

W *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. *W.f.* cechowała i nadal cechuje niszowa obecność na rynku wydawniczym. Teoretycy tacy jak S.T. Joshi sugerują wręcz, że kluczowym wydarzeniem dla ukonstytuowania tego podgatunku było wycofanie się jego pierwszych twórców na początku XX wieku z głównego nurtu. Istotną rolę odegrało w tym pismo „Weird Tales”, którego pierwszy numer ukazał się w marcu 1923 roku (Joshi 1990: 4). W magazynie tym „krzyżowały się nadprzyrodzone opowieści, fantastyczne przygody i kosmiczny horror jako część unikalnej i ściśle ze sobą powiązanej społeczności redaktorów, czytelników, ilustratorów i pisarzy” (*The Unique Legacy of Weird Tales* 2015: ix–x). Weinstock zauważa, że skupieni wokół czasopisma „Weird Tales” pisarze wykorzystywali elementy horroru, science fiction i fantasy w celu ukazania niemocy i braku znaczenia ludzkości wobec złowrogich sił rządzących wszechświatem, których nie sposób zrozumieć ani kontrolować (Weinstock 2016:

183). Niemniej początkowo czasopismo nie było zainteresowane publikowaniem opowieści, których nie dało się naukowo wyjaśnić. Jak zauważa jego redaktor naczelny Farnsworth Wright w jednym ze swoich listów: „»Weird Tales« chce publikować historie o wynalazkach, nauce i zabiegach mających związek z przewidywaniem przeszłości; opowieściach o tym, co dziwaczne i nietypowe, o okultyzmie, mistyce i nadprzyrodzonych siłach, choć najchętniej z logicznym wyjaśnieniem opisywanych zjawisk; historie o potwornościach w legendach i przesądach: wilkołakach, wampirach, duchach, czarownicach i czcicielach diabła; opowieści o powrocie zmarłych, romantyczne i dowcipne opowieści o dziwacznych związkach; tajemnicze historie wywołujące dreszcz, ale także horrory, choć nie obrzydliwego czy przyprawiającego o mdłości. Długość do 30 000 słów. »Weird Tales« nie publikuje opowieści erotycznych i detektywistycznych” (Weinstock 2016: 57).

Nurt *w.f.* i czasopismo „Weird Tales” łączyła niejednorodność gatunkowa (Miéville, Gordon 2008: 357). Luckhurst pisze, że *w.f.* to: „krzyżówka gatunkowa, podrzędny kundel, który nieustannie wyslizguje się

ze smyczy” (Luckhurst 2015: 202). Natomiast Kelly stwierdza, że gatunek ten, choć „spekulatywny w swej naturze, wywodzi się z *pulp fiction* lat dwudziestych XX wieku” (Kelly 2014: 7). Teksty w jego obrębie łączy z jednej strony atmosfera grozy, z drugiej tematyka mityczna i nadprzyrodzona (Lovecraft 2016: 497; Joshi 1990: 6–7; Weinstock 2016: 183). Obecnie wyróżnia się dwa główne podgatunki *m.f.*: *Old Weird Fiction* (którego źródół dopatrywać należy się w tekstach Arthura Machena, Algernona Blackwooda, Williama Hogdsona, Lorda Dunsany’ego, a który pełny wyraz znalazł w prozie H.P. Lovecrafta) oraz *New Weird Fiction* (który zainaugurowany został powieścią *Dworzec Perdido* Chiny Miéville’a; do głównych twórców tego gatunku należą także m.in. Jeff VanderMeer, K.J. Bishop, Stephanie Swainston).

Old Weird Fiction

W języku angielskim ten nurt pisarstwa bierze swoją nazwę od słowa *weird* oznaczającego „coś dziwnego, anormalnego, niespodziewanego” [*strange, odd, abnormal, unexpected*] (Weinstock 2016: 177) i to „dziwność” stanowi nieodłączny jego element. W przeciwieństwie do innych tekstów reprezentujących fantastykę, horror i science fiction, *m.f.* „nie stara się ujarzmić tego, co dziwne i obce, by następnie to znormalizować, lecz zamiast tego poszukuje sposobów na podkreślenie i ocalenie dziwności i obcości tego, co dziwne i obce” (Weinstock 2016: 181). Natomiast w opozycji do powieści grozy „lęk, jaki wzbudza weird fiction, wynika z braku rozpoznania, a nie przywołania niesamowitego [*uncanny*], poczucia winy czy powrotu wypartego” (Miéville 2009: 512).

W przypadku *a.m.f.* istnieje kilka definicji gatunku, choć nie sposób mówić o jego jednolitości. W klasycznym polskim opracowaniu Marek Wydmuch określa go mianem „fantastyki grozy” i opisuje jako

wprowadzający „podstępnie zamęt w znany nam świat przez przemycenie do niego na prawach fikcji pierwiastka irracjonalnego — czyni to z zamiarem przestraszenia czytelnika” (Wydmuch 1979: 39). Jednak zachodni badacze i twórcy zwracają uwagę na duże trudności w jej dookreśleniu, głównie ze względu na zacieranie granic gatunkowych między fantastyką, horrorem i science fiction (VanderMeer, VanderMeer 2011; Lip-tak 2013; Luckhurst 2015: 201). Dlatego część z nich mówi bardziej o odczuciu [*sensation*] niż cechach gatunkowych tego nurtu pisarstwa: „wiem, że to weird fiction, gdy to zobaczę” (VanderMeer 2012). Z kolei pisarz Michael Moorcock zauważa, że „nie istnieją jakiegokolwiek zasady, które wyznaczałyby, czym jest weird fiction (...), ponieważ jego istotą — zarówno pod względem tematycznym, jak i gatunkowym — jest anormalność” (Moorcock 2011: xiii).

Z tych powodów coraz częściej, szczególnie po wyodrębnieniu *The New Weird*, przyjmuje się bardzo szerokie określenie *m.f.* jako nurtu prozy współczesnej zajmującej się — zgodnie ze swoją nazwą — różnicie rozumianą „dziwnością” (Weinstock 2016: 178), w który wpisują się wybrane utwory takich twórców, jak Franz Kafka, Bruno Schulz, Jorge Louis Borges, ale także Rabindrath Tagore, Ray Bradbury, Gabriel García Márquez, Haruki Murakami, William Gibson, Stephen King czy Joyce Carol Oates (VanderMeer & VanderMeer 2011). Choć obecność Kafki, Schulza czy Borgesa może dziwić, Miéville zwraca uwagę — podobnie jak Kelly — na fakt, że „najlepsze weird fiction to skrzyżowanie surrealistycznych tradycji z literaturą pulpową” (Miéville, Gordon 2008: 357).

Niemniej istnieje co najmniej kilka definicji *a.m.f.* Jedną z pierwszych w 1927 roku przedstawił H.P. Lovecraft w *Nadprzyrodzonej grozie w literaturze*. „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 paralizującego i niewytłumaczalnego zagrożenia ze strony pozaziemskich, nieznanych sił; musi ona też podsuwać — o 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 zawieszony bądź pogwałcone ustalone prawa Natury, stanowiące naszą jedyną ostoję w obliczu szturmów chaosu i demonów z niezgłębionej przestrzeni” (Lovecraft 2016: 497). Należy jednak dodać, że przed *Nadprzyrodzoną grozą w literaturze* na rynku funkcjonowały inne opracowania, które Lovecraft poznał przed publikacją swojego eseju, czyli *The Tale of Terror* (1921) Edith Birkhead oraz *The Haunted Castle* (1927) Eino Railo, a także takie, które przeczytał długo po ich premierze — tak jak było z *The Supernatural in Modern English Fiction* (1917) autorstwa Dorothy Scarborough, z którym zapoznał się dopiero w 1932 roku (Joshi 2010: 649–650).

Tak rozumiane *m.f.* należy odróżnić od powieści gotyckiej, tradycyjnego horroru, a tym bardziej tego, co Roger Caillois określa jako „nadprzyrodzonością wytłumaczoną” (Caillois 1967: 38). Celem tego typu pisarstwa nie jest po prostu wzbudzenie lęku czy dreszczu w czytelniku, jak to miało miejsce w przypadku powieści gotyckiej, w której źródłem grozy było nagromadzenie obrazów cierpienia, bólu, szpetoty i okrucieństwa (Żabski 1997: 314). Miéville w licznych artykułach poświęconych *m.f.* podkreśla, że ten nurt pisarstwa odcina się od dotychczasowej fantastyki i sposobu przedstawiania w niej grozy. Porównuje tę zmianę do „rozwinięcia macek” lovecraftowskiego Cthulhu — *m.f.* to „coś na kształt odnogi, która nie przypomina żad-

nych gotyckich czy tradycyjnych (estetycznych) poprzedników” (Miéville 2008: 105). Podkreśla przy tym centralną rolę potwora. Nie chodzi jednak jedynie o jego pojawienie się, które zaburza naturalny porządek — jak to ma na ogół miejsce w horrorze (Carroll 2004: 37) — lecz jego całkowite zachwianie, złamanie i ostateczne przekreślenie ładu panującego w rzeczywistości (Weinstock 2016: 10). Miéville zwraca uwagę na bezkształt i nieokreśloność, która cechuje potworność w prozie Lovecrafta i kolejnych twórców *m.f.* Nie chodzi już o grozę, która wynika z prześladowania przez humanoidalne zjawy czy widma bliskich, ale o zjawiska i istoty, których istnienia nie sposób zrozumieć i wyjaśnić, ponieważ nie mają precedensu w ludzkiej historii — są czymś z natury rzeczy niepojmowalnym (Miéville 2012: 381).

W.f. do pewnego stopnia wpisująłoby się natomiast w definicję fantastyki nakreśloną przez Cailloisa w *Od baśni do science fiction*: „W fantastyce (...) porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata. Cud staje się w niej groźną, niebezpieczną agresją, podważającą stabilność świata, którego prawa uważane były dotąd za nieodwracalne i niewzruszone. Staje się Niemożliwością, która wkracza nagle w świat, z którego Niemożliwość jest *ex definitione* wyrugowana. Dlatego (...) opowiadania fantastyczne dzieją się w klimacie przerażenia, a kończą najczęściej katastrofą powodującą śmierć, zaginięcie czy też potępienie wieczne bohatera” (Caillois 1967: 33). Nieznane, często pozaziemskie siły oraz pogwałcenie praw przyrody należą do stałych i nieodłącznych elementów tekstów charakteryzujących ten nurt prozy. Weinstock wywodzi je z etymologii słowa *weird* — staroangielskiego *nyrd*, oznaczającego „zasadę, siłę lub sprawczość, która z góry określa wydarzenia; fatum, przeznaczenie” (Weinstock 2016: 177). Stąd

Mojry, boginie losu w mitologii greckiej, to w języku angielskim *the merdys* — co można dostrzec także w Trzech Czarownicach rządzących ludzkim losem w *Macbecie* Williama Szekspira — *three weird sisters*. Weinstock zauważa, że „życie słowa *weird* jako przymiotnika oryginalnie wywodzi się od rzeczownika oznaczającego nadnaturalną siłę kierującą losem ludzkich istnień” (Weinstock 2016: 177).

Jako jedno ze źródeł *m.f.* — podobnie jak całej literatury grozy — wymienia się próbę podważenia naukowej koncepcji racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy, którą ukonstytuowało oświecenie i zgodnie z którą zakładano wszechwładzę ścisłego determinizmu w łańcuchu przyczyn i skutków (Caillois 1967: 33). Według Miéville’a *a.m.f.* było odpowiedzią na kryzys nowoczesności zapoczątkowany rzezią I wojny światowej — „jej rewolucyjna potworność i opresyjna tajemniczość” to doświadczenia, które rodzą w ludzkości przekonanie, że „nie istnieje jakiegokolwiek stabilne status quo, lecz groza codzienności związana z nieuchronnością globalnej i absolutnej katastrofy spowodowanej przez jadowitą totalność” (Miéville 2009: 513). Dlatego choć *m.f.* cechuje świadomość totalnego kryzysu, jest to kryzys niewysłowiony (Miéville 2009: 514). Gatunek ten podaje przy tym w wątpliwość panowanie człowieka i rozwiniętej przez niego technologii oraz nauki nad naturą (Weinstock 2016: 180). Zgodnie z założeniami Lovecrafta i innych twórców ten typ prozy cechuje zarówno nastawienie antyracjonalistyczne, jak i antyhumanistyczne. Następuje w nim także powrót do myślenia mitycznego (Weinstock 2016: 179), które w przypadku tekstów Lovecrafta przyjmuje postać panteonu pługawych bóstw, a gdzie indziej sił i mocy, które nie poddają się naukowemu wytłumaczeniu oraz przede wszystkim ludzkiej kontroli.

Maciej Płaza, pisząc o literaturze Lovecrafta jako odpowiedzi na czasy, w których przyszło mu tworzyć, zauważa: „Nigdy w dziejach ludzkiej myśli świat nie był odczarowany tak drastycznie i gwałtownie, jak w drugiej połowie XIX i pierwszej XX wieku. Kosmos poszerzał się i zmieniał dosłownie na oczach Lovecrafta: ten pasjonat astronomii, fizyki i chemii doskonale rozumiał, jakie filozoficzne implikacje ma teoria względności Einsteina czy mechanika kwantowa Heisenberga i Bohra; wiedział, że chwieje się gmach, w którym ludzkość mieszka od swojego zarania: gmach mitologii, eschatologii i *sacrum* dający złudne, ale kojące poczucie filozoficznego bezpieczeństwa” (Płaza 2012: 774). Samotnik z Providence nie tylko uważany jest za najważniejszego „ojca-założyciela” tego nurtu, ale także jego najwybitniejszego przedstawiciela. To głównie dzięki niemu do stałych elementów *m.f.* należy wzbudzenie uczucia metafizycznej trwogi oraz wpisywanie się w krąg metafizyki laickiej. Groza Lovecrafta to, jak podkreśla zarówno sam pisarz, jak i jego najważniejsi interpretatorzy (Joshi 2010: 651; Płaza 2016: 599), groza kosmiczna wynikająca z wniknięcia pierwiastka nadprzyrodzonego do rzeczywistości znanej czytelnikowi z doświadczenia i tym samym podważenia jej fundamentów oraz zaprzeczenia praw nią rządzących. W ujęciu Samotnika z Providence, *m.f.* „w nieoczywisty sposób, czasem wzniosły i subtelny, czasem dosadny i wulgarny, przywraca poczucie świętości” (Płaza 2016: 602). W obrębie *m.f.* świętość tę można rozumieć jako *numinosum* u Rudolfa Otta, czyli „coś radykalnie odmiennego, irracjonalnego, a przez to niedającego się wysłowić, możliwego do opisanego jedynie za pomocą uczuć, jakie wywołuje w człowieku, który go doświadcza: dziwności i niesamowitości, własnej nicości w jego obliczu, tajemniczej doniosłości, a przez wszystkim — te uczucia Otto opisał najdo-

kładniej — *mysterium tremendum* i *mysterium fascinans*” (Plaza 2016: 602). W przypadku *mysterium tremendum* mamy do czynienia z tajemnicą pełną grozy, która może zrodzić różne uczucia — od panicznej trwogi do wzniosłości. Wynikają one z nieobliczalności i niepojętości świętości.

Wśród współczesnych pisarzy wpisujących się w ten nurt pisarstwa wymienia się między innymi Neila Gaimana, Thomasa Ligottiego, Clive’a Barkera, Marka Z. Danielewskiego, ale także polskich autorów, takich jak Wojciech Guńia (*Nie ma wędrownca, Powrół*). Za jednego z twórców *n.m.f.* uznaje się także Stefana Grabińskiego. W ostatnich latach w Polsce ukazały się dwie antologie opowiadań, wpisujące się w ramy *n.f.*: *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku* oraz *Metoda Schlegelmachera i inne opowiadania. W bołdzie Stefanowi Grabińskiemu* (Trzeciak 2013).

New Weird Fiction

Choć nie sposób wskazać dokładnego momentu narodzin *n.m.f.*, można określić, kiedy zrodziło się *n.m.f.* 29 kwietnia 2003 r. M. John Harrison na forum brytyjskiego magazynu „The 3rd Alternative” zadał następujące pytanie: „*The New Weird*. Kto to pisze? Co to jest? Czy to w ogóle jest cokolwiek? Czy to w ogóle jest Nowe? Czy raczej, jak niektórzy myślą, to tylko lepsza nazwa niż The Next Wave, a może to coś znacznie fajniejszego do pisania?” (Kramer 2007; VanderMeer & VanderMeer 2008).

Według pisarki Stephanie Swainston, która wyczerpująco odpowiedziała na pytania Harrisona, *The New Weird* cechuje różnorodność źródeł, gatunków i detali, a eklektyczny wymiar tego nurtu pisarstwa wyraża się między innymi mieszaniem elementów kultury ulicy ze starożytną mitologią oraz czerpaniem z rozmaitych literackich tradycji, a następnie łączeniem ich ze sobą (*New Weird Discussions* 2008: 319). Najistotniejsza jest jednak rola detali w tworzeniu nowych,

fantastycznych światów: „Detale lśnią, hipnotyzują, są dokładnie opisywane. (...) *The New Weird* usiłuje przenieść czytelnika do świata, którego się nie spodziewa i który go zaskoczy — do sytuacji, w której widzi on niezwykle, żywy świat poprzez detale. (...) Niezwykle ważna jest wizualność tej prozy — każda scena wypełniona jest barokowymi detalami” (*New Weird Discussions* 2008: 319).

Niedługo później Miéville — uważany za twórcę i jednego z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu pisarstwa — zaproponował własną definicję *The New Weird*, zgodnie z którą gatunek ten nie tylko cechuje różnorodność, ale także przemycanie politycznie postępowych idei (Weinstock 2016: 183), radosne przekraczanie granic między fantastyką, science fiction i horrorem w celu „odwracania, przekręcenia, przerabiania i penetrowania fantastycznych klisz” (Miéville 2003: 3). Dla Miéville’a *The New Weird* jest świadome politycznego wymiaru otaczającej nas rzeczywistości i dlatego próbuje wchodzić w dyskusję nad sprawami politycznymi i moralnymi, unikając przy tym prostego dydaktyzmu (Weinstock 2016: 183).

Z kolei Jeff VanderMeer w *The New Weird: It’s Alive?*, artykule napisanym dla „The New York Review of Science Fiction”, zaproponował następującą definicję tytułowego gatunku: „New Weird to typ urban fiction dziejący się w alternatywnej rzeczywistości, który odwraca romantyczną wizję tradycyjnych światów fantastycznych, głównie poprzez położenie nacisku na realistyczne, skomplikowane modele naszej rzeczywistości jako punkt wyjścia do stworzenia przestrzeni łączącej w sobie elementy science fiction i fantasy. New weird posiada instynktowną zdolność do używania surrealistycznych elementów oraz atmosfery, stylu i efektów charakterystycznych dla transgresyjnego horroru (...) New Weird

bazuje na wizjonerskich mocach »poddania się dziwaczności«, które nie jest, na przykład, hermetycznie zamkniętym nawiedzonym domem na mokradłach albo w jaskini na Antarktydzie. Owo »poddanie się« (albo »wiara«) pisarza może przyjąć rozmaite formy, a niektóre z nich oznaczają użycie postmodernistycznych technik, które jednak nie podważają realności świata przedstawionego w tekście” (VanderMeer 2008: 21).

Inni autorzy próbujący zdefiniować ten gatunek podkreślają między innymi korzystanie w tekstach z technik groteski, która wynika z wielkomięskiego, społecznego i politycznego otoczenia — wyobcowujących i dezorientujących miejskich przestrzeni oraz panującej w nich aury estetycznej groteskowości (Malcom-Clarke 2008: 339). W tym sensie *The New Weird* jest takim nurtem pisarstwa, który poprzez wyobcowanie i uduziwienie świata mierzy nas z tym, co uznajemy za normalne i zadaje pytania o sposób konstruowania normalności (Weinstock 2016: 184).

Do twórców *The New Weird* zalicza się autorów takich jak China Miéville, Jeff VanderMeer, K.J. Bishop, Neil Gaiman, M. John Harrison, Catherynne M. Valente, Hal Duncan, Ian R. MacLeod, Brian Catling, Karin Tidbeck, Felix Gilman czy Jeffrey Ford. Oprócz podziału na *Old Weird* i *New Weird* wyróżnia się wiele podgatunków tego nurtu pisarstwa. Autorzy monumentalnej, ponad tysięcznicowej antologii *The Weird* wskazują m.in. na wspomnianą już *New Wave Weird* (J.G. Ballard: *The Drowned Giant*), *Latin American Weird* (Gabriel García Márquez: *The Very Old Man with Enormous Wings*), *Japanese Weird* (Otsuchi: *The White House in the Cold Forest*) czy w końcu *Weird Science Fiction*.

Ostatni z wymienionych podgatunków domaga się szczególnej uwagi. Po pierwsze dlatego, że literatura polska doczekała się jednego z jego najwybitniejszych przedsta-

wicieli, czyli Adama Wiśniewskiego-Snerga. Zarówno jego powieści (*Robot*, *Według Łotra*, *Nagi cel*, *Arka*), jak i opowiadania (szczególnie *Anioł przemocy*), choć tradycyjnie lokowane w obrębie literatury science fiction, niewątpliwie reprezentują nurt *weird science fiction*. Podgatunek ten — w przeciwieństwie do tekstów science fiction, które przedstawiają wizje futurologiczne wyjaśniane naukowo oraz tych, których refleksja dotyczy zasięgu władzy praw nauki, w szczególności zaś ich paradoksów, aporii i absurdałnych konsekwencji (Caillois 1967: 43) — ma za zadanie wywołać lęk i grozę w czytelniku poprzez zajmowanie się problemem natury rzeczywistości.

Weird science fiction podejmuje także tematykę związaną z teorią poznania, w tym namysł nad przedstawioną przez Stanisława Lema w *Fantastyce i futurologii* kwestią fantomologii. Jednym z wiodących tematów tekstów tworzących ten podgatunek jest problem wykroczenia poza obręb fikcyjnej rzeczywistości stworzonej przez fikcyjną technikę nazywaną fantomatyką (Lem 1989: 172–173). Za najwybitniejszego autora w tym zakresie Lem uznaje Philipa K. Dicka i jego dwie powieści: *Trzy Stygmaty Palmera Eldritch’a* oraz *Ubika*. Z kolei proza Adama Wiśniewskiego-Snerga to surrealistyczne teksty przesycone grozą wynikającą z poznawania świata, który — mówiąc słowami Hamleta — „wyszedł z formy”. Zarówno w *Robocie*, jak i *Według Łotra* oraz kolejnych powieściach i opowiadaniach — inspirowanych prozą Schulza (szczególnie *Sklepmi cynamonowymi*) i Kafki (*Przemiana*) — mamy do czynienia z horrorem materii, absolutnie niezrozumiałą rzeczywistością, która rządzi się swoimi własnymi, niedającymi się niczym wyjaśnić prawami.

Weird science fiction wciąż pozostaje słabo definiowany pod względem cech gatunkowych, niemniej zalicza się do tego nurtu pisarstwa takie teksty jak: *Dworzec Perdido*,

Kraken i Ambasadoria Chiny Miéville’a, *The Resurrectionist* Gary’ego K. Wolfa, *Hwarbath Stories: Transgressive Tales by Aliens* Eleanor Arnason, *The Bone Clocks* Davida Mitchella, *Central Station* Laviego Tidhara, *This Book Is Full of Spiders* Davida Wonga, *1Q84* Harukiego Murakamiego czy cykl *Johannes Cabal* Jonathana L. Howarda.

MIKOŁAJ MARCELA

BIBLIOGRAFIA

- Broderick D. (2003), *New Wave and Backwash: 1960–1980* [w:] *The Cambridge Companion to Science Fiction* (eds. E. James, F. Mendlesohn), Cambridge UP, Cambridge. – Cailliois R. (1967), *Od baśni do science fiction* [w:] *Odpowiedzialność i styl, eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, przeł. J. Błoński i in., PIW, Warszawa. – Carroll N. (2004), *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytorium, Gdańsk — Joshi S.T. (1990), *The Weird Tale*, Wildside Press, Maryland. – Kelly M. (2014), *Foreword* [w:] *Year’s Best n.f.: Volume One* (eds. L. Barron, M. Kelly), Undertow Publications, Pickering. – Lovecraft H.P. (2016), *Nadprzyrodzona groza w literaturze* [w:] *Przyszła na Sarnach zagłada*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Vesper, Poznań. – Lem S. (1989), *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków. – Luckhurst R. (2015), *American Weird* [w:] *The Cambridge Companion to American Science Fiction* (eds. G. Canavan, E.C. Link), Cambridge UP, New York. – Miéville Ch. (2008), *M.R. James and the Quantum Vampire Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?*, „Collapse” no. 4, Urbanomic, Falmouth. – Miéville Ch. (2012), *On Monsters: Or, Nine or More (Monstrous) Not Canines*, „Journal of the Fantastic in the Arts” no. 3 (23), Idaho State University. – Miéville Ch. (2003), *Reveling in Genre: An Interview with China Miéville*, rozm. przepr. J. Gordon, „Science Fiction Studies” no. 3(30), SF-TH Inc., Greencastle. – Moorcock M. (2011), *Foreweird* [w:] *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, eds. A. and J. VanderMeer, Tor, New York. – *New Weird Discussions: The Creation of a Term* [w:] VanderMeer A., VanderMeer J., *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, Tor, New York. – Płaza M. (2012), *W przeddzień potwornego zmartwychwstania* [w:] Lovecraft H.P., *Zgroza w Dunwich*, Wydawnictwo Vesper, Poznań. – Płaza M. (2016), *Lovecraft na nieczystej ziemi* [w:] Lovecraft H.P., *Przyszła na Sarnach zagłada*, Wydawnictwo Vesper, Poznań. – *The Unique Legacy of Weird Tales, The Evolution of Modern Fantasy and Horror* (2015), eds. J. Everett, J.H. Schanks, Rowman & Littlefield, London. – VanderMeer A., VanderMeer J., *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, Tor, New York. – Weinstock J.A. (2016), *The New Weird* [w:] *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, ed. K. Gelder, Palgrave Macmillan, London.