają za reprezentatywnych przedstawicieli kanonu gatunku. (Mazur 2024: 11)

Należy zaznaczyć, że drohobycki pisarz znajduje się również w horyzoncie uwagi pisarzy zagranicznych — nie tylko VanderMeerów, ale również np. Ligottiego, który w polskiej przedmowie do zbioru *Teatro Grottesco* przywołuje swoje pierwsze zderzenie z twórczością autora *Sklepów cynamonowych* (Ligotti 2014: 4). Wspomnieć też trzeba pojawianie się w polskiej literaturze gatunku narracji lokalnych, skupionych m.in. na Dolnym Śląsku, jego historii i problemach, z jakimi współcześnie mierzy się ten region.

Stefan... 2023; Czytanie... 2023. Zob. też artykuł Jakuba Knapa o niesamowitości i grozie w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (2008).

¹⁵ Olkusz w optyce hauntologicznej bada mikropowieść Guni *Nie ma wędrowca*. Trudno tu jednak mówić o obszernej i całościowej analizie. Z kolei Niesporek analizuje opowiadanie Dawida Kaina *Talidomid* wpisujące się raczej w poetykę *bizarro fiction*, nie *weird fiction*.

¹⁶ Warto zaznaczyć, że Mazur traktuje *weird fiction* jako ogólną nazwę gatunkową, obejmującą także twórczość VanderMeera oraz Mieville’a, czyli autorów (zgodnie z przyjmowanym przez Marcelę w jego definicji rozróżnieniem) tworzących *New Weird Fiction*. Takie podejście można zauważyć też w tekście Joanny Bednarek, w którym autorka pisze: „*Weird fiction* to hybrydyczny gatunek na pograniczu fantastyki, horroru i (post)modernizmu, który zyskał samoświadomość i status »poważnej literatury« w dużej mierze dzięki rozciągniętym na ostatnie dwadzieścia lat zabiegom Ann i Jeffa VanderMeerów oraz Chiny Mieville’a” (Bednarek 2020: 124). Rozstrzygnięcie, czy podział gatunku na *Old Weird Fiction* i *New Weird Fiction*, czy też *weird fiction* i *New Weird Fiction*, znajduje swoje uzasadnienie, wymagałoby zapewne osobnego artykułu.

Wymienić tu można książki Jakuba Bielawskiego (2019; 2020), o których w swoim artykule pisze Elżbieta Rybicka (2023). Różnic między polskim i zachodnim *weird fiction* zapewne jest więcej, temat domaga się rozwinęcia w innym artykule.

Wracając do stanu badań, wspomnieć trzeba, że o wiele większy nacisk niż na rodzime przetworzenia gatunku stawiany jest na opracowywanie twórczości autorów zagranicznych. Łukasz Wróbel (2021; 2022 — tu badacz analizował również twórczość Grabińskiego i Lovecrafta), Katarzyna Trzeciak (2012a) i Tomasz Niezgoda (2016) skupiali się na twórczości amerykańskiego pisarza Thomasa Ligottiego, autora kanonicznego. Mikołaj Marcela opracował polską definicję gatunku (2018), bazującą głównie na źródłach anglosaskich — co wobec braku polskich ujęć jest uzasadnione¹⁷ — wymaga jednak ona uzupełnienia z racji pojawienia się od 2018 roku nowych, ważnych w kontekście rozwoju gatunku rodzimych utworów. O poetyce *weird fiction* pisał również Maciej Dajnowski w artykule o twórczości Miéville’a (2020). W krajowej refleksji literaturoznawczej do głosu w większości dochodziły jednak o wiele szersze ujęcia, bazujące na literaturze zachodniej i skupiające się na pojęciach fantastyki grozy (funkcjonującej jako termin synonimiczny względem horroru) oraz literatury niesamowitej. Terminy te charakteryzują się jednak różnymi zakresami znaczeniowymi oraz polami odniesienia, stąd synonimiczne odnoszenie ich do *weird fiction* zdaje się błędne.

Fantastyka grozy i literatura niesamowita

Pochylmy się nad terminami „fantastyka grozy” i „literatura niesamowita”. W przypadku badań nad poetyką fantastyki grozy należy wyróżnić pionierską pracę Marka Wydmucha *Gra ze strachem. Fantastyka grozy* (1975), a także wstęp, który napisał do pierwszego polskiego wydania *Zewu Cthulhu* Lovecrafta (1983). Były to pierwsze ujęcia *weird fiction* w polskim piśmiennictwie naukowym¹⁸. Należy też wspomnieć książki Dariusza Brzostka (2009) oraz Kseni Olkusz (2010). Brzostek skupia się na m.in. na próbach racjonalizacji „niemożliwego” w literaturze gotyckiej oraz horrorze, Olkusz zaś analizuje nowsze realizacje tradycyjnych dla fantastyki grozy motywów w utworach m.in. Jarosława Grzędowicza i Andrzeja Pilipiuka — których trudno jednak uznać za twórców *weird fiction*. Pojęcie „fantastyki grozy” funkcjonuje zatem jako termin ogólny, łączący autorów zarówno *weird fiction*, jak i horroru (zob. Smuszkiewicz, Niewiadowski 1990: 278–279)¹⁹.

¹⁷ Wyjątek wobec powszechnego opierania się na źródłach anglosaskich stanowi artykuł Wróbla (2022), który przywołuje opracowania Grabińskiego i Plazy (tego ostatniego autora cytuje również Dajnowski), definiując jednak *weird fiction* nie jako gatunek, a „nurt fantastyki o znaczącym potencjale psychologiczno-filozoficznym” (Wróbel 2022: 6), i stosując synonimicznie nazwę „opowieść niesamowita”. Należy jednak podkreślić, że bardzo rzadko badacze odnoszą się do literatury polskiej.

¹⁸ Wydmuch był również autorem tekstu *Amerykańskie strachy* (1981) w pierwszym zbiorze opowiadań Lovecrafta opublikowanym w Polsce (w wydawnictwie klubowym „trzeciego obiegu” SFAN-Club, 1981), który jest białym krukiem — jak bowiem podaje strona „H.P. Lovecraft. Polski serwis”, wypuszczono tylko 250 egzemplarzy (*HPL weird fiction — nie budź drzemiących demonów*, www.hplovecraft.pl/dla-czytelnika/ksiazki-lovecrafta/po-polsku/nie-budz-demonow [dostęp: 15.04.2025]).

¹⁹ Autorzy hasła „Fantastyka grozy” w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* bazują m.in. na słynnym tekście Rogera Cailloisa *Od baśni do science fiction* (*De la féerie à la science fiction*, wprowadzenie do zbioru *Anthologie du fantastique. Tome I: Angleterre Irlande Amérique du Nord Allemagne Flandres*, 1966; polskie wydanie: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, 1967) oraz wspomnianej wcześniej pracy Wydmucha (1975), odnoszą się też niejako do omawianego wcześniej motywu wstrząsu poznawczego w *weird fiction*: „Zjawiska fantastyczne wymykające się racjonalnej interpretacji z chwilą

Termin „literatura niesamowita” zdaje się z kolei nazbyt pojemny znaczeniowo, by móc funkcjonować jako operacyjny względem twórczości *weird fiction*. Widoczne jest to w przestrzeni wydawniczej, niezwykle však istotnej dla trwania danego gatunku w horyzontach czytelniczych odbiorców. Krzysztof Grudnik wskazuje, że na polskim rynku literackim często pojawiają się tytuły zawierające słowo „niesamowite”: „Wymienić można: rozmaite wydania *Opowieści niesamowitych* Edgara Allana Poea i *Niesamowitych opowieści* Stefana Grabińskiego, *Czarownicę i inne niesamowite opowieści* Wiktora Gomułickiego i Andrzeja Juliusza Sarwy” (Grudnik 2014: 3). Świadczy to o wyjątkowym skupieniu się rynku na „niesamowitości” jako terminie określającym szeroko pojmowaną literaturę grozy. Prawie dziesięć lat po ukazaniu się artykułu przywołana przez badacza tendencja pozostaje widoczna. Wspomnieć tu należy chociażby serię *Opowieści niesamowite*, wydawaną przez Państwowy Instytut Wydawniczy (np. Benson i in. 2020), zbiory opowiadań Lovecrafta (*Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, 2016), Stefana Grabińskiego (*Muzeum dusz czyszcowych. Opowieści niesamowite*, 2018) albo tom *Duch na rozstaju dróg. Bożonarodzeniowa antologia opowieści niesamowitych* (2024), w którym znaleźć można teksty autorek epoki wiktoriańskiej (np. Charlotte Riddell) czy utwór *Tajemniczy obcy* Karla Adolfa von Wachsmanna, pisarza początku wieku XIX. Określenie „niesamowite” pojawia się zatem w tekstach reprezentujących różne gatunki i okresy historii literatury. Można tym samym stwierdzić, że niesamowitość funkcjonuje jako ogólne określenie estetyki przypisywanej danemu pisarzowi czy atrakcyjna etykieta przyciągająca odbiorców zainteresowanych zarówno literaturą gotycką, jak i horrorem czy *weird fiction*. Należy jednak zaznaczyć, że pojawiają się również pozycje zbierające utwory *weird fiction*: antologia *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku* (Chojnacki i in. 2013) czy seria *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction* (np. Adwentowska i in. 2018). W rzeczywistości wydawniczej swoistość *weird fiction* jest słabo widoczna, chyba że mowa o specjalistycznych oficynach (Wydawnictwo IX, Dom Horroru, nieistniejąca już Agharta), nawet jednak w tym przypadku *weird fiction* nie jest jedynym gatunkiem w ofercie.

Należy zatem stwierdzić, że w obliczu występowania wielu ogólnych nazw gatunkowych brakuje ujęć węższych i swoistych, odnoszących się do polskiej literatury *weird fiction* po 1989 roku. Twórczość ta nie może być traktowana jako tożsama z zachodnią bądź włączana w szeroki zakres „fantastyki grozy” czy „literatury niesamowitej”. Być może, w obliczu przedstawionej wcześniej mnogości nazw gatunkowych, należałoby zrezygnować z prób uchwycenia *weird fiction* w ramach precyzyjnej siatki taksonomicznej, typowej dla tradycyjnie rozumianego literaturoznawstwa. W zamian proponowałbym skierowanie się w stronę rozpoznań opartych na wielowymiarowych ujęciach gatunku, skupiających się zarówno na jego aspektach semantycznych, kognitywnych czy estetycznych, jak i na wymiarze pragmatycznym. Pozwoliłoby to na uwzględnienie transgresyjności gatunku, stosunku do twórców kanonicznych czy kierunku/kierun-

pojawienia się w świecie utworu podważają ustalone na początku i akceptowane przez bohaterów prawa owego świata i równocześnie podają w wątpliwość powszechnie znane czytelnikom prawa świata empirycznego. Przełamywanie ustalonych wcześniej w tekście praw rzeczywistości [...] wywołuje przerażenie postaci, które to przerażenie udziela się także czytelnikom, nagle wątpiącym w swoją, stabilną i w pełni poznawalną rzeczywistość empiryczną” (Niewiadowski, Smuszkiewicz 1990: 278) [wyr. — K.P.]. Istotna więc staje się tu Freudowska opozycja *Unheimliche/Heimliche* (niesamowite/samowite).

ków rozwoju *weird fiction* w Polsce. Ostatecznie za cel genologii uznać można, idąc tokiem myślenia Northropa Frye'a, „nie tyle klasyfikowanie (*classify*), co objaśnianie (*clarify*)” (Frye 1957: 247–248). Zdaje się, że w przypadku *weird fiction* takie myślenie o „gatunkowości” będzie najbardziej funkcjonalne.

***Weird fiction* a horror — ujęcie kognitywno-estetyczne**

Refleksja badawcza nad horrorem liczy wiele opracowań, stąd niemożliwe jest odniesienie się tu do nawet tych najbardziej istotnych. Postaram się jednak opisać punkty wspólne i różnice między tymże gatunkiem a *weird fiction*, bazując na kilku kluczowych ujęciach: kognitywno-estetycznym, semantycznym i pragmatycznym²⁰.

Zacznę od aspektu kognitywno-estetycznego. Na płaszczyźnie odbioru podstawowym elementem horroru jest utożsamienie się czytelnika/widza z bohaterem konfrontującym się z nieczystym, przerażającym i wywołującym obrzydzenie, wstręt czy mdłości potworem (zob. Carroll 2004: 38–39). Monstra przedstawione na kartach powieści czy kinowym ekranie, choć w rzeczywistości nie istnieją, powodują całą gamę odczuć, co stanowi tytułowy paradoks, opisywany przez Noëla Carrola w jego klasycznym studium *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* (*The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, 1990, pol. 2004). Reakcje odbiorcy badacz ujmuje jako „art-grozę” — to emocja wywołana identyfikacją z fikcyjnym bohaterem skonfrontowanym z nieczystym potworem, dla której wystąpienia konieczne jest fizyczne poruszenie spowodowane myślą, że niebezpieczne i nieczyste monstrum może istnieć w „naszej” rzeczywistości, prowadzącą do pragnienia uniknięcia jakichkolwiek kontaktów z nim (zob. Carroll 2004: 54). Doświadczenie art-grozy ma charakter kataraktyczny.

Yvonne Leffler z kolei skupia się na horrorze jako swoistej grze przyjemności:

Rozrywkowa wartość horroru bazuje na asymetrii między naszą fizyczną i psychologiczną interakcją, opartą na umiejscowieniu naszej rzeczywistości i fikcyjnego świata na dwóch różnych poziomach logicznych. Fizyczna interakcja między tymi dwoma światami nie jest możliwa w żadnym kierunku. [...] Psychologiczna granica między światem fikcji a naszym światem może zatem zostać przekroczona tylko w jedną stronę: wyłącznie my, jako czytelnicy lub widzowie, mamy dostęp do fikcyjnych wydarzeń, w których możemy uczestniczyć na poziomie intelektualnym oraz emocjonalnym, a także angażować się w działania bohaterów. Fascynacja fikcją, a w szczególności horrorem, polega na tym, że możemy szpiegować inny świat bez ryzyka odkrycia i bez konieczności ponoszenia konsekwencji bycia zdemaskowanym jako podglądacz. (Leffler 2000: 261)²¹

²⁰ Inspiruję się tutaj zaproponowanym przez Ricka Altmana „semantyczno-syntaktyczno-pragmatycznym” podejściem do gatunku filmowego (zob. Altman 2012).

²¹ „The entertainment value of the horror story is [...] built on the asymmetry between our physical and psychological interaction, based on the location of our reality and the fictional world on two different logical levels. Physical interaction between the two worlds is impossible in either direction. [...] The psychological boundary between the fictional world and our world can thus only be crossed in one direction: only we, as readers or viewers, have access to the fictional events and the ability to participate intellectually and emotionally in them and become involved in the actions of the characters. The fascination of fiction, and of horror fiction in particular, is that we can spy on the other world without risk of discovery and without needing to face the consequences of being exposed as voyeurs”. Polski przekład fragmentu książki Leffler autorstwa Leszka Karczewskiego ukazał się w tomie *Wokół gotyczystw. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo* (zob. Leffler 2002: 43–49).

Oba te ujęcia łączy presupozycja zakładająca, że horror to nazwa gatunkowa łącząca różne media (przede wszystkim literaturę i film), można zatem, podążając za słowami Anny Gemry, myśleć o nim jako „terminie ponadgatunkowym czy »kategorii estetycznej«” (1998: 64). Na podobnym poziomie ogólności funkcjonuje pojęcie *weird*, przypisywane różnomedialnym dziełom kultury chociażby przez Fishera w jego przywoływanej wcześniej książce *Dziwaczne i osobliwe*. Należy tu jednak podkreślić, że opowiadania i powieści *weird fiction*, choć rzecz jasna zawierają elementy Fisherowskiej dziwaczności, funkcjonują w dziejach literatury w ramach odrębnego gatunku ze swoją własną historią, wyznacznikami oraz autorami kanonicznymi. Tymczasem trudno jest wyodrębnić literackie podgatunki horroru funkcjonujące na podobnym poziomie względem swej „nadrzędnej kategorii”. Można mówić chociażby o ekohorrorze (Gajewska 2023: 37), body horrorze (Reyes 2020) czy folk horrorze (Krzyżaniak 2021) — to tylko kilka z licznych odmian — każda z nich działa jednocześnie w różnych dziedzinach sztuki, a więc zarówno w sferze literackiej, jak i filmowej, growej czy innych. Horror jest zatem bardziej inkluzywną kategorią od *weird fiction*, ma szersze pole odniesienia, i być może z tego względu jest o wiele bardziej rozpoznawalny.

Kolejne rozróżnienie poczynić można w sferze odbioru, na której w szczególności skupiają się Carroll i Leffler. Charakterystyczną właściwością tego aspektu horroru, podsumowując oba stanowiska, jest nieustanne igranie fikcyjnych zdarzeń i postaci (szczególnie różnego typu potworów) z wywołanymi sztucznie przez dzieło sztuki uczuciami rodzącymi się w odbiorcy, który jest zaangażowany w daną historię. Podejście takie zakłada bezpieczne, voyerystyczne ze swej natury uczestnictwo czytelnika/widza, kończące się doświadczeniem *katharsis*. Tymczasem autorzy *weird fiction* już od samych początków istnienia gatunku odcinali się od podstawowej dla horroru konieczności wywoływania strachu poprzez nagromadzenie czynników grozotwórczych. Jak twierdzi Lovecraft:

Prawdziwa opowieść niesamowita [*true weird tale*] zawiera coś więcej niż skrytobójstwa, okrwawione kościotrupy czy postacie w prześcieradłach pobrzękujące łańcuchami wedle ustalonych reguł. Musi być w niej obecna atmosfera paraliżującego i niewytłumaczalnego zagrożenia ze strony pozaziemskich, nieznanych sił; musi ona też podsuwać — wyrażać ją w stosownie poważny i złowieszczy sposób — najstraszniejszą koncepcję, jaka tylko może się zrodzić w ludzkim umyśle: że oto w osobliwy i złośliwy sposób zostały zawieszone bądź pogwałcone ustalone prawa Natury, stanowiące naszą jedyną ostoję w obliczu szturmów chaosu i demonów z niezgłębionej przestrzeni. (Lovecraft 2016: 497)

Weird fiction zakłada wytrącenie odbiorcy z pewnego komfortu poznawczego, rozgrywające się na innym poziomie niż wywoływanie u niego strachu, obrzydzenia, niepokoju czy wstrętu²². W szoku poznawczym wywołanym lekturą kryje się też wywrotowa

²² Nie jest to jedyna funkcja horroru, szczególnie w jego nowszych postaciach. Mowa tu o kategorii „post-horroru” (Rose 2017), przypisywanej takim filmom, jak *Coś za mną chodzi* (*It Follows*, 2014), *Czarownica. Bajka ludowa z Nowej Anglii* (*The VVitch: A New-England Folktale*, 2015), *Dziedzictwo. Hereditary* (*Hereditary*, 2018) czy *Midsommar*. W *biały dzień* (*Midsommar*, 2019). Według Davida Churcha to „niezależne, potencjalnie zyskowne horrory, które łączą styl kina artystycznego z przeformulowaniem tropów gatunkowych. Przedkładają powolne podtrzymywanie grozy i wizualną powściągliwość nad szokowanie środkami audiowizualnymi i wywołanie obrzydzenia” (Church 2021: 1); oryg. „independently produced (and potentially profitable) horror films that merge art-cinema style

funkcja *weird fiction*: twórczość ta może podważać uznane i racjonalne sposoby postrzegania świata i zwracać uwagę na problemy, które wcześniej mogły pozostać niezauważalne. Ponadto w ujęciu Carrolla istnienie potwora to warunek konieczny horroru²³ — we współczesnych realizacjach *weird fiction* trudno jednak doszukać się monstrów takich, jakie znamy z powieści Stephena Kinga czy Grahama Mastertona. Jeden z wyjątków stanowić tu może chociażby opowiadanie Jakuba Luberdy *Rzeźnia numer D* (2019), w którym główny bohater ucieka przed bestią przypominającą mitologicznego Minotaura. Potwór może się więc pojawić w *weird fiction*, ale nie jest warunkiem koniecznym tego gatunku.

***Weird fiction* a horror — aspekt semantyczny**

W ujęciu semantycznym — z racji ograniczonego miejsca — szczególnie interesować mnie będą wybrane aspekty spacje obu omawianych gatunków. Halina Kubicka zaznacza istotną rolę przestrzeni w horrorze:

Gatunek ten operuje określonym repertuarem miejsc i scenerii: wachlarz potencjalnych możliwości wykreowania przerażającego terytorium zdaje się być nieograniczony, w horrorach spotkamy m.in. nawiedzone domy, zrujnowane zamki, stare opactwa, cmentarze, krypty, lochy, podziemia, ścieki. (Kubicka 2010: 71)

Nakreślone przez badaczkę przestrzenne imaginarium, żywo nawiązujące do tradycji literatury gotyckiej i transformujące ją (zob. Has-Tokarz 2011: 191; Aguirre 2002) służy przede wszystkim ewokowaniu strachu. Zarówno w horrorze, jak i w *weird fiction* zauważyć można występowanie modelu konstrukcji przestrzeni, którą na potrzeby badania literatury gotyckiej Manuel Aguirre określił modelem „dwuprzestrzeni” (zob. Aguirre 2002). Mowa tutaj o przenikających się dwu sferach świata: realistycznej, znanej oraz innej, tajemniczej, gdzie najczęściej na śmiałka przekraczającego próg czają się różnego rodzaju zagrożenia. W horrorze podział ten oddany jest niekiedy w sposób eksplicytny i jednoznaczny — bohater, kierowany ciekawością, fascynacją, bądź chęcią zgłębienia czy rozwiązania dręczących go problemów, decyduje się wkroczyć do ciemnej piwnicy, mrocznego lochu, niepokojącego lasu, słowem — przestrzeni niebezpiecznych i nieznanych (taki schemat ma miejsce choćby w *slasherach*). Zdarzają się też przypadki, gdy nie

with decentered genre tropes, privileging lingering dread and visual restraint over audiovisual shocks and monstrous disgust”. Schematy gatunkowe służą więc jako pole do eksplorowania problemów społecznych (jak kłątwa przenoszona drogą płciową w filmie *Coś za mną chodzi*, będąca metaforą chorób wenerycznych — zob. rozdział w książce Churcha poświęcony tej produkcji, Church 2021: 181–212). Post-horror są również bardziej dopracowane formalnie (pod względem wizualnym i audialnym) i rezygnują z często stosowanych w kinie grozy jumpscare’ów na rzecz dłuższych ujęć, budujących atmosferę niepokoju i grozy. Można by tu wysunąć hipotezę, że post-horror bliżej jest do *weird fiction* niż wcześniejszym horrorom (literackim i filmowym) z racji tego, że przeformułowały tradycje gatunkowe, dokonując przesunięcia estetycznego, polegającego na odchodzeniu od wywoływania strachu w kierunku prób osiągnięcia wstrząsu poznawczego widza. Dokonują tego np. poprzez dogłębną eksplorację wątków rasowych (*Uciekaj* [*Get Out*, 2017]) czy klasowych (*To my* [*Us*, 2019]) w społeczeństwie amerykańskim.

²³ Monstrum może rzecz jasna funkcjonować nie tylko w ujęciu Carrollowskim — jako byt „sprzeciwiający się ontologicznym normom zwyczajności” (Carroll 2004: 37), ale również jako figura przestrzenna, np. nawiedzony hotel w powieści Stephena Kinga *Lśnienie* (*The Shining*, 1977, pol. 1990 jako *Jasność*).

można oddzielić tych dwóch sfer, bowiem wszędzie tam, gdzie przebywają bohaterowie, czaić się może niebezpieczeństwo. W przypadku *weird fiction* zmieszanie się porządków realnego i wyobrazonego, czy raczej gwałtowne wtargnięcie tego drugiego w domenę pierwszego, jest konstytutywną cechą genologiczną²⁴. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w przestrzeniach, w jakich ma miejsce akcja — labiryntowych, budzących poczucie wzniosłości, o skomplikowanej strukturze czy związanych z różnymi porządkami architektonicznymi. Miejska architektura jest często zmodyfikowana zgodnie z logiką snu, która — jak słusznie zauważa Elżbieta Pietluch — „nieuchronnie prowadzi do zatarcia wszelkich związków przyczynowo-skutkowych na rzecz odrealnionych i zagadkowych przeobrażeń czasoprzestrzeni” (Pietluch 2017: 428). W *weird fiction* zatem podział dwuprzestrzeni praktycznie nie obowiązuje, trudno bowiem w eksplicytny sposób rozgraniczyć tu *locus amoenus*, *locus horridus* czy wskazać próg między tymi dwoma sferami, obdarzany przez Aguirrego tak silnym znaczeniem. Powraca tu wzmiankowany wcześniej wstrząs poznawczy. Przestrzeń, która początkowo zdawała się bezpieczna, w rzeczywistości wcale taka nie jest. Związane jest to z odkryciem przez pierwszoosobowego narratora strasznej wiedzy, zderzeniem się z elementem dziwacznym czy niesamowitym, a przez to wytrąceniem z zastanych schematów poznawczych. Współcześni autorzy oraz autorki *weird fiction* akcję najczęściej osadzają w przestrzeniach zurbanizowanych czy postindustrialnych, tak różnych od Nowej Anglii znanej odbiorcom gatunku z opowiadań Lovecrafta. Umieszczenie to umożliwia określenie kondycji człowieka ponowoczesnego: przebudźcowanego życiem w wielkim mieście (zob. Wybraniec 2022), przekonanego o nieuchronnie nadchodzącej katastrofie (zob. Krukowski 2023), znajdującego się pod nadzorem instytucji publicznych (zob. Gunia 2020; tu szczególnie opowiadanie *Wezwanie*), zagubionego w nie-miejscach (termin Marca Augé, 2011), takich jak galerie handlowe czy budynki korporacji (zob. Kain 2020; 2024). Rację należy tu przyznać Caillois piszącemu o tym, że „zjawiska fantastyczne wypływają zawsze z tej samej zasady. Tym są straszniejsze, im bardziej zwykłe jest ich otoczenie” (2019: 32). Horror i *weird fiction* czerpią z tej myśli — każde na swój sposób. Oba jednak odnoszą się do problemów społecznych.

***Weird fiction* a horror — kwestie pragmatyczne**

Pisząc o aspekcie pragmatycznym gatunku, mam przede wszystkim na myśli jego obecność na polskim rynku wydawniczym oraz wiążące się z tym zjawiska: pojawiające się nowe wydania klasyków (przede wszystkim Lovecrafta i Grabińskiego), serie wydawnicze oraz oficyny rywalizujące o uwagę odbiorców²⁵. Podobnie jak w początkach XX wieku, *weird fiction* „cechuje niszowa obecność na rynku wydawniczym” (Marcela 2018: 141). Dwoma najbardziej rozpoznawalnymi autorami są

²⁴ Wielu badaczy wskazuje na rolę mieszania się porządku realnego i nadrealnego w *weird fiction* i podkreśla tę cechę jako istotną dla całego gatunku (por. Marcela 2018: 143–144; Weinstock 2016: 181; Miéville 2009: 513). Dotyczy to również horroru — z tą różnicą, że w *weird fiction* załamanie rzeczywistości połączone ze zmianą percepcji świata postrzeganego przez bohatera i sądów na temat jego miejsca w świecie ma charakter całkowity i druzgocący dla jednostkowej tożsamości.

²⁵ Z racji ograniczonej objętości tekstu nie rozgraniczam i nie opisuję poszczególnych obiegu, w jakich widoczna jest twórczość *weird fiction*. Pomijam tu też zupełnie twórczość pisarzy głównego nurtu (np. Mateusza Górniaka, Marcina Czuba czy Natalki Suszczyńskiej), według Zuzanny Sali często „sięgających po narzędzia *weird fiction*” (Sala 2024: 89). To temat na inny artykuł.

Lovecraft oraz Grabiński, w przypadku tego pierwszego można już mówić o pewnej marce (zob. Bernacki 2024), wykraczającej poza sferę literacką i wydawniczą. Jeśli zaś chodzi o lwowianina, to pomijając liczne wcześniejsze wydania, wspomnieć należy, że w samym 2024 roku ukazały się aż trzy wznowienia²⁶ jego opowiadań i powieści (zob. Grabiński 2024a; 2024b; 2024c), co wskazuje na wzrost zainteresowania jego twórczością, potwierdzając, że jest on jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich pisarzy *weird fiction*²⁷. Uwagę wzbudza tu odmienna proveniencja tychże wydań. Vesper oraz IX to oficyny, które wydają zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów gatunku. Wznowienia utworów Grabińskiego postrzegać można jako element rywalizacji o zagarnięcie jak największego kapitału symbolicznego w polu odbiorców *weird fiction* czy szeroko pojętej literatury grozy. Z kolei Dwie Siostry skupiają się na literaturze dziecięcej i młodzieżowej, *Demon ruchu* ukazał się w ramach serii „Świeżym okiem”, gromadzącej klasykę literatury światowej w oryginalnej oprawie graficznej. Należy tu jednak zaznaczyć, że choć włączam Grabińskiego do grona pisarzy *weird fiction*, to klasyfikacja ta — zarówno w stosunku do lwowianina, jak i innych osób uprawiających interesujący mnie tu gatunek — nie jest na rynku wydawniczym oczywista, wręcz przeciwnie. Powtarzając swoje intuicje i wnioski z wcześniejszych części artykułu, chciałbym wysunąć konstatację, że *weird fiction* nie funkcjonuje w polu literackim (z wyjątkiem specjalistycznych oficyn, zajmujących się wszak również różnymi odmianami horroru — zob. Bernacki 2024: 177) jako gatunek odrębny. Zamęt terminologiczny potęguje pojawianie się określeń ogólniejszych, takich jak „literatura grozy”, „opowieść niesamowita”, mających zapewne za zadanie zaprezentować *weird fiction* w jak najbardziej atrakcyjny, a jednocześnie znany już odbiorcom, być może bardziej przystępny sposób. Stwierdzić zatem należy, że w ujęciu pragmatycznym horror i *weird fiction* zdają się gatunkami zlewającymi się ze sobą, w rzadkich tylko przypadkach rozgraniczanymi. Chcąc zatem ustalić nieco lepiej widoczne różnice pomiędzy tymi dwoma typami twórczości, należy się kierować raczej w stronę wspominanych przeze mnie sfer semantycznej oraz kognitywno-estetycznej. Mnogość ujęć definicyjnych oraz wskazywana wcześniej transgresyjność każe zaś włączać *weird fiction* w obręb gatunków wymykających się klasycznym dla poetyki normatywnej podziałom, wymagających osobnych studiów.

W stronę *New Weird Fiction*?

Polskie studia nad *weird fiction* to teren wciąż domagający się nowych głosów i perspektyw badawczych. Nieostrość pojęciowa panująca w literaturze przedmiotu podyktowana może być wieloma „konkurencyjnymi” nazwami, które przez lata utożsamiane były z tym gatunkiem. Mam nadzieję, że artykuł ten, z racji próby zgromadzenia stanu badań i przeprowadzonych analiz terminologiczno-genologicznych rozwieje niektóre z wątpliwości dotyczących się interesującego mnie tu gatunku. Jest to o tyle istotne, że *weird fiction*, z racji swojej transgresyjności oraz zamieszania terminologicznego

²⁶ Pierwsze cytowane wydanie (Grabiński 2024a) stanowi inicjalny tom serii wydawniczej *Stefan Grabiński — Dzieła zebrane* pod red. Krzysztofa Grudnika, mającej w zamierzeniu zgromadzić wszystkie utwory autora.

²⁷ Można tu postawić pytanie, czy czytelnicy rozpoznają Grabińskiego jako pisarza *weird fiction*, czy jego twórczość stanowi raczej markę powiązaną z „literaturą niesamowitą” czy „fantastyką grozy”.

panującego w badaniach i sferze wydawniczej, stanowi wyjątkowo interesujący przedmiot analiz genologicznych. Niniejszy artykuł w żadnej mierze nie wyczerpuje w pełni tego tematu. Zarysowane tu perspektywy domagają się dalszego rozwinięcia, zważywszy szczególnie na ubogi rodzimy stan badań oraz dynamiczny rozwój gatunku w Polsce, którego świadectwem są zabiegi redaktorów *Snów umarłych. Polskiego rocznika weird fiction*, tj. ograniczenie w dwóch ostatnich naborach zakresu tematycznego do konwencji historycznej oraz *science fiction* (zob. Gunia 2023; 2024). Zaowocowały one pojawieniem się dwóch tomów (z 2023 oraz 2024 roku) odchodzących od poetyki horroru w inne strony — być może te, które w kręgu anglosaskim działają pod nazwą *New Weird Fiction*. To jednak temat na zupełnie inny tekst.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Adalbert Stifter i in. (2024), *Bożonarodzeniowa antologia opowieści niesamowitych*, oprac. T. Zysk, przeł. B. Grunwald-Hajdasz, J. Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań.
- Adwentowska Dagmara i in. (2018), *Sny umarłych: polski rocznik weird fiction 2018*, Phantom Books, Szczecinek.
- Benson Edward Frederic i in. (2020), *Opowieści niesamowite z języka angielskiego*, przeł. V. Dobosz i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bielawski Jakub (2019), *Ćma*, Vesper, Czerwonak.
- Bielawski Jakub (2020), *Dunkel*, Vesper, Czerwonak.
- Chojnacki Rafał i in. (2013), *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku*, Agharta, Kraków.
- Dzięciołowska Joanna (2019), *Mały koniec świata* [w:] M. Kładź-Kocot i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2019*, Phantom Books, Kraków.
- Gajewski Tomasz i in. (2013), *Metoda Schlegelmachera i inne opowiadania: W hołdzie Stefanowi Grabińskiemu*, Kabort, Przemyśl.
- Grabiński Stefan (2018), *Muzeum dusz czyścicowych: opowieści niesamowite*, Vesper, Czerwonak.
- Grabiński Stefan (2024a), *Z wyjątków. W pomrokach wiary*, IX, Kraków.
- Grabiński Stefan (2024b), *Szalona zagroda*, Vesper, Czerwonak.
- Grabiński Stefan (2024c), *Demon ruchu*, Dwie Siostry, Warszawa.
- Gunia Wojciech (2020a), *Powrót*, IX, Kraków.
- Gunia Wojciech (2020b), *Dom wszystkich snów*, Literate, Bydgoszcz.
- Kain Dawid (2020), *Wszystkie grzechy korporacji Somnium*, IX, Kraków.

- Kain Dawid (2024), *Zaplecza*, Vesper, Czerwonak.
- Krukowski Łukasz (2023), *Mam przecucie*, Cyranka, Warszawa.
- Lovecraft Phillips Howard (2016), *Przyszła na Sarnath zagłada: opowieści niesamowite i fantastyczne*, przeł. M. Płaza, Vesper, Czerwonak.
- Luberda Jakub (2019), *Rzeźnia numer D* [w:] Kładź-Kocot Marta i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2019*, Phantom Books, Szczecinek.
- Mocek Franciszek (2022), *Paprotka* [w:] A. Pazdan i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2022*, IX, Kraków.
- Wybraniec Anna Maria (2022), *Wilgość*, Vesper, Czerwonak.

Literatura przedmiotu

- Aguirre Manuel (2002), *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda i in., TAIWPN Universitas, Kraków.
- Altman Rick (2012), *Zakończenie: semantyczno-syntaktyczno-pragmatyczne podejście do gatunku filmowego*, przeł. M. Zawadzka [w:] R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Augé Marc (2011), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bednarek Joanna (2020), *Oduczanie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen*, „Teksty Drukie” nr 1.
- Bernacki Paweł (2024), *Projekt „Lovecraft”. Losy marki Howarda Phillipsa Lovecrafta na polskim rynku książki*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” nr 14.
- Bolt Pearson (2020), *Monolithic, Invisible Walls: The Horror of Borders in Jeff VanderMeer’s Southern Reach Trilogy*, „Journal of Science Fiction” nr 1.
- Brecht Bertolt (1964), *Brecht on Theatre*, przeł. i oprac. J. Willett, Hill and Wang, Nowy Jork.
- Brzostek Dariusz (2009), *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Caillouis Roger (2019), *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski [w:] R. Caillouis, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, przeł. K. Dolatowska i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Carroll Noël (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Church David (2021), *Post-Horror. Art, Genre, and Cultural Elevation*, Edinburgh University Press, Edynburg.
- Czytanie Grabińskiego (2023), red. K. Grudnik, IX, Kraków.
- Dajnowski Maciej (2020), „Praca widma w epoce mechanicznej reprodukcji”. *China Miéville: koncepcje „haute weird” i „abcanny”*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 26.
- Fisher Mark (2023), *Dziwaczne i osobliwe*, przeł. A. Karalus, T. Adamczewski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Freud Sigmund (1997), *Niesamowite*, przeł. R. Reszke [w:] S. Freud, *Pisma psychologiczne*, t. 3, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa.
- Frye Northrop (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey.
- Gajewska Grażyna (2023), *Ekofantastyka. Ujęcie sympojetyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.

- Gemra Anna (1998), *Literatura popularna — literatura gatunków?* [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Gemra Anna (1999), *Horror — zarys problematyki*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 8.
- Gemra Anna (2000), *Wyrobnia na manowcach: opowieści niesamowite*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 9.
- Grimscribe Press, *Issues* [numery czasopisma „Vestarien. A Literary Journal”], <https://grimscribepress.com/issues> [dostęp: 14.04.2025].
- Grudnik Krzysztof (2014), *Niesamowita, czyli jaka? O warunkach literatury niesamowitej*, „FA-art” nr 4.
- Grudnik Krzysztof (2015), *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Gunia Wojciech (2023), *Dziwność dziejów* [w:] J. Hankus i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2023*, IX, Kraków.
- Gunia Wojciech (2024), *Aporia na granicy konwencji* [w:] F. Duval i in., *Sny umarłych. Polski rocznik weird fiction 2024*, IX, Kraków.
- H.P. Lovecraft — polski serwis (b.r.), *HPL weird fiction — nie budź drzemiących demonów*, www.hplovecraft.pl/dla-czytelnika/ksiazki-lovecrafta/po-polsku/nie-budz-demonow [dostęp: 14.04.2025].
- Has-Tokarz Anita (2011), *Kategoria przestrzeni w horrorze* [w:] A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Hutnikiewicz Artur (1959), *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń.
- Jentsch Ernst (1906a), *Zur Psychologie des Unheimlichen*, „Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift” nr 8(22).
- Jentsch Ernst (1906b), *Zur Psychologie des Unheimlichen*, „Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift” nr 8(23).
- Jentsch Ernst (2014), *O psychologii niesamowitego*, przeł. A. Żukrowska, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni” nr 4, www.autoportret.pl/artykuly/o-psychologii-niesamowitego [dostęp: 14.04.2025].
- Jones Timothy (2018), *The Weird Tale* [hasło] [w:] *The Edinburgh Companion to the Short Story in English*, red. P. Delaney, A. Hunter, Edinburgh University Press, Edynburg.
- Joshi Sunand Tryambak (1990), *The Weird Tale*, Wildside Press, Holicong.
- Joshi Sunand Tryambak (2004), *The Evolution of the Weird Tale*, Hippocampus Press, Nowy Jork.
- Kalinowski Wojciech (2016), *Hypnos fiction: nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok.
- Knap Jakub (2008), *Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” t. 8.
- Krzyżaniak Aleksandra (2021), *Liminalność i ofiara. „Midsommar. W biały dzień” jako przykład folk horroru*, „Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture” nr 3.
- Kubicka Halina (2010), *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 16.
- Leffler Yvonne (2000), *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction*, przeł. S. Death, Almqvist & Wiksell International, Sztokholm.

- Leffler Yvonne (2002), *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, TAiWPN Universitas, Kraków.
- Lovecraft Howard Phillips (2008), *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw i in., Fantasmagoricon, Warszawa.
- Lovecraft Howard Phillips (2012), *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań.
- Lovecraft Howard Phillips (2016), *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, przeł. M. Płaza, [w:] H.P. Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, przeł. M. Płaza, Vesper, Czerwonak.
- Luckhurst Roger (2015), *American Weird* [hasło] [w:] *The Cambridge Companion to American Science Fiction*, red. G. Canavan, E.C. Link, Cambridge University Press, Nowy Jork.
- Majewska Joanna (2018), *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*, Ossolineum, Wrocław.
- Marcela Mikołaj (2018), *Weird fiction* [hasło], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 4.
- Mazur Maciej (2024), *Ekonarratologia a problem metalepsy i opisu: „Druga jesień” Wiktora Żwikiewicza*, „Forum Poetyki” nr 38.
- Miéville China (2009), *Weird fiction* [hasło] [w:] *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould i in., Routledge, Nowy Jork.
- Moorcock Michael (2011), *Foreweird* [w:] *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, red. A. VanderMeer, J. VanderMeer, Tor, Nowy Jork.
- Mori Masahiro (1970), *The Uncanny Valley*, „Energy” nr 7.
- Newson-Errey Georgie (2021), *Weird Horizons and the Mysticism of the Unhuman in Jeff VanderMeer’s Southern Reach Trilogy*, „The Cambridge Quarterly” nr 4.
- Niesporek Katarzyna (2014), *Groza w opowiadaniu „Talidomid” Dawida Kaina* [w:] *Literatura popularna. Tom 2: Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Niewiadowski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni (1990), *Fantastyka grozy* [hasło] [w:] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Niezgoda Tomasz (2016), *Bycie-w-prawdzie jako bycie-wobec-nicości w prozie Howarda Philipa Lovecrafta i Thomasa Ligottiego* [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków.
- Olkusz Ksenia (2009), *Konglomerat niesamowitości: „Domofon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury „weird fiction”*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 15.
- Olkusz Ksenia (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu, Racibórz.
- Olkusz Ksenia (2018), *O grozie i postgrozie. Dyskursy — konwencja — estetyka* [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków.
- Otto Rudolf (1999), *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, KR, Warszawa.
- Pietluch Elżbieta (2017), *Oniryczna kreacja zatopionego miasta w Bestiarium Tomasza Różyckiego* [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków.

- Płaza Maciej (2012), *W przeddzień potwornego zmartwychwstania* [w:] H.P. Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Vesper, Poznań.
- Reyes Aldana Xavier (2020), *Abjection and Body Horror* [w:] *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, red. C. Bloom, Palgrave Macmillan, Cham.
- Rose Steve (2017), *How post-horror movies are taking over cinema*, „The Guardian” 6 czerwca, www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night [dostęp: 14.04.2025].
- Rybicka Elżbieta (2023), *Do czego literaturze regionalnej potrzebne jest „imaginarium” grozy? O gotycyzowaniu Dolnego Śląska*, „Wielogłos” nr 1.
- Sala Zuzanna (2024), *Dziwaczny realizm: przypadek poezji Adama Kaczanowskiego*, „Praktyka Teoretyczna” nr 4.
- Stefan Grabiński: *wokół twórczości. Eseje, wywiady, recenzje* (2023), red. K. Grudnik, IX, Kraków.
- Strombeck Andrew (2019), *Inhuman writing in Jeff VanderMeer’s Southern Reach trilogy*, „Textual Practice” nr 8.
- Suvin Darko (1972), *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, „College English” nr 3.
- Suvin Darko (2018), *O poetyce gatunku science fiction*, przeł. K.M. Maj, „Creatio Fantastica” nr 2.
- Szklowski Wiktor Borisowicz (1986), *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations* (2003), red. D. Schweitzer, Wildside Press, Holicong.
- Trzeciak Katarzyna (2012a), *(Nie)samowitość ciała w „Cieniu i ciemności” Thomasa Ligottiego*, „Acta Humana” nr 3.
- Trzeciak Katarzyna (2012b), *Figury pożądania, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego*, Wydawnictwo Naukowe Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Przemysł.
- Trzeciak Katarzyna (2013), *Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza literatura weird fiction?*, „Wielogłos” nr 4.
- Weinstock Jeffrey Andrew (2016), *The New Weird* [hasło] [w:] *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, red. K. Gelder, Palgrave Macmillan, Londyn.
- Weird* [hasło] [w:] *Cambridge English-Polish Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-polish/weird> [dostęp: 14.04.2025].
- Wilson Eric (2016), *The Republic of Cthulhu: Lovecraft, the Weird Tale, and Conspiracy Theory*, punctum books, Ziemia, Droga Mleczna [sic!].
- Wróbel Łukasz (2021), *Czy „spisek przeciwko ludzkiej rasie”? Filozofia człowieka w nowelistyce weird fiction Thomasa Ligottiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” nr 1.
- Wróbel Łukasz (2022), *Człowiek — to brzmi... marnie. Pesymistyczna antropologia weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 28.
- Wydmuch Marek (1975), *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa.
- Wydmuch Marek (1981), *Amerykańskie strachy* [w:] *H.P. Lovecraft, Weird Fiction — nie budź drzemających demonów*, przeł. M. Wesołowski i in., SFAN-Club, Warszawa.
- Wydmuch Marek (1983), *Cień z Providence* [w:] *H.P. Lovecraft, Zew Cthulhu*, przeł. R. Grzybowska, Czytelnik, Warszawa.

Źródła audiowizualne

- Coś za mną chodzi* [*It Follows*] (2014), reż. D.R. Mitchell, Northern Lights Films, USA.
Czarownica. Bajka ludowa z Nowej Anglii [*The VVitch: A New-England Folktale*] (2015), reż. R. Eggers, A24, USA–Kanada.
Dziedzictwo. Hereditary [*Hereditary*] (2018), reż. A. Aster, A24, USA.
Midsommar. W biały dzień [*Midsommar*] (2019), reż. A. Aster, A24, USA–Szwecja–Węgry.
To my [*Us*] (2019), reż. J. Peele, Universal Pictures, USA.
Uciekaj [*Get Out*] (2017), reż. J. Peele, Universal Pictures, USA.

Inne źródła

- Shakespeare William (1857), *Makbet. Tragedya Wilhelma Shakspeara przełożona z angielskiego wierszem polskim*, przeł. A. Koźmian, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań.
Shakespeare William (1895), *Macbeth*, przeł. L. Ulrich [w:] W. Shakespeare, *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, t. 5, Gebethner i Wolff, Warszawa.
Shakespeare William (1994), *Makbet*, przeł. S. Barańczak, W drodze, Poznań.
Shakespeare William (2018), *Makbet*, przeł. R. Długolecki, Arspol, Bydgoszcz.
Shakespeare William (2022), *Makbet*, przeł. P. Kamiński, wstęp i koment. A. Cetera-Włodarczyk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
-