

# JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8


Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

## KILKA UWAG O SUBWERSYWNYM POTENCJALE NOWEJ FANTASTYKI. „CZERWONY” MIEVILLE I *NEW WEIRD*

MACIEJ DAJNOWSKI

Uniwersytet Gdański  
Instytut Filologii Polskiej

 *fantasy* w *Wejściu na orbitę* napisał swego czasu Stanisław Lem następujące słowa: „uważam ją za gatunek mniej od SF nośny problemowo i, w przeciwieństwie do naukowej fantastyki – eskapistyczny w całym słowa znaczeniu” (Lem 2010: 20). Nie zamierzam tu bynajmniej polemizować z autorem *Solaris*, ani też – przeciwnie – apoteozować jego zmysłu genologicznego. Nie planuję też konfrontować tego sądu z wciąż rosnącą biblioteką studiów nad literaturą *fantasy* (czy fantastyką w ogóle). Chciałbym natomiast wyjść od zagadnienia – rzekomego czy rzeczywistego – eskapizmu, któremu, z właściwym sobie ogniem, Lem nadał moc *coup de grâce* w toczonej przez siebie batalii z „nieproblemową” fantastyką (*resp.* literaturą *in toto*). Odnoszę wrażenie, że ów zarzut – niezależnie od swojej mocy polemicznej – posłużył przeniesieniu dyskusji z pola rozważań nad strukturalnymi cechami utworów fantastycznych

(jawną bądź ukrytą problemowością) w przestrzeń w znacznie wyższym stopniu zideologizowaną; na obszar dyskusji o statusie instytucji zwanej literaturą i jej zobowiązaniach społecznych.

Nie jest to bynajmniej odkrycie. Stosunek Lema do zadań pisarza wielokrotnie był przezeń wykładany *expressis verbis*: charakteryzował się swoistym społecznym pozytywizmem wespół z modernistycznym kultem rzemiosła literackiego i – przede wszystkim – filozoficznego zaangażowania (por. np. Lem 1988: 94-182; Lem, Fiałkowski 2000: 134-149; Lem, Bereś 2002: 164-212; Lem, Swirski 2016). Zacytowany powyżej atak na *fantasy* jest więc wyprowadzony z samego serca wielkiej narracji cywilizacyjnego postępu i postoświeceniowego, krytycznego racjonalizmu. Ideowa rama tego dyskursu apriorycznie włącza literacki eskapizm w zespół zjawisk godnych lekceważenia, bo niespełniających standardów moralnych, jakie pisarze pokroju Lema (i dodajmy – jego pokolenia) wyznaczają pisarstwu. Teza autora *Głosu Pana* – przy pozorach po kantowsku bezinteresownej analizy estetycznej – jest osądem etycznym. Mamy tu więc do czynienia z krytyką literacką, nie zaś – z genologią konstruowaną „na chłodno” z zachowaniem pozornej choćby neutralności.

Operowanie wartościującą dychotomią „fantastyka naukowa – *fantasy*” nie jest, oczywiście, wyłączną własnością intelektualną Stanisława Lema. Dysjunktywne ujęcia tej opozycji należą do zarówno kanonu refleksji teoretycznej nad fenomenami fantastyki, jak i do rezerwuaru czytelnicznych presupozycji. Za przykład niech posłuży model pojęciowy zaproponowany przez Darko Suvina, w studium *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, do dziś uznawanym za klasyczne w świecie krytyki anglo-amerykańskiej (Suvin 1979: 7-8)<sup>1</sup>. Suvin zdefiniował tam *science fiction* jako gatunek literacki (*resp.* typ literatury<sup>2</sup>),

<sup>1</sup> „(...) literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (Suvin 1979: 7-8).

<sup>2</sup> W dyskusjach podejmowanych w obszarze języka angielskiego konsekwentnie używa się w odniesieniu zarówno do fantastyki naukowej, jak i *fantasy* czy horroru terminu *genre*, tylko z grubsza odpowiadającego polskiemu „gatunkowi”. Dzieje się tak za sprawą odmiennych konotacji pojęcia i jego kontekstu pragmatyczno-instytucjonalnego (w anglosaskiej tradycji krytycznej nie funkcjonuje schemat klasyfikacyjny rodzaj-gatunek-odmiana gatunkowa). Skutkiem tego terminem *genre* obejmuje się rozmaite pojęcia typologiczne w odczuciu polskiego czytelnika niewspółkategorialne. W polskim dyskursie akademickim „fantastyczność” bądź „fantastykę” ujmuje się jako odmianę fikcji (na ogół definiowaną w kategoriach antymimetyzmu), *science fiction* zaś (podobnie baśń, *fantasy*, literaturę grozy itp.) – konsekwentnie jako odmiany fantastyki. Ujęcie takie pozwala nie tylko utrzymać dyskusje dotyczące fantastyki (i jej odmian) w ramach tradycyjnego u nas porządku genologicznego, ale także uszanować jej ponadgatunkowy oraz intersemiotyczny charakter. Szerzej o tym por. np. Smuszkiewicz 1992. Dyskusje na temat fantastyki toczą się jednak w Polsce w dwóch – prawie całkiem względem siebie autonomicznych – obiegach. Oprócz akademickiego – także w środowisku nieprofesjonalnych miłośników fantastyki, w którym przyjęło się stosować kalki pojęć anglojęzycznych (stąd *SF* i *fantasy* funkcjonują tam jako gatunki, ich odmiany zaś jako „subgatunki”). Cytat z Lema otwierający niniejszy artykuł ilustruje anglosasko-fanowski model interpretacji zjawiska. W prezentowanych tu przytoczeniach zdecydowałem się uszanować oba sposoby terminologicznego uchwycenia zjawiska.

którego konieczne i wystarczające uwarunkowania to obecność i współdziałanie elementów poznawczych i uduziwiających, a podstawowym założeniem formalnym jest fikcyjna konstrukcja, odmienna od empirycznego świata autora. (Suvin 1989: 307)<sup>3</sup>

W ramach tej samej koncepcji badacz odmówił wszelkiej wiarygodności poznawczej *fantasy* oraz fantastyce grozy, uznając, że autorzy pierwszej ze wzmiankowanych odmian prozy „kontestują prawa empirii jedynie po to, by od nich uciec” (Brooke-Rose 1981: 73; por. też Suvin 1979: 8)<sup>4</sup>, autorzy horroru zaś włączają w obręb świata z pozoru empirycznego pravidła antyempiryczne [*anti-cognitive*] (Brooke-Rose 1981: 73)<sup>5</sup>. Cytat z Suvina przytaczam *in extenso*, ponieważ na gruncie krytyki anglosaskiej należy on do najczęściej przywoływanych, a stanowisko w nim sformułowane nadal zachowuje ważność – zarówno jako teoria akademicka, jak i powszechny w kręgach czytelniczych myślowy stereotyp, zarazem więc swoista instrukcja odbioru regulująca pewien modus lektury tekstów *SF* i *fantasy* (jako względem siebie esencjalnie przeciwnych).

Ideologiczne podłoże tego rodzaju podejścia próbował dekonstruować swego czasu Mark Rose, wskazując, iż w omawianym kontekście dychotomia poznanie/fantazja (racjonalność/nieracjonalność; empiryczność/antyempiryczność) ugruntowana jest w hegemonicznym dyskursie miłośników *SF*, pragnących utrwalić przekonanie o wyższości fantastyki naukowej nad innymi jej odmianami, w istocie zaś: „*SF* do złudzenia przypomina czystą *fantasy* w tej mierze, w jakiej unika praw empirii, tworząc w ich miejsce własne” (Rose 1976: 160; cyt. za: Brooke-Rose 1981: 80). Ta – pewnie nie najważniejsza z istniejących – oraz podobne jej refutacje „teorii dysjunktywnej”, przy pozorach formułowania opinii odrębnej utwierdzają jednak pewien klasyczny topos rozważań nad genologiczną problematyką fantastyki. Odwołują się one mianowicie do kryterium zgodności realiów świata przedstawionego z pozatekstowymi prawami empirii, tym samym pośrednio uprawomocniając także sądy, które starają się unieważnić. W Polsce na kwestię tę już dawno zwrócił uwagę Andrzej Zgorzelski, tworząc (w duchu semiotyczno-strukturalnej teorii komunikacji literackiej) silnie sformalizowany model opisu fenomenów fantastycznych, opierając się wyłącznie na ściśle wyznaczonych zjawiskach wewnątrztekstowych (Zgorzelski 1980, 2004). W swoim wywodzie badacz kładł bowiem nacisk na autonomię światów kreowanych w ramach wszystkich odmian fikcji literackiej (nie tylko fantastyki), tym samym kwestionując sens dokonywania porównań zjawisk

<sup>3</sup> Przekład Okólskiej powstał na podstawie fragmentu wydanego wcześniej po francusku (Suvin 1977); obie wersje definicji są jednak identyczne.

<sup>4</sup> Wszelkie przekłady niesygnowane nazwiskiem tłumacza są mojego autorstwa.

<sup>5</sup> Pomijając możliwe wzajemne inspiracje duetu Lem-Suvin, chciałbym w tym miejscu wskazać, że ten trychotomiczny podział odmian fantastyki ze względu na relacje charakteryzujące stosunek odpowiednich modeli świata przedstawionego do aktualnego wyobrażenia świata empirycznego zdradza (być może genetyczne) pokrewieństwo z dobrze w Polsce zadomowioną teorią Rogera Caillois (Caillois 1967).

niewspółkategorialnych – rzeczywistości oraz autonomicznej kreacji literackiej. Koncepcja Zgorzelskiego jest w polskich studiach nad fantastyką nader często pomijana grzecznym milczeniem, ze względu być może na to, że przez dużą konsekwencję pojęciową okazuje się nazbyt dla części odbiorców hermetyczna, rugując przy tym poza obszar swego obowiązywania część tekstów na mocy długiej już tradycji oznaczanych określeniami gatunkowymi związanymi z fantastyką (dyskusja por. Smuszkiewicz 1992: 283). Wyjątkiem od reguły zdaje się Grzegorz Trębicki, który termin Zgorzelskiego – „literatura egzomimetyczna” – stara się konsekwentnie wykorzystać w swoich dociekaniach nad naturą *fantasy* (Trębicki 2007, 2014).

Spory o naturę *SF* i *fantasy* (oraz ich wzajemne relacje) oczywiście trwają nadal, zmieniają się także znacząco paradygmaty dociekań genologicznych (por. np. Balbus 1999; Sendyka 2006), tym bardziej nie czuję się dość kompetentnym, żeby podejmować się uczestnictwa w tej dyskusji, co dopiero – proponować tutaj jakieś nowe rozstrzygnięcia. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na swoisty zwrot metodologiczny w anglosaskich badaniach nad fantastyką, który zdaje się unieważniać przynajmniej niektóre punkty zapalne „sporu o *SF*”. Mariusz M. Leś, w studium o polskiej fantastyce socjologicznej, opisuje debaty krytyczne wiodące do zredefiniowania *science fiction*, jakie miały miejsce w latach 80. XX wieku („Eaton Conference” w 1983 roku) i 90. (2. numer „*Science Fiction Studies*” z 1993 roku) – (por. Leś 2008; szczególnie rozdział zatytułowany *Wyobrażenie utrwalone w słowie*). Nie ma tu potrzeby przytaczać w całości syntetycznego i erudycyjnego ujęcia, jakiego dokonuje autor *Fantastyki socjologicznej*. Wystarczy przypomnieć, że toczone w mieszanych kręgach krytyczno-akademickich dyskusje, o których mowa, tyleż zdawały sprawę, ile pewnie inspirowały dalszy rozwój rozluźniania związków fantastyki naukowej z nauką rozumianą jako twardy, nienaruszalny paradygmat przekonań o naturze rzeczywistości. Zarówno koncepcja Thomasa Kuhna (w filozofii nauki), jak i zwrot językowy (w humanistyce) stały się przesłanką nie tylko zmiany kategorii opisu samych zjawisk literackich (*science fiction*), ale też zapewne kulturową przesłanką ewolucji praktyk pisarskich i czytelniczych. Dowartościowanie retorycznego wymiaru prozy fantastycznej (a także ujawnienie retorycznego charakteru modeli wiedzy nazywanej empiryczną) pozwoliło dostrzec w twórczość „fantastów” językowe modele komunikacji społecznej, swoisty rodzaj fikcyjnych testów zróżnicowanych dyskursywnych modeli opisu świata. Takie przemieszczenie akcentów zdaje się zmieniać nie tylko status samej literatury fantastyczno-naukowej (uwalnia ją z „reprodukcyjnych zobowiązań” względem narracji nauk ścisłych), ale także wskazuje na inny niż dotąd przyjmowany charakter „nienaukowych” odmian fantastyki, które mogą być teraz opisywane w pokrewnych kategoriach. W powieściach *fantasy* (dotąd w najlepszym przypadku redukowanych do wymiaru moralnej paraboli, częściej jednak ujmowanych w duchu cytowanych Lema i Suvina)

można dostrzec na przykład postulatywne modele rekonfiguracji rozmaitych wartości kulturowych. Co więcej, opisany przez Lesia przewrót w sposobie ujmowania twórczości fantastycznej pozwala w dużym stopniu unieważnić dawne spory o odrębność „gatunkową” poszczególnych tekstów literackich – uniwersum fantastyki ujmowanej jako przestrzeń retorycznego eksperymentu ma naturę *continuum*, w którego obszarze utwory fantastyczno-naukowe (w tradycyjnym sensie) zajmują tylko jeden biegun, inne zaś – w mniejszym lub większym stopniu się doń zbliżają, nie tracąc przy tym charakteru retorycznych modeli naszej rzeczywistości. Z przemieszczenia perspektywy krytycznej zdaje pośrednio sprawę kariera, która w krytyce anglo-amerykańskiej jest od pewnego czasu udziałem takich „ponadgatunkowych” kategorii, jak *speculative fiction* (por. Nicholls, Langford 2011) czy wprowadzona około 2007 roku przez Johna Clute’a *fantastika* (por. Clute, Langford 2011; Clute 2011a). Nie wchodząc w szczegóły, wystarczy przypomnieć, że obie one mają charakter pojęć-worków, w których mieszczą się bardzo zróżnicowane odmiany literackiej twórczości fantastycznej, co skądinąd odpowiada tradycyjnemu w polskiej refleksji pojęciu „fantastyki”<sup>6</sup>.

Zaniedbanie tradycyjnych „metek” genologicznych (*science fiction*, *fantasy*, horror, *cyberpunk* i pochodne, *weird fiction* etc.) pozwala lepiej uchwycić idiomatykę zjawisk pogranicznych. Problem nie jest nowy, w polskiej fantastyce (i refleksji nad nią) emblematycznie symbolizowany przez niepewne gatunkowo utwory Lema (nie tylko groteskowe przypadki *Tichego*, *Cyberiadę* czy *Maszkę*, ale także teksty spod znaku *Doskonałej próżni* i *Wielkości urojonej*). Nie jest też bynajmniej przebrzmiały – tradycyjne „gatunkowe” kategoryzacje mijają się z celem, kiedy brać pod uwagę niezwykłą popularnością cieszące się u nas cykle *Autostopem przez galaktykę* Douglasa Adamsa czy *Świata Dysku* Terry’ego Pratchetta, podobnie jak problematyczne stają się, gdy usiłujemy zaklasyfikować jednoznacznie dojrzałą twórczość Jacka Dukaja.

„Problem genologiczny” szczególnie wyrazisty staje się, gdy zawodzą wszelkie próby prostej atrybucji „gatunkowej” utworów dzielących z dokonaniem późnego modernizmu i postmodernizmu skłonność do pastiszu, cytatu, intertekstualnej gry, świadomego przelamywania ograniczeń gatunkowych. Wbrew potocznemu przekonaniu, znaczna liczba pisarzy fantastycznych dawno już opuściła getta czy to mało atrakcyjnej literacko prozy „futurystycznej” epoki Hugo Gernsbacka, czy zmitologizowanej, parareligijnej *fantasy* spod znaku

<sup>6</sup> Z perspektywy polskiej krytyki akademickiej mamy tu więc do czynienia z nagłym a wstrząsającym odkryciem pana Jourdin, że mówi prozą. Istotne jest jednak to, że terminologiczno-pojęciowy zasób krytyki anglosaskiej ma (przeciwnie niż polska refleksja literaturoznawcza) zasadnicze znaczenie dla stanu świadomości czytelniczej miłośników fantastyki w Polsce. Inaczej niż przedstawiciele polskiej refleksji genologicznej nad fantastyką, dominującą większość odbiorców reprezentujących fandom („Geek Critique”) charakteryzuje przywiązanie do „gatunkowych” metek zapożyczonych z anglosaskiego dyskursu krytyczno-edytorskiego; stąd też biorą się kontrowersje dzielące polską wspólnotę czytelniczą. Warto wszakże nadmienić, że „fantastika” Clute’a jest pojęciem ukutym na wzór kategorii funkcjonującej „od zawsze” w Europie Wschodniej (w Czechach, na Słowacji, na obszarach rosyjskojęzycznych, w Bułgarii i Polsce) (por. Clute, Langford 2011).

J.R.R. Tolkiena i Clive'a Staplesa Lewisa. Przynajmniej od lat 60. XX wieku (brytyjska *New Wave*) skłonność do literackiego eksperymentu pozwala też mówić o zacieraniu granicy między literaturą „poważną” a „popularną” fantastyką (mowa, rzecz jasna, nie o masowej „produkcji kulturalnej”, ale o poszczególnych, na ogół wybitniejszych autorach; dla niżej podpisanego archetypowym przykładem tego zjawiska jest wydany u nas już w 1983 roku, przez – *nota bene* – Wydawnictwo Literackie, zbiór opowiadań J.G. Ballarda [Ballard 1983]).

\*

Fenomen prozy Chiny Miéville'a doskonale ilustruje wszystko, o czym wyżej była mowa, posłuży tu więc jako studium przypadku wystarczająco wyrazistego, by zilustrować powszechne „antygatunkowe” tendencje charakteryzujące zarówno prozę fantastyczną ostatniego ćwierćwiecza, jak i towarzyszącą jej krytykę.

Czterdziestopięcioletni dziś Anglik jest czołowym reprezentantem brytyjskiej fali literatury fantastycznej lat 90. wieku XX i początku bieżącego stulecia. W środowisku anglosaskich miłośników fantastyki ma od dawna status pisarza znaczącego<sup>7</sup>, od roku 2015 jest członkiem Royal Society of Literature (por. oficjalną stronę Towarzystwa: Royal Society of Literature 2017). Nie został też przeoczony przez polskich wydawców i czytelników fantastyki, jego kolejne powieści pojawiają się u nas już od roku 2003, z biegiem lat z coraz mniejszym opóźnieniem w stosunku do oryginałów (por. Miéville 2003, 2006, 2009a, 2009b, 2010, 2011a, 2014). Co istotne, Miéville jest też ważnym krytykiem i teoretykiem fenomenów fantastycznych w literaturze i kulturze, krytykiem o wyraziście marksistowskim spojrzeniu, co zresztą koresponduje z jego lewicową aktywnością polityczną<sup>8</sup>. Utwory autora *Miasta i miasta* charakteryzuje przy tym na tyle

<sup>7</sup> Przytoczenie pełnej listy otrzymanych przez Miéville'a nagród i nominacji nie jest tu konieczne (a z pewnością naraziłoby na szwank czytelniczną cierpliwość). Niemniej, sądzę, że interesujące może okazać się czysto statystyczne ich zestawienie. W minionym dwudziestoleciu utwory Chiny Miéville'a uhonorowane zostały przez gremia przyznające nagrody: Hugo (jedna nagroda, cztery nominacje); Nebula (trzy nominacje); British Science Fiction Award (jedna nagroda, trzy nominacje); Locus (SF Award – jedna nagroda, Fantasy Award – cztery nagrody, jedna nominacja, Young Adult Award – dwie nagrody); Arthur C. Clarke Award (trzy nagrody, dwie nominacje); World Fantasy Award (jedna nagroda, trzy nominacje); British Fantasy Society (August Derleth Award przyznawana za horror – dwie nagrody; Robert Holdstock Award przyznawana za utwór *fantasy* – jedna nominacja); Philip K. Dick Award (jedna nagroda); J.W. Campbell Memorial Award (trzy nominacje); Andre Norton Award for Young Adult Science Fiction and Fantasy (jedna nagroda); Kitschies: Red Tentacle (jedna nagroda, dwie nominacje). Pełne zestawienie nagrodzonych i nominowanych utworów można znaleźć w portalu „Worlds without End” („Worlds without End” 2017b).

<sup>8</sup> Aktywność polityczna pisarza nie wyczerpuje się w lewicowej eseistyce czy pracy naukowej (Miéville napisał doktorat ze związków marksizmu i prawa międzynarodowego). Jest działaczem, byłym członkiem partii trockistowskich – brytyjskiej Socialist Workers Party i amerykańskiej International Socialist Organization – oraz, obecnie, członkiem-założycielem mniej radykalnej Left Unity (współ m.in. z Kenem Loachem). W roku 2001 brał udział w wyborach powszechnych do Izby Gmin z ramienia Socialist Alliance.

silna skłonność do estetycznej prowokacji, pisarskiego eksperymentu i groteskowego gestu, że w zasadzie na potrzeby klasyfikacji jego głównie dorobku, krytyka anglosaska stworzyła odrębny termin *New Weird*.

Z popularnością w Polsce prozy sygnowanej „China Miéville” nie idzie na razię w parze specjalne zainteresowanie dyskursem krytycznym pisarza. Tymczasem na Zachodzie wyłącznie jego twórczości (także teoretycznej) poświęcono w ostatnich latach kilka tomów studiów (Rankin 2011; Edwards, Venezia, ed. 2015; Freedman 2015), a w roku 2016 na Uniwersytecie Palackiego w Olomuńcu obroniona została praca dyplomowa Elišky Fialovej, zatytułowana *The City & The City by China Miéville in the context of the genre 'New Weird'*, co wskazuje na wzrastające zainteresowanie prozą pisarza także w środowiskach akademickich Europy Środkowej.

Jako krytyk i teoretyk Miéville ma swój udział w debatach nad fenomenem *New Weird* oraz perspektywami rozwoju *fantasy*, a jego krytyczna postawa wobec epigońskiego kopiowania idiomu tolkienowskiego w *fantasy* uległa czemuś w rodzaju środowiskowej instytucjonalizacji do tego stopnia, że sam pisarz w jednym z wywiadów zadeklarował rezygnację z dalszych krytycznych wypowiedzi o autorze *Hobbita* (por. np. „Interview with China Miéville” 2007). Wraz z Markiem Bouldem jest redaktorem antologii *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, poświęconej złożonym relacjom fantastyki naukowej i idei lewicowych w prozie i filmie SF (Bould, Miéville 2009). Wreszcie z pewnością zasługuje na wzmiankę jego teoretyczna koncepcja poświęcona mechanizmom grozy w literaturze, rozszerzająca perspektywy analiz tego zjawiska o nową kategorię „poza-samowitego” (*the uncanny*) skonstruowaną na zasadzie opozycji względem Freudowskiej niesamowitości (*das Unheimliche, the uncanny*) (Miéville 2008 lub Miéville 2011b; por. też Stachniak 2014).

Egzemplaryczny charakter prozy autora *Dworca Perdido* dla zagadnienia przemian gatunkowych ogarniających fantastykę można wykazać wychodząc od kilku różnych przesłanek. Oto kilka z nich, jeżeli nie definitywnie rozstrzygających o „gatunkowej” nie-przynależności tej prozy, to w każdym razie wystarczająco intrygujących, by rozbudzić pewne podejrzenia. Kiedy China Miéville rozpoczynał swoją pisarską działalność, jego nazwisko opatrywane było „metką” autora *fantasy*. Z czasem obok takiej kategoryzacji pojawiły się dookreślające przymiotniki *urban* (odpowiadające „miejskiej” *fantasy*) oraz *dark* („mroczna” *fantasy*); ta ostatnia szczególnie znacząca, jako że wskazuje na pokrewieństwa z dziedziną horroru. Warto jednak zwrócić uwagę także na charakter nagród środowiska fantastycznego, jakie przypadły autorowi *Bliźny* w udziale: poszczególne powieści honorowane były równocześnie nagrodami lub nominacjami w kategoriach tematycznych czy „gatunkowych” pozornie się wykluczających (SF, *fantasy*, horror). Podobnie niepewna jest charakterystyka powieści w omówieniach krytycznych:

debiutancki *King Rat* z 1998 roku to horror, który jakoby przynależy równocześnie do nurtów historii alternatywnej i steampunku; w odniesieniu do trylogii świata Bas-Lag / Nowego Crobuzon (*Dworzec Perdido*, *Bliźna*, *Żelazna Rada*) używane są określenia „Dark Fantasy”, „Science-Fantasy”, „dystopia”, „steampunk”; *Kraken* to przykład „Urban Fantasy”, „fantasy współczesnej” i... fikcji teologicznej („theological”); *Ambasadoria* to *science fiction*, podobnie *Miasto i miasto*, które jednocześnie zdradza cechy historii alternatywnej, dystopii i prozy typu „Near-Future”. To oczywiście pojedyncze przykłady zaczerpnięte z jednego, ale dość rzetelnego, źródła (por. charakterystykę twórczości Miéville’a na portalu „Worlds without End” [2017a]), są jednak znamienne.

Próba wzbogacenia istniejącego instrumentarium klasyfikacyjnego w taki sposób, by objęło prozę Miéville’a i pisarzy jemu podobnych, było powołanie do życia kategorii *New Weird* (ukucie terminu, a w każdym razie zapoczątkowanie jego obiegu w dyskursie krytycznym przypisywane jest samemu Miéville’owi). Pojęcie to w samej nazwie wskazuje na świadomie podejmowaną przez pisarzy grę z tradycjami *Weird Fiction* (alias *haute Weird*), to jest – w pewnym uproszczeniu – konwencją horroru lovecraftowskiego. Próby ścisłego definicyjnego dookreślenia tej kategorii trudno jednak uznać za w pełni jednoznaczne. *The Encyclopedia of Science Fiction* (wydanie III, online, pod red. m.in. Johna Clute’a i Petera Nichollsa) jako na wzorce poetyki *New Weird* wskazuje trylogię Nowego Crobuzon Miéville’a oraz cykl *Ambergris* Jeffa VanderMeera (VanderMeer 2008, 2010, 2011)<sup>9</sup>. „Rozbudowaną i brudną scenerię miejską oraz skłonność do groteski” autor hasła uznaje za „właściwości charakterystyczne, lecz niekoniecznie definicyjne” tej odmiany fantastyki, jako najtrafniejsze dla niej określenie wskazuje zaś luźną, pozbawioną cech parodii i dekonstrukcji, mieszaninę „klisz SF, *dark fantasy*, horroru” i podkreśla pewną analogię ze zjawiskami określanymi mianem *slipstream SF* (Langford 2011). W antologii *New Weird* zredagowanej przez Jeffa i Ann VanderMeerów w roku 2008 i uznawanej za wybór utworów reprezentatywnych dla nurtu, redaktorzy ujmują jego poetykę jako

odmianę miejskiej fikcji świata wtórnego [*urban, secondary-world fiction*], która znosi romantyczne wyobrażenia na temat idealnego świata tradycyjnej *fantasy*, w większości przypadków obierając realistyczne, złożone modele rzeczywistości empirycznej jako punkt wyjścia dla kreacji świata, która zawierać może kombinację zarówno elementów *science fiction*, jak i *fantasy*. (VanderMeer, VanderMeer 2008: XVI)

<sup>9</sup> Jako innych twórców nurtu wymienia się K.J. [Kirsten Jane] Bishop, Steph [Stephanie] Swainston, Jeffreya Thomasa, Jaya [Joseph Edwarda] Lake’a, Briana Evensona, Jeffreya Forda, Leenę Krohn, Alistaira Rennie i in.



Subwersywny i intertekstualny charakter tej odmiany fantastyki wskazuje natomiast Robin Anne Reid: jej zdaniem *New Weird* „odwraca [subverts] klisze fantastyki, aby [fabuły – M.D.] doprowadzić raczej do konfundującego niż konsolacyjnego zakończenia” (Reid 2009: 234).

Cytowany wyżej David Langford wskazuje na analogie między *New Weird* a *slipstream*. Ten ostatni termin w pewnym uproszczeniu określa odmianę prozy niefantastycznej (gra słów: „mainstream” to literacki „główny nurt”), która flirtuje w pewnym stopniu z fantastyką, przekraczając ramy konwencji, nie przynależąc jednak do jej „gatunkowego” jądra (*genre SF*) (Clute 2011b). Analogię z inną – niszową – odmianą literatury popularnej dostrzegają też wydawcy i krytycy związani z pokrewnym fantastyce zjawiskiem *bizarro fiction*, którego idiomatyka sprowadza się mniej więcej do uzyskiwania efektu „dziwności”/niesamowitości za sprawą absurdalnych, surrealistycznych zestawień elementów rzeczywistości przedstawionej, gry kliszami, pastiszowania etc. Co ciekawe, w ujęciu Rose O’Keefe, wydawczyni utworów dla *bizarro* kanonicznych, *New Weird* mimo pewnych podobieństw charakteryzuje się wyższym walorem „literackości”: jest to „awangardowa [cutting edge] odmiana fikcji fantastycznej [speculative fiction] z ambicjami literackimi [literary slant]. To coś jak *sleepstream* z elementami niesamowitości. [...] *New Weird* ciąży ku literackiemu wysmakowaniu [literary high brow side]” (Henderson 2010).

Szybki przegląd prób uchwycenia fenomenu *New Weird* wskazuje w zasadzie na niekonkluzywność dyskusji nad jego naturą, jednakże kilka cech jego poetyki wydaje się w różnych kombinacjach powtarzać. Pierwsza z nich to przynależność raczej do formuły *fantasy* niż (*hard science fiction* z racji obecności elementów jawnie sprzecznych z racjonalistyczno-empirycznym modelem rzeczywistości przedstawionej preferowanym przez rzeczników „gatunkowej czystości” SF. Ponieważ *fantasy* oznacza tu w najprostszym ujęciu fantastykę, która nie mieści się w idiomie *science fiction*, trudno też mówić o „gatunkowej czystości” i w tym wymiarze. „Plenery” *New Weird* odpowiadają na ogół przestrzeniom rozmaicie przetworzonego nowoczesnego i ponowoczesnego miasta, poetyka reprezentowanego w nich *spatium* zbliża nurt do *urban fantasy*, horroru, dystopii, ale również formuł niefantastycznych – na przykład czarnego kryminału (prozy *noir*, prozy *hardboiled*). Nie inaczej rzecz ma się z „personologicznym” i materialnym wyposażeniem rzeczywistości przedstawionej: mnogości fantastycznych, hybrydalnych istot towarzyszy kombinowanie w obszarze motywacji zdarzeń pierwiastków naukowo-technicznych i rozmaicie definiowanej magii, w efekcie także przedmiotów o niezwyklej, hybrydalnej ontologii. Co jednak spośród wymienionych cech najważniejsze: *New Weird* nawet w spojrzeniu dość pobieżnym wydaje się formą o silnym nacechowaniu intertekstualnym (na co mimochodem zwracają uwagę wszyscy krytycy), ambicjach transgatunkowych, nurtem przynależącym do zasadniczo popularnej (więc gatunkowej w swej

istocie) odmiany literatury, lecz o cechach wskazujących na bliskie pokrewieństwa z eksperymentem dokonującym się w obszarze literatury późno- i postmodernistycznej. Ta inherentna „nadwyżka literackości” w prozie *New Weird* wydaje się kluczowa dla innej jeszcze własności pisarstwa omawianego typu: ujawniając ograniczoną autonomię poszczególnych klisz, z jakich składają się światy przedstawione czy fabuły, pozwala im udźwignąć ciężar społecznej i politycznej alegorii.

Gdyby pokusić się o zilustrowanie tej tezy na podstawie książek autora *Dworca Perdido*, należałoby dokonać skrótowej syntezy powtarzalnych cech jego twórczości. W wymiarze tematycznym motywem obsesyjnie wręcz iterowanym w powieściach Miéville’a jest miasto. Interesuje ono pisarza w wielorakich wymiarach: zarówno architektoniczno-urbanistycznym, jak i społeczno-kulturowo-politycznym. Miasta Miéville’a to z jednej strony nieprawdopodobne wręcz konstrukty przestrzenne, przy których kreacji pisarz rzadko nakłada cugle swojej wyobraźni: w samej trylogii *New Crobuzon*, oprócz metropolii tytułowej, będącej gigantycznym konglomeratem dystopijno-steampunkowych kompleksów przemysłowych, labiryntów średniowiecznych i wiktoriańskich uliczek, obskurnych *banlieues*, faweli czy dzielnic powstałych z wydzielin organicznych, znajdziemy miasta podwodne, miasta-tratwy złożone z setek wszelkiego sortu wehikulów pływających połączonych w jeden superorganizm miejski, miasto-pociąg (a przy tym „lokomotywę rewolucji”), ruchome miasto wyrzeźbione w skorupie gigantycznego żółwia i jeszcze kilka podobnych konceptów. Dodać należy, że szaleństwu wyobraźni towarzyszy we wcześniejszych książkach autora *Blizny* nieopohamowana skłonność do niezwykle rozwiniętych deskrypcji przestrzeni przedstawionej, co należy do dystynktywnych cech poetyki choćby wzmiankowanej trylogii.

Miasta Miéville’a – z drugiej strony – to także bardzo rozwinięte organizmy społeczno-polityczne. Jego powieści nader często zawierają panoramiczne ujęcia wysoce zróżnicowanych ekonomicznie i kulturowo społeczności, są zresztą nieodmiennie portretowane jako polis, miasta-państwa (nawet wówczas, gdy „portretowaną” metropolią jest z pozoru współczesny Londyn). Pisarz wyposaża je we własne struktury władzy: scentralizowanej (na ogół hegemonicznej, choć skrywanej pod pozorami demokracji) i tej rozproszonej w postaci foucaultowskich dyskursów obyczajowości, polityki, religii, nauki, w systemy ekonomiczne o zróżnicowanych obiegach (łącznie z czarnorynkowymi), w idiomatykę wymyślnych wzorców kulturowych, wzajemnie ze sobą skonfliktowanych bądź współlistniejących w różnych odmianach symbiozy, dialektycznego upodobnienia, formach hybrydalnych bądź w konflikcie. Ujmując rzecz w skrócie: fantastyczne miasta Miéville’a przy pozorach „egzomimetyzmu” w niepokojący sposób przypominają wielkie

metropolie współczesności i nie trzeba wielkich wysiłków interpretacyjnych, by dostrzec w nich figuralny wyraz ponowoczesnych, lewicowych diagnoz społecznych.

Po trzecie wreszcie – metaforyczność miasta w omawianej prozie osiągnięta zostaje, w dwóch przynajmniej przypadkach (*Miasto i miasto*, *Kraken*), za sprawą specyficznie konstruowanych jego ontologii. Londyn w drugiej z powieści oraz „bliźniaczy”, „wschodnioeuropejski” kompleks Beszel/Ul Qoma w pierwszej z wymienionych, za sprawą zabiegów kreujących równoczesne istnienie dwóch spacjalno-politycznych organizmów w jednej przestrzeni, zyskują moc metaforyczną przekraczającą ograniczone ambicje ilustracji przemian historyczno-społecznych, stając się (to jedna z możliwości) figuratywnymi narzędziami zbiorowej, kulturowej psychoanalizy.

Drugą z zasadniczych cech obrazowania obecnych w całej twórczości autora *Bliźni* jest skłonność do wypełniania fantastycznych światów tworamami hybrydalnymi. Imię ich legion, hybrydyczność charakteryzuje tu bowiem całe „instrumentarium” uniwersów przedstawionych (przestrzenie, prawa „natury”, przedmioty), na specjalną uwagę zasługują jednak postaci hybrydy (w tradycyjnych kategoriach Jenningsowskich: twory groteskowe [por. Jennings 2006]). Obok kobiet o skarabeuszach zamiast głów (trylogia Bas-Lag/Nowe Crobuzon), najsilniejszy wyraz ta tendencja obrazowania odnajduje w postaciach „przetworzonych” (tamże) oraz „aniołów pamięci” (w *Krakenie*). Ci pierwsi to przedstawiciele ludzkich i antropoidalnych ras poddani „taumaturgicznej” (magiczno-technologicznej) przemianie w absurdalne i dość przypadkowe hybrydy obcych elementów biologicznych i technicznych (technologia zaś zapożyczona jest na ogół z wieku pary i elektryczności). Te drugie to swoiste ucieleśnienia pamięci kulturowej, strażnicy londyńskich muzeów, strzegący ich przed zagładą niepamięci; formy przyjmują isticie groteskowe, będąc animowanymi na kształt ludzki lub zwierzęcy konglomeratami przypadkowych eksponatów.

Igranie przez pisarza postaciami-hybrydami nosi przy tym znamiona metaforyki równie czytelnej, jak ta nadbudowana nad figurą miasta-metropolis. „Przetworzenie” jest elementem biopolitycznego terroru, dokonywane jest na „przestępcach” za karę, także za wykroczenia o charakterze buntu politycznego, a określa je dążność do okrutnej dysfunkcjonalizacji ciała poddawanej mu ofiary. „Przetworzeni” stanowią przy tym klasę niedotykalnych wyrzutków – z okaleczeniem idzie w parze całkowita prawie marginalizacja ekonomiczna i społeczna. W tym przypadku figura groteskowa ucieleśnia grozę dystopijnych społeczeństw rządzonych nie tylko za pomocą fizycznej przemocy, ale także za sprawą niewidzialnych reguł dyskursu wykluczenia. „Anioły pamięci” stanowią tymczasem jawną aluzję do myśli Waltera Benjamina – tak za sprawą funkcji „obróconych wstecz” strażników przeszłości, jak i przypadkowej i niepełnej, niczym

struktura benjaminowskiego pasażu, formy, w jakiej się ucieleśniają. Zresztą potencjał metaforyczny postaci groteskowych w prozie autora *Ambasadorii* przekracza podane tu przykłady. Do ważniejszych idei w ten sposób ucieleśnianych należy wartość tolerancji (społecznej, obyczajowej, kulturowej), którą obrazują epizody przelamania uprzedzeń podczas toczonych ramię w ramię przez ludzi i „przetworzonych” rewolucji (*Żelazna Rada*), czy miłosnych zbliżeń pomiędzy ludzkim mężczyzną i kobietą-skarabeuszem (*Dworzec Perdido*) bądź zwyczajnym młodzieńcem i „przetworzoną” kobietą, której dolne partie ciała zamieniono w gąsienicę i napędzający je kocioł parowy (*Bliźna*). Wielowarstwowość tych „posthumanistycznych” metafor objawia się i w tym, że choćby wzmiankowane fragmenty (a jest to naprawdę skromny wybór) czytane mogą być zarówno w duchu zniesienia fobii rasistowskich lub dotyczących orientacji seksualnej, ale także jako apoteozy nomadycznego wymiaru podmiotowości (jak losy jednej z głównych bohaterek *Dworca Perdido*, „skarabeuszki” żyjącej pośród ludzi, czy „przetworzonego” w twór morski inżyniera z *Bliźny*).

W wymiarze metafory zresztą powieści Chiny Miéville’a dosłownie kipią od idei charakterystycznych dla współczesnego dyskursu lewicowego. Obok zasygnalizowanych wcześniej wątków foucaultowskich i „rossi-braidotiańskich” znajdziemy tu także problemy tożsamości hybrydowej à la Homi Bhabha (trylogia *New Crobużon*), relacji kolonialnych (tamże), kryzysu wielkich narracji i proliferacji zastępujących je małych, „cząstkowych” lub lokalnych opowieści metafizycznych (*Kraken*), różnicy kulturowej (w dowolnej z wymienionych powieści) (por. też Edwards, Venezia 2015: 8-9). Kafkowskie *Miasto i miasto* może być czytane bądź jako alegoryczny traktat o kulturowym wymiarze Nieświadomego, bądź jako metafora ponowoczesnego świata pozbawionego pamięci i historii<sup>10</sup>. *Space opera Ambadoria* to – w sposób zupełnie jawny – dyskusja nad relacją języka i prawdy, znaku i odniesienia, świata i jego reprezentacji.

Tradycyjny bagaż marksistowski dostrzegalny jest natomiast w prozie Miéville’a nader często w sposobie kreacji bohatera (na ogół zbiorowego, przy czym zbiorowości te rekrutują się głównie ze środowisk ogniskujących na sobie zainteresowania lewicy: biedota miejska, wszelkiej barwy wykluczeni, robotnicy, artyści, intelektualiści), w skłonności do kreowania obrazów kryzysowych/rewolucyjnych zmian w biegu dziejów, a także w swoistej skłonności do aplikowania w schematy zdarzeniowe mechanizmów dialektyki heglowskiej. Ten Miéville’owski heglizm przybiera zresztą łagodne, melancholijne i humanistycznie umiarkowane kształty, jak w powtarzającym się motywie społecznego buntu, który skazany jest nieuchronnie na

<sup>10</sup> Za te sugestie interpretacyjne dziękuję prof. Mariuszowi Krasce i pozostałym uczestnikom dyskusji poświęconej powieści, która miała miejsce podczas zebrania Studenckiego Koła Naukowego Teoretyków Literatury UG, szczególnie Kolegom Konradowi Nogalskiemu i Piotrowi Borkowiczowi.

niepowodzenie, ale zawsze pozostawia po sobie pamięciowy ślad, mit, zapoczątkowujący wątplą i niepewną, ale jednak zmianę, ewolucyjną drogę ku jakiemś lepszemu jutru. Hegemoniczne reżimy w tej prozie po krwawym stłumieniu społecznych buntów przybierają postać nieco łagodniejszą, są nieśmiałą namiastką heglowskiej syntezy racji.

\*

Fredric Jameson, myśliciel marksistowski, zarazem także krytyk fantastyki i apologeta myślenia utopijnego, w swoich *Archeologiach przyszłości* określa utopię jako „dokonywane za pośrednictwem reprezentacji rozważania o radykalnej różnicy, radykalnej inności i systemowej naturze całokształtu społeczeństwa” (Jameson 2005: XII). „Idea utopijna [...] podtrzymuje przy życiu możliwość istnienia świata pod względem właściwości całkowicie odmiennego od aktualnego i przyjmuje formę zaciętej negacji [...]” – czytamy w jego starszym eseju (Jameson 1971: 110-111; cyt. za Fitting 1998: 8). W kontekście tego zrozumiąłby jest sąd, iż „O ile SF jest ekstrapolacją wszelkich ograniczeń, którymi wymiotuje sama historia [...]”, o tyle „fantasy [...] jest apoteozą ludzkiej mocy twórczej i idealizowanej wolności jedynie dzięki zignorowaniu tychże materialnych i historycznych ograniczeń” (Jameson 2005: 66). Jameson zatem – wyraziście postrzegający polityczny potencjał literatury fantastycznej – wpisuje się tutaj w tradycję myślenia w kategoriach dysjunktywnych o SF i *fantasy*, podobnie jak Darko Suvin (i Stanisław Lem, od którego rozpocząłem niniejsze rozważania), odmawiając tej ostatniej prawa do reprezentacji problematyki społecznie istotnej.

Tym tradycyjnym ujęciom, zarówno autodefinicyjne wypowiedzi pisarzy nurtu *New Weird* (łączonego w końcu częściej z *fantasy* niż z *science fiction*), jak tematyczno-poetologiczne właściwości ich prozy, zdają się zadawać kłam. Steph Swainston, jedna z czołowych pisarek nurtu, w internetowej dyskusji na temat fenomenu zwróciła uwagę na „świecki i politycznie uwrażliwiony” jego charakter (por. Davies 2010: 6; por. też archiwa wzmiankowanej dyskusji z 2003 roku, gdzie znaleźć można odnośne fragmenty w pełnym kontekście: Cramer 2007). Sam Miéville określa tę odmianę fantastyki jako „post-Seattle fiction”<sup>11</sup>, prozę „zakorzenioną w realnej historii i polityce światowej” oraz „wyrosłą z degradacji Neoliberalizmu” (por. Davies 2010: 7). Rozpoznaniem tym wtóruje krytyka towarzysząca: „Jeżeli kapitalizm jest fantazją – pisze Tony

---

<sup>11</sup> Nazwa Seattle symbolizuje w tym kontekście antyglobalistyczny protest podczas szczytu WTO w Seattle w 1999 roku, podczas którego doszło do gwałtownych starć protestujących z policją. „Bitwa o Seattle” jest jednym z symboli formowania się ruchu alterglobalistycznego.

Venezia – gatunki fantastyczne, takie jak płodne hybrydy *New Weird*, są potencjalnymi formami symbolicznymi metaforycznego komentarza społecznego, na który nie pozwalają ograniczenia zwykłej fikcji realistycznej” (Venezia 2010).

Ten metaforyczny i subwersywny (*resp.* polityczny, zaangażowany, rewolucyjny) zarazem potencjał proza typu *New Weird* zdaje się w dużej mierze zawdzięczać nie wyłącznie specyfice dobieranych motywów czy realizowanych tematów, ale także swoistej antysystemowości genologicznej. Mam tu na myśli świadome mieszanie konwencjonalnych porządków wypowiedzi, które w swej uformowanej postaci stały się medium „logiki kulturowej późnego kapitalizmu”, by ująć to po Jamesonowsku. Hybrydalność jest nie tylko właściwością groteskowych istot zaludniających światy nowszej fantastyki. Jest także ogólniejszą właściwością struktur narracyjnych (oczywiście choćby w omówionej twórczości Miéville’a). Hybrydyzacja spetryfikowanych form literackich – którą można tu interpretować w kategoriach dekonstrukcyjnej gry między tym samym i innym – staje się w tej sytuacji narzędziem myślenia w kategoriach utopii Jamesowskiej. Zjawisko fantastyki postgatunkowej [*post-genre fantastic*] czy też „ulatniania się [*evaporating*] gatunków” – jak nazywa podobne tendencje Gary K. Wolfe (Wolfe 2011) – zdaje się być mutacją bogatą nie tylko w potencjał metaforyzacyjny, ale i w rodzaj dyskursywnej energii sprawczej, pobudzającej do myślenia w duchu, powiedzmy, teorii krytycznej. Dystopie Chiny Miéville’a ucieleśniają myślenie utopijne (w sposób, który w cytowanej już książce ujmuje Mariusz Leś [Leś 2008: 15]) i w tym sensie mogą być określane mianem reprezentatywnych dla fantastyki socjologicznej.

Jeżeli zatem nawet prawdą jest anty- czy też egzomimetyczny charakter tradycyjnej *fantasy* i jej form współczesniejszych (jeżeli za taką przyjąć, historyczne już i być może zamknięte, zjawisko *New Weird*), to zarzut antyheroicznego eskapizmu, jaki „nienaukowym” odmianom fantastyki stawiali Lem, Suvin, Jameson i legion innych krytyków, należy w obliczu nowych fenomenów *fantasy* (?) oddalić.

## SUMMARY

### **Remarks Concerning Subversive Potential of Contemporary Speculative Fiction. “Red” Miéville and the *New Weird***

The paper is a critical essay concerning literary work of British speculative fiction writer, China Miéville, its relationships with cultural phenomenon of the New Weird, and its left-wing political and subversive potential.

## KEYWORDS

Speculative fiction, popular literature, New Weird, Marxism, New Left, China Miéville

## BIBLIOGRAPHY

- Balbus Stanisław. 1999. „Zagłada gatunków”. *Teksty Drugie* 59 (6): 25-39.
- Ballard James Graham [J.G. Ballard]. 1983. *Ogród czasu*. Jęczyk Lech, Uhrynowska-Hanasz Zofia, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bould Mark, Miéville China, ed. 2009. *Red Planets: Marxism and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Brooke-Rose Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge University Press.
- Caillois Roger. 1967. Od baśni do „science fiction”. Lisowski Jerzy, tłum. W: Żurowski Maciej, wyb. *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, 31-65. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Clute John. 2011a. *Pardon This Intrusion: Fantastika in the World Storm*. Harold Wood: Becon Publications.
- Clute John [JC]. 2011b. Slipstream SF. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: [http://sf-encyclopedia.com/entry/slipstream\\_sf](http://sf-encyclopedia.com/entry/slipstream_sf). Data dostępu 24.04.2017.
- Clute John, Langford David. [JC/DRL]. 2011. *Fantastika*. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: <http://sf-encyclopedia.com/entry/fantastika>. Data dostępu 21.04.2017.
- Cramer Kathryn. 2007. *The New Weird Archives*. Online: [http://www.kathryncramer.com/kathryn\\_cramer/2007/07/the-new-weird-a.html](http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/2007/07/the-new-weird-a.html). Data dostępu 25.04.2017.
- Davies Alice. 2010. „New Weird 101”. *SFRA Review. A Publication of the Science Fiction Research Association* (291): 6-9.
- Edwards Caroline, Venezia Tony, ed. 2015. *China Miéville. Critical Essays*. Canterbury: Gylphi Limited.
- Edwards Caroline, Venezia Tony. 2015. *UnIntroduction. China Miéville's Weird Universe*, 1-38. W: Edwards Caroline, Venezia Tony, ed. *China Miéville. Critical Essays*. Canterbury: Gylphi Limited.
- Fitting Peter. 1998. „The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson”. *Utopian Studies* 9 (2): 8-17.



- Online: [https://www.jstor.org/stable/20719758?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20719758?seq=1#page_scan_tab_contents). Data dostępu 25.04.2017.
- Freedman Carl. 2015. *Art and Idea in the Novels of China Miéville*. Canterbury: Glyphi Limited.
- Henderson Randy. 2010. „Bizarro Fiction 101: Not Just Weird for Weird’s Sake” [Interview with Rose O’Keefe]. *Fantasy Magazine*. Online: <http://www.fantasy-magazine.com/non-fiction/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/>. Data dostępu 24.04.2017.
- „Interview with China Mieville”. 2007. Online: <http://www.sffworld.com/2007/02/interview-with-china-mieville/>. Data dostępu 23.04.2017.
- Jameson Fredric. 1971. *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton University Press.
- Jameson Fredric. 2005. *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London-New York: Verso (New Left Books).
- Jennings Lee Byron. 2006. Termin „groteska”. Fedewicz Maria Bożenna, tłum., 31-71. W: Głowiński Michał, red. *Groteska*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Langford David [DRL]. 2011. *New Weird*. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. *SFE. The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: [http://sf-encyclopedia.com/entry/new\\_weird](http://sf-encyclopedia.com/entry/new_weird). Data dostępu 24.04.2017.
- Lem Stanisław. 1988. *Literatura i poznanie*. W: *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. T. 2., 94-182. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław. 2010. *Science fiction*. W: *Wejście na orbitę. Okamgnienie*, 11-49. Warszawa: Agora (Biblioteka „Gazety Wyborczej”).
- Lem Stanisław, Bereś Stanisław. 2002. *Tako rzecz... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław, Fiałkowski Tomasz. 2000. *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław, Swirski Peter. 2016. *Świat według Lema. O literaturze, filozofii i nauce. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Peter Swirski*. Powolny Paweł, Wojtunik-Ricketts Małgorzata, tłum. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych.
- Leś Mariusz Marek. 2008. *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

- Miéville China. 2003. Dworzec Perdido. [*Perdido Street Station*, 2000]. Szymański Maciej, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2006. Blizna. [*The Scar*, 2002]. Bieroń Tomasz, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2008. „M.R. James and the Quantum Vampire”. *Collapse. Philosophical Research and Development*. Vol. IV: Concept Horror. Mackay Robin, ed. Fallmouth: Urbanomic. Online: <https://www.urbanomic.com/book/collapse-4/>. Data dostępu 23.04.2017.
- Miéville China. 2009a. LonNiedyn. [*Un Lun Dun*, 2007]. Komerski Grzegorz, tłum. Warszawa: Mag.
- Miéville China. 2009b. Żelazna Rada. [*Iron Council*, 2004]. Bieroń Tomasz, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2010. Miasto i miasto. [*The City & the City*, 2009]. Jakuszczyk Michał, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2011a. Kraken. [*Kraken*, 2010]. Chodorowska Krystyna, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2011b. „M.R. James and the Quantum Vampire”. *Weird Fiction Review* 29. Online: <http://weirdfictionreview.com/2011/11/m-r-james-and-the-quantum-vampire-by-china-mieville/>. Data dostępu 23.04.2017.
- Miéville China. 2013. Ambasadoria. [*Embassytown*, 2011]. Chodorowska Krystyna, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Miéville China. 2014. Toromorze. [*Railsea*, 2012]. Chodorowska Krystyna, tłum. Poznań: Zysk i S-ka.
- Nicholls Peter, Langford David [PN/DRL]. 2011. Speculative fiction. W: Clute John, Langford David, Nicholls Peter, Sleight Graham, ed. SFE. *The Encyclopedia of Science Fiction*. Online: [http://sf-encyclopedia.com/entry/speculative\\_fiction](http://sf-encyclopedia.com/entry/speculative_fiction). Data dostępu 21.04.2017.
- Rankin Sandra K. 2011. China Miéville and the Misbegot: Monsters, Magic, and Marxism. Fayetteville: University of Arkansas.
- Reid Robin Anne. 2009. *Women in Science Fiction and Fantasy: Overviews*. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Rose Mark. 1976. *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. Englewoods Cliffs: Prentice-Hall.

- Royal Society of Literature. 2017. „Current RSL Fellows”. Online:  
<https://rsliterature.org/fellows/current-fellows/>. Data dostępu 22.04.2017.
- Sendyka Roma. 2006. W stronę kulturowej teorii gatunku, 249-283. W: Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, red. Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy. Kraków: Universitas.
- Smuszkiewicz Antoni. 1992. Fantastyka, 281-287. W: Brodzka Alina i in., red. Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław: Ossolineum.
- Stachniak Alexander. 2014. „Progressing from Definition to Heuristic: The Uncanny and the Abcanny”. Berfrois. Literature. Ideas. Tea. 2014 January 21. Online:  
<http://www.berfrois.com/2014/01/the-uncanny-and-the-abcanny-alexander-stachniak/>.  
Data dostępu 23.04.2017.
- Suin Darko. 1977. Pour une poétique de la science-fiction. Montreal: Les Presses de l'Université du Quebec.
- Suin Darko. 1979. Metamorphoses of science fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press.
- Suin Darko. 1989. Poetyka science fiction. Barbara Okólska, tłum, 303-312. W: Handke Ryszard, Jęczynek Lech, Okólska Barbara, wyb. Spór o SF. Wydawnictwo Poznańskie.
- Trębicki Grzegorz. 2007. Fantasy – ewolucja gatunku. Kraków: Universitas.
- Trębicki Grzegorz. 2014. Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit. Kraków: Wydawnictwo Libron.
- VanderMeer Ann, VanderMeer Jeff. 2008. New Weird. San Francisco: Tachyon Publications.
- VanderMeer Jeff. 2008. Miasto szaleńców i świętych. [*City of Saints and Madmen*, 2001]. Pers Joanna, Kozłowski Konrad, tłum. Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.
- VanderMeer Jeff. 2010. Shriek: Posłowie. [*Shriek: An Afterword*, 2006]. Waliś Robert, tłum. Warszawa: Mag.
- VanderMeer Jeff. 2011. Finch. [*Finch*, 2009]. Waliś Robert, tłum. Warszawa: Mag.
- Venezia Tony. 2010. „Weird Fiction: Dandelion meets China Miéville”. Dandelion. Postgraduate Journal and Research Network 1 (1). Online:  
<http://dandelionjournal.org/index.php/dandelion/article/view/10/5>. Data dostępu 25.04.2017.

Wolfe Gary K. 2011. *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press.

„Worlds without End”. 2017a. Online: <https://www.worldswithoutend.com/author.asp?ID=61>.  
Data dostępu 23.04.2017.

„Worlds without End”. 2017b. Online:  
<https://www.worldswithoutend.com/searchwwe.asp?st=China+Mi%C3%A9ville&t=1&at=All&gid=0&cys=0&ye=9999>. Data dostępu 23.04.2017.

Zgorzelski Andrzej. 1980. *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Zgorzelski Andrzej. 2004. *Born of the Fantastic*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.