

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

W tym dziale naszego czasopisma od pierwszego zeszytu z roku 1958 do dnia dzisiejszego ukazało się ponad sześćset haseł. W zdecydowanej większości wszystkie one znalazły się, po opracowaniu i możliwej aktualizacji, przez samych autorów, jak i redaktorów, w wydany przed kilkunastu miesiącami w wydawnictwie Universitas (Kraków 2006, s. 813) *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słownii Tynieckiej-Makowskiej (we wstępie do *Słownika* informujemy obszernie o genezie, historii i zasadach jego wydania).

Postanowiliśmy jednocześnie kontynuować ten dział, ponieważ wspomniany wyżej *Słownik* można przecież kontynuować jeszcze przez wiele, wiele lat dopełniając go o nowe hasła zarówno odnoszące się do przeszłości (głównie), jak i wywołane przez najnowsze zjawiska ewolucyjne literatury.

Redakcja

COMEDIA DE SANTOS (sztuka o świętych) hiszpańska odmiana dramatu hagiograficznego; gatunek, który narodził się w XVI, rozwinął w XVII wieku i był kultywowany aż do drugiej połowy wieku XVIII. Zadaniem *comedias de santos* (podobnie jak *autos sacramentales*) było umacnianie wiary, do czego wzywał kościół i autorytety państwa. Znamionym elementem struktury *comedias de santos* jest postać świętego lub świętej, które to postaci muszą mieć odpowiedniki w żywotach świętych, oficjalnie uznanych przez kościół. Poddając dramatyzacji żywot konkretnego świętego, czy świętej, hiszpański autor dramatyzował zarazem drogę do świętości, a procesowi wychodzenia z grzechu (lub „ciemności”) towarzyszyły cudowne objawienia i zjawiska nadnaturalne, które mimo ograniczonych możliwości technicznych teatrów epoki, miały się „materializować” na scenie. Stanowiły one również o spektakularnym charakterze ich wystawień teatralnych.

W sztukach należących do tego gatunku – czy raczej odmiany gatunkowej –

ośrodkiem zdarzeń dramatycznych jest epizod lub epizody z życia świętego, w których momentem kulminacyjnym jest nawrócenie się na wiarę chrześcijańską albo męczeńska śmierć. Równolegle jednak – lub w związku z tymi zdarzeniami – przedstawiane są perypetie życiowe protagonistów tzw. drugiej akcji, której przebieg często przypomina komedię miłosnej intrygi lub komedię płaszcza i szpady. Wymienione tu cechy *comedias de santos* stanowiły o ich ogromnym powodzeniu i utrzymywaniu się w repertuarze teatralnym przez bez mała dwa wieki.

Źródłem tego rodzaju widowisk szukać należy w średniowiecznym teatrze religijnym. Część wykorzystywanych w nich tekstów zachowała się w *Códice de Autos Viejos*. Za pierwsze utwory gatunku rozpowszechnionego w okresie Złotego Wieku jako *comedias de santos*, uważa się *Comedia de San Segundo* (Sztuka o świętym Segundzie, 1594) Lopego de Vega, *El rufián dichoso* (Szczęśliwy łotr, ok. 1600) Cervantesa i *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (Powstanie Zakonu Matki Bos-

kiej *Laskawej*, 1601) Francisca Tárregi. W XVII wieku piszą *comedias de santos* wszyscy znaczący dramaturdzy epoki, a najwybitniejsze są dziełami Lopego de Vega, Trisa de Molina i Calderóna de la Barca. Najbardziej płodny był w tym zakresie Lope de Vega. Wśród ponad dwudziestu jego *comedias de santos*, jakie się zachowały do naszych czasów, protagonistami są m.in. św. Genezjusz, św. Teresa od Dzieciątka Jezus, św. Izydor Oracz – patron Madrytu, św. Augustyn, św. Antoni z Padwy. W następnym stuleciu zainteresowanie publiczności widowiskami o świętych jest tak duże, że powstają dziesiątki nowych sztuk, a ich autorami są m.in. Cañizares, Zamora, Añorbe y Salvo.

Wiadomo, że pierwsze dramaty hagiograficzne wystawiane były w Hiszpanii w kościołach przez księży i stanowiły z reguły część ceremonii kościelnej. W XVI wieku wystawiały je już jednak zespoły aktorów, a w XVII *comedia de santos* była widowiskiem wpisanym w przestrzeń corralu de comedias i kalendarz świąt religijnych danego roku. Ich popularność wiązać trzeba z obecnością na scenie postaci podobnych do widzów. W wielu bowiem dramatach świętymi stają się zwykli ludzie, a nawet przestępcy. Za przykład posłużyć może *El rufián dichoso*, jedyna *comedia de santos* Cervantesa: w pierwszym akcie młody Lugo przewodzi bandzie łobuzów i włóczęgów w Sewilli; w drugim jest już bratem Cristóballem de la Cruz i odkupuje grzechy w habicie zakonnikarza w klasztorze dominikanów w Meksyku; w trzecim akcie ten sam osobnik toczy mistyczną walkę z szatanem i umartwia swe ciało, by w końcu oddać duszę Bogu. Bardziej skomplikowaną drogę do świętości przedstawia Calderón w *El José de las mujeres* (Józef od kobiet), autor równie popularnego *El mágico prodigioso* (Cudowny czaroksiążnik) i *Los dos amantes del cielo* (Dwoje niebiańskich kochanków). Dra-

mat ten przedstawia żywot świętej Eugonii, której droga do świętości układa się w długi ciąg przygód. Jest ona córką cesarza Aleksandrii i zgodnie z legendą jest piękną młodą kobietą, mądrą i uczoną. Gdy zapragnęła stać się chrześcijanką, o jej osobę toczy walkę przedstawiciel nieba (Eleno, stary chrześcijanin) z przedstawicielem piekła (Demon w ludzkim przebraniu). Po skomplikowanych przygodach, odpowiadających regułom komedii intrygi, widz oglądał Eugenię skazaną na śmierć w ogniu, z którego wyrwał ją Eleno przybywający „na tronie z chmur” w towarzystwie aniołów i wszyscy razem unosili się w końcowej scenie do „nieba”.

Statym elementem strukturalnym *comedias de santos* jest „cud” rozumiany zgodnie z teologią chrześcijańską jako znak czy interwencja boska lub cudowne przeistoczenie za sprawą nadnaturalnych mocy. Wymagało to odpowiednich rozwiązań przestrzennych i maszynierii teatralnej pozwalającej na transformacje i loty nad sceną lub widownią, użycia zapadni, a także urządzeń pozwalających na osiągnięcie takich efektów, jak pioruny, błyskawice, ognie piekielne, otwierające się skały.

Tak wystawiane w teatrach publicznych dramaty hagiograficzne zatraciły z czasem swój pierwotny charakter sztuk religijnych, które miały umacniać wiarę, co budziło zastrzeżenia teologów i cenзорów, a także intelektualistów i literatów. Oni to w XVIII wieku domagali się zaprzestania grania tego rodzaju „potworności” religijnych i artystycznych. Wobec nasilających się protestów ostateczny zakaz wystawiania *comedias de santos* – podobnie jak *autos sacramentales* – został wydany przez Karola III w 1765 roku.

Bibliografia *Comedia de magia y de santos*, La, red. F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, Ediciones Jucar, Madrid, 1992; Dörsch, Elma, *La comedia hagiográfica del*

Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, Peter Lang, New York, 1997; Garasa, Delfin Leocadio, Santos a escena, (Estudios sobre el teatro hagiográfico a Lope de Vega), Universidad del Sur, Bahía Blanca, 1960; Siera, Josep Lluís, "Comedia de santos" w: Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, (red.) Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengo, Castalia, Madrid, 2002.

Urszula Aszyk

DRAMAT HONORU (hiszp. *drama de honor*), gatunek dramatyczny, który narodził się i rozwinął w XVII wieku, w pełni rozkwitu hiszpańskiego Złotego Wieku. Zdaniem niektórych badaczy dramat honoru stanowi jeden z pod-gatunków *comedia*, czyli tzw. komedii hiszpańskiej lub jest jej odmianą gatunkową, podobnie bowiem jak inne gatunki wpisujące się we wspomniane tu zjawisko łączy elementy komiczne z tragicznymi. Jeśli idzie o dramaty honoru, wyróżnia je określona, powtarzająca się struktura trójkąta: trzy postaci, z których dwie związane są węzłem małżeńskim a trzecią jest kawaler podejrzany o uwiedzenie lub uwodzenie żony. Miłość i zazdrość występują tu zatem w innym natężeniu niż w komediach płaszcza i szpady, w których postaciami dramatu są niezamężni kawalerowie i damy. I choć w obydwu przypadkach w centrum uwagi pozostaje honor, w dramatach honoru staje się on, a nie miłość, motorem działania postaci płci męskiej. W połączeniu z chorobliwą zazdrością obsesja żonatego mężczyzny na punkcie honoru prowadzi zawsze do zbrodni. Jej sprawca pozostaje jednak bezkarny, bo nie podlegają karze czyny, których celem jest oczyszczenie splamionego honoru. W przypadkach wątpliwych, o uniewinnieniu decyduje król.

Honor był przywilejem szlachty i arystokracji, i reprezentantom tych warstw społecznych dawał prawo żądania satysfakcji, gdy chodziło o równych sobie, a także prawo bezkarnego zabijania, gdy za winnego narażenia honoru uznany został człowiek niższego stanu. Gdy jednak w grę wchodziła zdrada małżeńska, czy choćby podejrzenie, że mogło do niej dojść, hiszpański kodeks pozwalał zabić żonę i kochankę. Zdaniem znawców epoki, takie postępowanie nie było częstym zjawiskiem, ale dramaty honoru skupiają się wyłącznie na tym szczególnym zjawisku.

Przypomnieć wypada w tym miejscu, że już u progu XVII wieku - i na długo przed tryumfami Calderóna de la Barca, twórcy najwybitniejszych w hiszpańskim teatrze dramatów honoru - Lope de Vega pouczał współczesnych mu pisarzy, że „Sprawy honoru są lepsze, / gdyż silniej poruszają wszystkich” (*Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach*, 1609). Oceniając z perspektywy dwóch wieków kwestię honoru w hiszpańskiej dramaturgii, Louis Viel-Castel stwierdzał w 1841: „To, czym było fatum dla tragiczków greckich, tym jest w pewnym stopniu honor dla hiszpańskich dramaturgów.” Często też, zwłaszcza w odniesieniu do Calderonowskich dramatów honoru, używa się określenia „tragedie honoru”.

Znamienne w tych utworach jest schematycznie proste postępowanie protagonistów, ale dlatego właśnie przerażające: mąż, na którego żonę pada podejrzenie o zdradę małżeńską, trzymając się wciąż obowiązującego średniowiecznego kodeksu, zabija żonę, która potem okazuje się niewinna. Tak dzieje się w Calderonowskim *A secreto agravio secreta venganza* (*Za sekretną obrazę sekretna kara*) i *Lekarzu swego honoru* (*El médico de su honra*), ale w *El pintor de su honra* (*Malarz swojej hańby*) zabity zostaje również domniemany kochanek. Bardziej jeszcze skomplikowane przypadki poddał

dramatyzacji *Lope de Vega w Los comendadores de Córdoba* (Komandorzy z Kordoby) i *El castigo sin venganza* (Kara bez zemsty). Podobnie jak w dziełach mistrzów Złotego Wieku, wstrząsające zbrodnie zamykają mniej znane utwory sceniczne tej epoki: *La crueldad por el honor* (Okrucieństwo za honor) Ruiz de Alarcón oraz *Casarse por vengarse* (Żenić się, by się zemścić) i *La tradición busca el castigo* (Zdrada szuka kary) Rojasa Zorrilli. W każdym z wymienionych tu utworów honor stawia protagonistę w „sytuacji bez wyjścia”. Pomśzczenie splamionego honoru jest obowiązkiem, bez względu na konsekwencje.

Postacie mężów owładniętych obsesyjnym poczuciem honoru budzą przerażenie, bo zabijają i zabijają z zimną krwią. Przykładem najbardziej zmiennym jest *Lekarz swego honoru* Calderóna: Don Gutierre, podejrzewając żonę Doñę Mencję o zdradę z Don Henrykiem, niegdyś zakochanym w niej kawalerem, skazuje ją na śmierć zmuszając cyrulika Ludovico do upuszczenia jej krwi tak, aby się całkowicie wykrwawiła. Ten plan zostaje zrealizowany, a Don Gutierre jest przez króla uniewinniony, nadto zmuszony do poślubienia innej kobiety, wobec której, gdy trzeba będzie, będzie mógł zastosować równie surową karę.

Do dramatów honoru zalicza się też sztuki, których protagonistami są przedstawiciele ludu, choć nie wszyscy badacze są co do definicji ich gatunkowego aspektu zgodni. Chodzi tu o serię utworów, powstałych również w pełni Złotego Wieku, wśród których znajdują się tak wybitne dzieła, jak *Owczce Źródło* i *Peribañez* i *Komandor* Lopego de Vega oraz *Alkad z Zalamei* Calderóna de la Braca.

„U nóg twoich, panie, klękam/ oddaj zrabowany honor” – tak przemawia Pedro Crespo do Kapitana, prosząc go, by ożenił się z jego córką, którą gwałtem uwiódł. A gdy ten odmawia, Crespo, korzystając z

pełnionego urzędu alkada, sądzi go i skazuje na garotę, czyli śmierć przez uduszenie. Podobnie za pohańbienie honoru wymierza się okrutną karę w pozostałych dwu wymienionych tu dramatach: Peribañez szpada zadaje śmiertelne ciosy Komandorowi, który próbował uwieść mu żonę, a brutalnemu i niehumanitarnemu Komandorowi z *Owczego Źródła* za porwanie panny młodej ludność wioski ucina głowę.

U podstaw konfliktu dramatycznego pojawia się i tu kwestia honoru, choć lud hiszpański tego przywileju nie miał, tym samym więc pomśzczenie splamionego honoru jest z punktu obowiązującego prawa zbrodnią zasługującą na najsurowszą karę. Dopuszczający się tu zbrodniczej zemsty protagoniści unikają jednak kary z woli króla. Interwencja monarchów służy w tym przypadku przedstawieniu na scenie zawsze tej samej konkluzji: samowolnie karać nie wolno, nawet za najbardziej nikczemne czyny. Wyjątkowo ludowi obrońcy swojego honoru zostają uniewinnieni przez łaskawego i sprawiedliwego króla.

Obok kwestii miłości i honoru, a przede wszystkim godności człowieka, w tych wariantach dramatów honoru, podjęty jest również problem nadużywania władzy przez osoby ją sprawujące, zażem reprezentujące władze państwowe lub kościelne. Francisco Ruiz Ramón proponuje uznać sztuki o tej tematyce za „dramaty niesprawiedliwej władzy” (*dramas del poder injusto*), częściej jednak określane są one jako dramaty honoru.

Na podstawie przekazów z epoki można sądzić, że zarówno dramaty honoru, których postaci dramatu reprezentują klasy uprzywilejowane, jak i omówiona tu odmiana dramatów, których protagonistami są przedstawiciele ludu, cieszyły się ogromnym powodzeniem. Tworzone były z myślą o scenach w corralach de comedias, czyli stałych i publicznych teatrach, w których widzami byli możni władcy i

uboga ludność. Stąd też widoczny w tych dramatach ton dydaktyczny.

Bibliografia: Czerny, Zygmunt, „Posłowie” w: Pedro Calderón de la Barca, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1975; Valbuena Briones, Ángel, „Prólogo” w: Pedro Calderón de la Barca, *Dramas de honor*, Espasa Calpe, Madrid, 1970; Valbuena Briones, Ángel, „Introducción” w: Pedro Calderón de la Barca, *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea, Cátedra*, Madrid, 1980; Ruiz Ramón, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March, Madrid, 1978; Viel-Castel, Louis, *Del honor en el teatro español*, „Revue des deux mondes”, XXV, 1841.

Urszula Aszyk

E-LIBERATURA (od łac. *libër, libërā, libërūm*: wolny, *libër, libri*: książka, a także *librā, librae*: waga, wzbogaconego wskazującym na związek z Internetem przedrostkiem *e-*) – termin zaproponowany przez Mariusza Pisarskiego na określenie *Końca świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego (2004). Pojęcie ma opisywać LIBERATURĘ (zob.) funkcjonującą w Internecie. Ponieważ dla tego typu twórczości relacja między użytym medium a znaczeniem utworu jest niezwykle ważna, istota *e-liberatury* nie tkwi w przenoszeniu tekstów liberackich do Sieci (bo byłoby to niemożliwe), lecz na tworzeniu takiej liberatury, dla której wirtualna przestrzeń w jakiej została ukształtowana staje się elementem konstytutywnym. Dzieł *e-liberackich* nie dałoby się zrealizować w innych mediach, a każda próba takiego przetworzenia zniekształcałaby sensy utworu równie mocno jak zmiana przestrzenno-materialno-graficznej struktury tekstu liberackiego. Podobnie jak nie każde dzieło literackie

wzbogacone o aspekty wizualne staje się liberaturą, tak i nie każdy tekst artystyczny, który funkcjonuje w Internecie i zawiera animację, rysunki czy połączenia między poszczególnymi leksjami, zyska miano *e-liberatury* (nie jest nią np. *Błok* Sławomira Shuty, choć wykorzystuje większość z wymienionych tu elementów). W obrębie polskiego liternetu dotychczas tylko *Koniec świata według Emeryka* w pełni wpisuje się w kategorię *e-liberatury*. Z tekstów zagranicznych zaś postulaty *e-liberackości* spełniają (przynajmniej po części) niektóre powieści hipertekstowe bazujące na wykorzystaniu struktur graficznych, jak np. *Patchwork girl* Shelley Jackson.

Bibliografia: A. Przybyszewska, (*Nie tylko*) *liberackie modele do składania: liberatura, hipertekst, e-liberatura na gruncie polskim*, praca magisterska złożona w roku akademickim 2005/2006 na filologii polskiej UŁ; *liternet. literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002; *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003; wortal *Techsty* (<http://www.techsty.art.pl>).

Agnieszka Przybyszewska

FANTASY (termin angielski, nie posiadający spolszczonego odpowiednika genologicznego; pochodzi od starogreckiego *phantazein*, „uczynić widzialnym” „unaocznnić”, i łacińskiego *phantasia*, oznaczającego „wygląd”, „zjawę”, „widziadło”, a także „zdolność do wyobrażania sobie czegoś”, „zdolność tworzenia obrazów w wyobraźni”; angielskie *fantasy* lub *phantasy* pojawia się po raz pierwszy w języku późnośrednioangielskim, przejęte z języka starofrancuskiego, gdzie występowało jako *fantasie* lub *fantaisie*) – jeden z najpopularniejszych w drugiej połowie XX i pierwszej dekadzie XXI wieku gatunków literackich o wyjątkowo nieostrych i płyn-

nych granicach, znacznie utrudniających ukucie jednoznacznej i wyczerpującej definicji. Definicji *fantasy* jest więc bardzo wiele, a niektóre z nich przeczą sobie wzajemnie. Nie zostały też zakończone spory o gatunkową niezależność *fantasy*, którą część badaczy i pisarzy zalicza wciąż do science fiction bądź też traktuje jako fantastyczną konwencję literacką, nie zaś osobny gatunek. W ostatnich 20-30 latach XX wieku *fantasy* zyskała jednak większą wyrazistość i autonomię, między innymi na fali zainteresowania akademickiego tym - uważanym wcześniej za trzeciorzędny - gatunkiem oraz dzięki ogromnej proliferacji tekstów literackich spod znaku *fantasy* i ich masowego powodzenia czytelniczego, chociaż niejednen współczesny słownik teoretycznoliteracki wciąż nie uwzględnia *fantasy* jako odrębnego hasła.

Dyskurs wokół definicji *fantasy* wciąż trwa, a w świetle przynajmniej niektórych hipotez klasyfikacyjnych można by go nazwać dążeniem do znalezienia definicji *fantasy*, nieobarczonej grzechem arbitralności, choć arbitralność i przynajmniej brzegowa nieokreśloność jest w ten gatunek wpisana, jak chce na przykład amerykański badacz, Brian Attebery. Zgodnie z tą tezą arbitralności nie uniknie żadna definicja *fantasy*, w tym także taka, która usiłowałaby wyliczyć, uzgodnić albo uzupełnić dotychczasowe stanowiska w tej kwestii. Egzemplifikacje różnorodności, a nawet sprzeczności owego okołodefinicyjnego dyskursu, można mnożyć bez trudu: *fantasy* to gatunek pisarstwa o „nieznanym”, w którym „nieznane” olśniewa czytelnika dziwnością i egzotyką (Nancy Lebovitz); w *fantasy* to, co niemożliwe, staje się prawdopodobne, podczas gdy w science fiction możliwe staje się to, co nieprawdopodobne (Rod Serling); *fantasy* to gatunek przede wszystkim normatywny, w którego utworach zakłócony ład zostaje na końcu przywró-

cony, zło jest ukarane, a dobro triumfuje, podczas gdy w science fiction dochodzi do ustanowienia nowego ładu (Michael Swanwick). Być może z najbardziej radykalną propozycją definicyjną wystąpił Andrzej Sapkowski, który modyfikując słynną dekjtyczną definicję science fiction Damona Knighta stwierdził, że utworem *fantasy* jest każde dzieło opatrzone etykietką *fantasy*.

Fantasy nadal czeka zatem na ścisłą, precyzyjną i powszechnie akceptowaną definicję, choć może bezskutecznie, także i dlatego, że nadal się rozwija, ewoluuje i generuje kolejne podgatunki, a ponadto odznacza się znamieną dla niemal wszystkich eklektycznych twórców genologicznych amorficznością i pojemnością, przez co opiera się zwłaszcza tym zabiegom systematyzującym, które zmierzają do jednoznacznego wyznaczenia „stanu posiadania” pojęcia *fantasy*, czyli ostatecznego wytyczenia jej granic.

Taksonomiczne kłopoty z *fantasy* wynikają również stąd, że gatunek ten wchodzi w reakcje z innymi, pokrewnymi (i nie tylko) gatunkami literackimi bardziej niż brzegowo, przez co właściwie nie istnieje w postaci „czystej”, wyjąwszy kilka tak zwanych modelowych dzieł. Jego granice są płynne - dlatego Brian Attebery definiuje *fantasy* w kategoriach teorii zbiorów rozmytych, za jedno z takich modelowych dzieł (*core*), uznając między innymi twórczość Johna Ronalda Reuela Tolkiena (rok opublikowania jego *Władcy pierścieni*, 1954-5, to jedna z milowych dat w historii gatunku).

Odwołując się do umownie, oczywiście, przeważającej opinii, można jednak powiedzieć, że sądzi się dość powszechnie, iż *fantasy* wchodzi w skład pojęciowy fantastyki i jako taka jest blisko spokrewniona z science fiction, baśnią i horrorem, a także z poetyką realizmu magicznego (niektórzy autorzy utożsamiają nawet *fantasy* i realizm magiczny, traktu-

jąc go jako gatunek). Nie posuwając się aż tak daleko, najczęściej i najogólniej różnicując *fantasy* i trzy (bez realizmu magicznego) wymienione gatunki pokrewne, przyjmuje się, że *fantasy* musi zawierać pierwiastki magiczne, irracjonalne i nadprzyrodzone, „czysta” science fiction zaś zawierać ich nie może (*fantasy* jawi się tu więc jako science fiction „wzbogacona” o elementy nadnaturalne i niesamowite); jedna z podstawowych różnic między baśnią a *fantasy* (podkreślona przez Stanisława Lema) wskazuje z kolei, że w przeciwieństwie do świata bajkowego i mitycznego świat *fantasy* jest na ogół indeterministyczny, zaś o najmniej wyraźnej różnicy między horrorem i *fantasy* (szczególnie w tak zwanej odmianie *dark*) decyduje ostatecznie arbitralna ocena co do przewagi ilościowej i jakościowej danego pierwiastka – grozy lub magii albo cudowności.

Bez względu na to, na ile te obserwacje wskazują na odrębność *fantasy*, większość badaczy jest też zgodna co do tego, że *fantasy* to postmodernistycznie eklektyczny, wykształcony w pełni w XX wieku gatunek literatury popularnej, zawdzięczający najwięcej, nie licząc baśni, horroru i science fiction – bajce, legendzie, sadze, eposowi, mitowi i podaniu ludowemu oraz ich różnorodnym literackim realizacjom. *Fantasy* zapożycza wzorce kompozycyjne i tematyczne głównie z tych właśnie źródeł. Działaniami bohaterów powodują motywy, jak wydarzenia, przedmioty (najczęściej magiczne) oraz sytuacje, a akcja większości utworów *fantasy* osadzona jest w konkretnej (choć nie pod każdym względem), fikcyjnej czasoprzestrzeni, stylizowanej staraniem na autentyczną. Poza tym w tekstach *fantasy* z definicji występują obiekty bądź zjawiska fantastyczne, a wypadki i zdarzenia fabularne współtworzą występujące na równi z prawami naturalnymi albo zastępujące je prawa magii bądź ingerencje sił nadprzyrodzonych. Elementy

fantastyczne w *fantasy* zyskują przy tym w świecie przedstawionym, będącym często jakimś rodzajem rzeczywistości alternatywnej, cechy zwyczajności i normalności (nie stając się przez to bardziej wiarygodne czy realne w sensie empirycznym). Magię często praktykują też postacie *fantasy*: białą, czarną, uzdrowicielską, chorobotwórczą, miłosną, meteorologiczną itd., a także werbalną lub „technologiczną”.

Naukowość, typowa niegdyś dla literatury science fiction, w *fantasy* ustępuje więc miejsca nieskrępowanej racjonalizmem wyobraźni, wprowadzającej ponadto do dzieł tego gatunku nieistniejące, niekiedy innoplanetarne krainy (których pierwowzorem może być choćby Ziemia Jałowa z legend arturiańskich), inne od znanych ludzkości, sprzeczne z wiedzą naukową prawa przyrody i egzotyczne, zwykle półlegendarne bądź całkowicie fikcyjne ludy i istoty nieludzkie, jak znani (i nieznani) z mitów religijnych bogowie, elfy, krasnoludy, ogry, hobbity, wróżki, duchy, wampiry, magowie, czarodzieje, istoty obdarzone różnymi nadprzyrodzonymi i nadludzkimi umiejętnościami czy wreszcie zachowujące się jak ludzie, latające bądź ziejące ogniem zwierzęta. Akcja, jak w baśniach, rozgrywa się na ogół w bliżej nieokreślonym miejscu „za górami, za lasami”, w przeciwieństwie do baśni jednak *fantasy* ma zwykle swoją geografię (jak geografia Tolkienowskiego Śródziemia), bohaterowie mają swoje ojczyzny, a krainy – nazwy własne, jak również wymyśloną, nierzadko zaskakująco szczegółową historię. Od tradycyjnej baśni „klasyczna” (*high*) *fantasy* różni się też niezwykle drobiazgowym opisem świata przedstawionego, dążącym do całkowitej, niejako hiperrealistycznej iluzji i stworzenia zamkniętego, kompletnego logicznie obrazu literackiej rzeczywistości – dbałość o szczegóły nie służyłaby więc w *fantasy* uwiarygodnieniu świata przedstawionego, jak tradycyjnie w science fiction. Między innymi dlatego, że jako

kolejną różnicę między science fiction a fantasy wskazuje się właśnie kwestię wiary, a ściślej wiarygodności tekstu: w myśl tej tezy, science fiction usiłuje przekonać odbiorcę, że świat w niej przedstawiony jest możliwy (że „da się” w niego uwierzyć), *fantasy* zaś z założenia w ogóle nie próbuje się uprawdopodobnić, nie kryje swojej sztuczności, baśniowości i „niemożliwości”, każdy jej twórca ma bowiem świadomość, że wszelkie wysiłki literackie i filozoficzne, mające na celu przekonanie rozumnego, racjonalnie myślącego odbiorcy o możliwości realnego istnienia nadnaturalnego i kontrempirycznego świata, są w tym gatunku całkowicie zbędne. Autor *fantasy*, jak autor bajki, nie może zatem zakładać wiarygodności swojego świata przedstawionego, co oczywiście nie oznacza, że nie może opowiadać o realnych, a zatem wiarygodnych problemach czy realnym świecie (na przykład alegorycznie, jak Ursula Le Guin w *Czarnoksiężniku z Archipelagu*, 1968).

To ostatnie rozróżnienie, opierające się na stosunku autora do własnego dzieła, prowadzi do wniosku, że prawdopodobieństwo i wiarygodność jako problem czy wartość estetyczna w *fantasy* na ogół nie są brane pod uwagę, w przeciwieństwie do science fiction. Innymi słowy, *fantasy* milcząco zakłada i przyjmuje oczywistość niewiarygodności swoich światów, podobnie jak jej odbiorcy. W *fantasy* elementy fantastyczne nie są dziwne z natury.

Podstawowym stylistycznym wyznacznikiem *fantasy*, choć nie obejmującym wszystkich dzieł, zaliczanych do tego gatunku, jawi się zatem baśniowość, zauważalna w magicznej naturze świata przedstawionego i jego zewnętrznej szacie, jak kostiumy bohaterów, ich rekwizyty (magiczne przedmioty typu pierścienie, miecze, cudowne pasy i czarodziejskie eliksiry), oraz sytuacja czasowa, świat *fantasy* nosi bowiem często piętno dawności i archaizmu, łączonego niekiedy z ele-

mentami typowymi dla współczesności lub przyszłości – stąd lampa naftowa nie rzadko współistnieje w tym gatunku ze stosem atomowym albo nieznanymi dotąd technologiami. Konwencjonalna „przeszłość” czy też „przyszłość” w *fantasy* też jest (i znów: na ogół) baśniowa – w tym sensie, że sytuuje się w czasie nie tyle „dawno, dawno temu”, lecz raczej „niegdyś, w przyszłości”, tkwi więc w istocie w bezczasie albo w fantastycznym czasie paralelnym lub alternatywnym.

W praktyce jednak owe nieusuwalne trudności definicyjne i nieostrość kryteriów różnicujących, o których pisze między innymi Attebery, sprawiają, że w różnych rankingach i katalogach literatury *fantasy* nadal znajdują się utwory o tak wątpliwej przynależności do tego gatunku, jak *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde’a, *Mistrz i Matgorzata* Michaiła Bułhakowa, *Pachnidło* Patricka Süsskinda, *Mag* Johna Fowlesa i *Dziecko Rosemary* Iry Levina. Te i im podobne nieporozumienia klasyfikacyjne tłumaczy się również tym, że w licznych przypadkach granicznych i wątpliwych za wystarczające do zaliczenia danego dzieła do gatunku *fantasy* uznaje się czasem samo pojawienie się obiektu czy zjawiska fantastycznego, niekiedy przy nieobecności innych cech gatunkowych, nie odwołując się także do interpretacji i analizy tekstu, w tym ustalenia, jak obiekty fantastyczne istnieją w danym świecie przedstawionym, a także jak traktuje je autor, jak są stosowane i co znaczą.

Mimo powstania pewnego wspólnego korpusu przekonań co do charakteru *fantasy*, nikomu nie udało się ustalić precyzyjnie, jakie oprócz występowania obiektów fantastycznych (baśniowości) cechy definicyjne musi spełniać dany utwór, by nosić miano *fantasy*. Można jedynie mieć pewność, że aby mówić o gatunkowej tożsamości, musi istnieć jeszcze co najmniej jedna taka cecha. Kilka jej zmiennych,

przedstawionych wyżej, nie wyczerpuje wszystkich możliwości kombinatorycznych, które w efekcie prowadzą nie tylko do różnych definicji, lecz także do coraz bardziej szczegółowych podziałów wewnątrz *fantasy*, i to pomimo wyjściowej mgławicowości gatunku.

Co do początków *fantasy* panuje większa zgodność. Jego szeroko rozgałęzione drzewo genealogiczne sięga korzeniami czasów prehistorycznych, w których magia i mit nie rozdzieliły się jeszcze od religii i historii, później zaś długoletnia ewolucja prowadzi gatunek między innymi przez śródziemnomorską mitologię prechrześcijańską i zasadniczo całą literaturę, zawierającą elementy fantastyczne, poczynając od Homera, Lukiana z Samosaty i Arystofanesa (*Pokój*), przez *Eneidę*, staroislandzką *Eddę*, mity starogermańskie, staroangielskiego *Beowulfa*, cykl legend arturiańskich (Thomas Malory, *La Morte D'Arthur*) i inne romanse rycerskie, *Gargantua i Pantagruel* François Rabelais, niektóre sztuki Williama Shakespeara, jak *Sen nocy letniej* czy *Burza*, *Don Kichot* Miguela Cervantesa, *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta, a także dzieła wielu pisarzy romantycznych i niektóre opowieści gotyckie, jak choćby *Wampir* Johna Polidoriego, napisany już w XIX wieku, kiedy zbiór prekursorów współczesnej *fantasy* zaczyna się nieco zawężać i krystalizować. Wśród dziewiętnastowiecznych pionierów literatury *fantasy* wymienia się najczęściej Lewisa Carrolla (właśc. Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898) i jego *Przygody Alicji w Krainie Czarów* (1865), a także George'a MacDonalda (1824-1905), autora alegorycznych powieści *Phantastes* (1858) i *Lilith* (1895), przede wszystkim jednak związanego z bractwem prerafaelitów Williama Morrisa (1834-1896), malarza i pisarza, czerpiącego inspiracje zarówno z legend arturiańskich i kronik rycerskich, jak i tradycji romantycznej,

który w swoich późnych utworach, pisanych w latach 1888-1896, całkowicie zrezygnował z codziennej rzeczywistości jako miejsca akcji na rzecz skrajnie odrealnionych, wyimaginowanych i onirycznych światów, pełnych czarów, zjawisk nadprzyrodzonych oraz elementów fantastycznych. Najstynniejsza powieść Morrisa, *The Well at World's End* (1896), zaliczana jest dziś niemal jednogłośnie przez badaczy gatunku do klasyki protoplastów *fantasy*.

Najczęściej przytaczaną datą historycznego powstania gatunku *fantasy* w jego modelowym kształcie jest jednak rok 1930, kiedy amerykański pisarz, Robert E. Howard (1906-1936), tworzy postać Conan, pojawiającą się po raz pierwszy w druku dwa lata później w magazynie „Weird Tales”. Nie kwestionuje się także znaczenia innych pism fantastycznych (na przykład „Unknown Worlds” czy „Amazing Stories”) dla błyskawicznego rozwoju i wzrostu popularności fantastyki, w tym *fantasy*, zwłaszcza w latach 30-tych i 40-tych XX wieku. W tym mniej więcej punkcie pojawiają się już jednak pewne rozbieżności, wynikające w znacznej mierze z nieostrości definicyjnej, toteż listy kontynuatorów gatunku miejscami różnią się dość znacznie między sobą w zależności od przyjętej definicji *fantasy*, kryteriów taksonomicznych, a czasem wręcz czynników ekonomicznych – anektowanie książek innogatunkowych bez oglądania się na definicję, a często sama etykieta *fantasy*, zdaje się obecnie, w pierwszej dekadzie XXI wieku, gwarantować lepszą sprzedaż i zyski niż pod jakimkolwiek innym szyldem, czego wymownym przykładem są wielkie nakłady dzieł opatrzonych mianem *fantasy*, w tym tak „bezdyskusyjnych” przedstawicieli gatunku jak cykl Joanne K. Rowling (ur. 1965) o Harrym Potterze.

Wśród kontynuatorów czy współzałożycieli zapoczątkowanego przez Howarda

gatunku łatwiej jest więc wyróżnić powtarzającą się niemal we wszystkich historycznoliterackich opracowaniach grupę klasyków *fantasy*, do których należą między innymi: Irlandczyk lord Dunsany (1878-1957), Eric Rucker Eddison (1882-1945), Mervyn Peake (1911-1968), Howard Philips Lovecraft (1890-1937), Clark Ashton Smith (1893-1961), Fritz Leiber (1910-1992), Jack Vance (ur. 1916), John Brunner (1934-1995), Larry Niven (ur. 1938), Michael Shea (ur. 1946), L. Sprague de Camp (1907-2000), Fletcher Pratt (1897-1956), Poul Anderson (ur. 1926), Randall Garrett (1927-1987), Clive Staples Lewis (1898-1963), John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), Stephen Donaldson (ur. 1947), David Eddings (ur. 1931), Michael Scott Rohan (ur. 1951), Ursula Le Guin (ur. 1929), Terence Hanbury White (1906-1964), Terry Pratchett (ur. 1948), Robert Holdstock (ur. 1948) i Joanne K. Rowling (ur. 1965).

Wzmiankowani autorzy to pisarze, którzy uprawiali wyłącznie albo przede wszystkim *fantasy*, ale do jej klasyków zalicza się również twórców, mających niekiedy na koncie nie więcej niż jeden utwór w tym gatunku. Spotykamy tu więc nazwiska przynajmniej na pozór czy początkowo nieco zaskakujące w kontekście *fantasy*, jak John Gardner (1933-1982, *Grendel*, 1971), Robert Nye (ur. 1939, *Merlin*, 1978), William Goldman (ur. 1931, *Naręczona księcia*, 1973), Stephen King (ur. 1947, *Oczy smoka*, 1987), John Updike (ur. 1932, *Czarownice z Eastwick*, 1984) i Angela Carter (1940-1992, *The Bloody Chamber and other Stories*, 1979).

Choć *fantasy* czyta się i uprawia niemal na całym świecie, jest ona od końca XIX wieku niezmiennie domeną Anglosasów, o czym świadczy nie tylko liczba teoretycznych i popularnych publikacji na jej temat, lecz także przytoczone tytuły najważniejszych książek i nazwiska największych twórców gatunku. Andrzej Sapkow-

ski wśród 85 kanonicznych książek *fantasy* wymienia na przykład tylko jedno nieanglosaskie nazwisko - Niemca Michaela Ende (1929-1955), znanego głównie jako autor *Niekończącej się historii* (1979). Między twórców gatunku liczy się jednak czasem również tak znanych pisarzy nieanglojęzycznych o międzynarodowej renomie, jak Italo Calvino (1923-1985), Selma Lagerlöf (1858-1940), czy Astrid Lindgren (1907-2002), i tutaj nie trudno więc o niespodzianki.

Spośród polskich pisarzy *fantasy* największy rozgłos za granicą i status klasyka gatunku uzyskał Andrzej Sapkowski (ur. 1948), autor - między innymi - słynnego cyklu o wiedzminie Geralcie (*Krew elfów*, 1994, *Czas pogardy*, 1995, *Chrzest ognia*, 1996, *Wieża jaskółki*, 1997, i *Pani jeziora*, 1999). Wśród plejady znanych polskich pisarzy *fantasy* młodszego pokolenia wymienia się zwykle także Annę Brzezińską (ur. 1971), Eugeniusza Dębskiego (ur. 1952), Andrzeja Pilipiuka (ur. 1974), Mirosławę Sędzikowską (ur. 1955) i Jacka Dukaja (ur. 1974).

Również w Polsce do popularyzacji *fantasy* przyczyniły się liczne czasopisma, poświęcone fantastyce i *fantasy*, jak „Fantastyka”, „Nowa Fantastyka” czy „Feniks”. Rosną nie tylko nakłady książek *fantasy*, lecz także uznanie krytyki, jeśli nie dla niej samej, to dla poszczególnych jej przedstawicieli, z drugiej zaś strony literatura *fantasy* od kilkudziesięciu już lat jest przedmiotem literackich seminariów uniwersyteckich, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, a także badań socjologicznych i kulturoznawczych. W roku 1992 największy amerykański związek pisarzy fantastycznych, Science Fiction Writers of America, zmienił oficjalnie nazwę na Science Fiction and Fantasy Writers of America.

Społeczny fenomen ogromnej międzynarodowej popularności *fantasy* tłumaczy się różnymi czynnikami, między innymi skłonnością współczesnego konsumpcyjnego człowieka do eskapizmu, choć także

tlącą się w ludzkiej psychice wewnętrzna, Eliadowską potrzebą mitu, a nawet swoiścią, specyficzną i nieodpartą atrakcyjnością gatunku. Którakolwiek z tych czy innych koncepcji jest słuszna, popularność *fantasy* przekłada się także na coraz większe zainteresowanie nią kina i innych sztuk audiowizualnych, wykorzystujących zarówno pierwowzory literackie, jak i tworzących własne fabuły (kilka ekranizacji utworów Tolkiena, na przykład *Władca Pierścieni. Drużyna Pierścienia*, 2001, reż. Peter Jackson; *Willow*, 1988, reż. Ron Howard; *Conan Barbarzyńca*, 1981, reż. John Milius; *Legenda*, 1986, reż. Ridley Scott; *Ciemny kryształ*, 1982, reż. Frank Oz i Jim Henson - a także nominowana do Oscara, zrealizowana według prozy Jacka Dukaja komputerowa, krótkometrażowa *Katedra*, 2002, reż. Tomek Bagiński, czy kolejne ekranizacje powieści J. K. Rowling o Harrym Potterze, jak *Harry Potter i kamień filozoficzny*, 2001, reż. Chris Columbus). Według utworów literackich, jak i niezależnie od nich, powstają także wciąż nowe fabularne gry komputerowe (w Polsce na przykład *Wiedźmin* na podstawie sagi Sapkowskiego). Istnieje także muzyka *fantasy* (stacja Radio Rivendell nadaje tylko muzykę w tym gatunku), gry typu *roleplaying*, którym muzyka *fantasy* często towarzyszy, sztuka *fantasy* (Josh Kirby, Barclay Shaw, Tim White, Chriss Foss, Patrick Woodroff), a wreszcie niezliczone, w tym wirtualne, fankluby, konkursy i przyznawane za osiągnięcia w tym gatunku nagrody (do najważniejszych na świecie należą The World Fantasy Award, British Fantasy Award, The Nebula Award, nagroda Locusa, Mythopoeic Fantasy Award i John W. Campbell Memorial Award, a w Polsce nagroda im. Janusza A. Zajdla i Ślākfa, chociaż nagrody te przyznawane są ogólnie w dziedzinie fantastyki).

Dodatkową komplikacją w opisie gatunku, sięgającą zresztą poza granice li-

teratury, są będące wynikiem sporów definicyjnych wewnętrzne, nieujednolicone podziały *fantasy* na odmiany albo subgatunki. Najpierw od *fantasy* oddzieliła się *heroic fantasy* (*fantasy heroiczna*), utożsamiana dzisiaj z *epic fantasy* (*fantasy epicka*) i *high fantasy* (*wysoka fantasy*), choć ten ostatni subgatunek bywa także definiowany inaczej, jako kreujący przede wszystkim skrajnie obcą ludzkiej codzienności Krainę Fantazji albo Nibylandię. Do wzorcowych przykładów *heroic fantasy* należy Conan R. E. Howarda. Różnice między tym subgatunkiem a *fairytale fantasy* (*fantasy baśniową*) dostrzegano tu zwłaszcza w kreacji głównych bohaterów. W *heroic fantasy* pierwszoplanowe postacie miałyby być najczęściej naturalnego, ludzkiego pochodzenia, a biologicznie i psychologicznie przypominać zwyczajnych ludzi. Kierują nimi zwykle prywatne, egoistyczne pobudki, jak chęć zysku, zemsta albo żądza władzy. Magia w *heroic fantasy* często odsuwa się na drugi plan, a herosi walczą z nią zazwyczaj za pomocą miecza. W *baśniowej fantasy*, czerpiącej głównie z folkloru, główne postacie, to często postaci nieludzkie lub nie w pełni ludzkie (*Hobbit* J. R. R. Tolkiena), nierzadko nadnaturalnego pochodzenia, które nie przeżywają emocji typowych dla człowieka. W *fantasy baśniowej* walka z czarami i nadprzyrodzonymi siłami często odgrywa fundamentalną rolę kompozycyjną. Poza tym postacie baśniowej odmiany *fantasy* działają z pobudek szlachetnych i walczą ze złem w imię dobra wspólnego lub ocalenia świata.

Ten niedoskonały podział jednak nie wystarczył i wkrótce pojawiły się następne kategorie:

- a) *low fantasy* (*niska fantasy*, J. Updike, *Czarownice z Eastwick*) w odróżnieniu od *high fantasy* czyni miejscem akcji codzienny, znany świat, w który świat obcy wdziera się z zewnątrz w postaci

nadprzyrodzonych istot i cudownych zdarzeń;

- b) *adult fantasy* (*fantasy dla dorosłych*, *Outlaw of Gore*, John Norman), odmiana fantasy chętnie epatująca seksem i przemocą;
- c) *young adult fantasy* (*fantasy dla młodzieży*, *Mate, duże*, John Crowley), niepozbowiona wartości wychowawczych i stroniąca od przemocy oraz erotyki;
- d) *dark fantasy* (*mroczna fantasy*, *The Blood Books*, Tanya Huff), oczekująca krwią i do złudzenia przypominająca opowieści grozy o strzygach, wilkołakach i wampirach.

Istnieje także *humorous fantasy* (*fantasy humorystyczna*, cykl *Kedrigern*, John Morressy), *science fantasy* (*fantasy naukowa*, *Umierająca ziemia*, Jack Vance), i *literary fantasy* (*literacka fantasy*, *Merlin*, Robert Nye – a nawet *Orlando* Virginii Woolf).

Oryginalną, własną klasyfikację subgatunków fantasy przedstawił Andrzej Sapkowski:

- a) *fantasy „za zamkniętymi drzwiami”*, np. C. S. Lewis, *Lew, czarownica i stara szafa*;
- b) *fantasy typu retelling*, np. M. Z. Bradley, *Mgły Avalonu*;
- c) *fantasy typu Nibylandia albo high fantasy*, np. U. Le Guin, *tetralogia Ziemiomorze*;
- d) *fantasy typu „historia magica”*, np. R. Garrett, cykl *Lord Darcy*;
- e) *fantasy typu „jednorożec w ogrodzie”*, bliska *low fantasy*, np. J. Carroll, *Kraina chichów*;
- f) *fantasy typu „krewni i znajomi królka”*, głównie opowieści o mówiących, myślących i działających

jak ludzie zwierzętach, np. Richard Adams, *Wodnikowe wzgórze*;

- g) *urban fantasy*, gdzie magia i fantazja wkracza do wielkich miast, np. Charles de Lint, *Drink Down the Moon*; mutacją tego ostatniego podgatunku, traktowaną czasem jako osobny podgatunek, jest *MMS (Magic Meets Software) fantasy*, wprowadzająca magię do programów komputerowych.

Większość wymienionych subgatunków ma własnych, klasycznych bohaterów, gry komputerowe, a nawet periodyki, a fantasy zdradza tendencje do dalszego rozszczepienia gatunkowego.

Bibliografia: Judy Allen, *Encyklopedia fantasy*, przełożył Piotr Lewiński, Muza, Warszawa 2006; Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, Indiana University Press, Bloomington 1980; Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington 1992; Michał Błazejewski, *J.R.R. Tolkien – powiernik pieśni*, Phantom Press, Gdańsk 1993; John Clute, John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*, St. Martin's Press, New York 1997; *The Guide to Fantasy Art Techniques*, Martin Dean, ed., Paper Tiger, London 1984; Michael Franklin, Baird Searles, Beth Meacham, *A Reader's Guide to Fantasy*, Avon Books, New York 1982; Jurij Kagarlicki, *Co to jest fantastyka naukowa?*, przełożył Krzysztof W. Malinowski, Iskry, Warszawa 1977; Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1973; Stanisław Lem, *Markiz w grafie*, „Teksty” 1979 nr. 1; J. Z. Lichański, „Epos i retoryka. Prolegomena do badań literatury fantasy. Propozycja definicji” [w:] *Retoryka i badania literackie* pod redakcją J. Z. Lichańskiego, Rekonesans, Warszawa

1997; Michael Moorcock, *Wizardry and Wild Romance*, Monkey Brain Books, Austin 2004; Andrzej Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa*, PWN, Warszawa 1992; Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, 1976; Andrzej Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, SuperNOWA, Warszawa 2001; Małgorzata Szpakowska, Budowniczość, „Twórczość” 1997, nr. 7; Diana Waggoner, *The Hills of Faraway. A Guide to Fantasy*, New York, Atheneum, 1978.

Maciej Świerkocki

LIBERATURA (od łac. *libër, libërä, libërüm*: wolny, *libër, libri*: książka a także *librà, librae*: waga) – l. wprowadzony na grunt polski przez Zenona Fajfera termin obejmujący wszelkie rodzaje twórczości literackiej, w której funkcje słowa oraz jego przestrzennego, materialnego czy graficznego ukształtowania są do siebie zbliżone. W odróżnieniu od książki artystycznej, w dziele *liberackim*, warstwa wizualno-materialna nie ma charakteru interpretacyjnego, ilustracyjnego czy inkrustacyjnego, lecz znaczenia są budowane w równej mierze przez poziom treści i przez poziom formy, rozumiany szerzej niż tradycyjnie. Zmiana struktury materialno-przestrzennej w większości przypadków prowadzi w *liberaturze* do zmiany sensu utworu lub uniemożliwia wręcz jego odczytanie. Z tych właśnie powodów tego rodzaju twórczość nazywana jest też „literaturą totalną”, a więc taką, której wszystkie elementy (także i te, na które zwykle nie zwracamy uwagi) trzeba dostrzec i traktować jako nierozrwalną całość. Zaproponowany przez Fajfera termin zmusza literaturoznawców do zredefiniowania pojęć takich jak forma, tworzywo, dzieło literackie czy książka. Nie tylko słowo, ale również: sposób jego

zapisania (zczcionka, kolor i kształt tekstu), rozmieszczenie w przestrzeni strony (lub w innej, nawet rzeczywistej przestrzeni), faktura papieru (lub innego materiału, na którym zapisano utwór), stają się tworzywami literatury, składnikami dzieła literackiego w dużym stopniu budującymi jego sens. Książka nie musi więc być klasycznym woluminem, przede wszystkim zaś – znanie *liberatów* – nie powinna powstawać jako efekt powszechnie obowiązujących konwencji. Może przybrać formę sklejonych okładkami trzech kodeksów (Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie*), butelki (Z. Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*) lub poematu rozpisanego na 48 kamiennych słupach ustawionych w otwartej przestrzeni (A. Bednarczyk, *Pole anielskich szeptów*). Kategoria formy dzieła staje się więc mocniej niż zwykle związana z jego rzeczywistym, przestrzennym kształtem i materialnością. Forma jest opracowaniem tworzywa (jak ją określa w krytykowanym przez Fajfera *Słowniku terminów literackich* M. Głowiński). Za owo tworzywo jednak liberaci uznają dużo więcej niż tylko „język w jego pełnej złożoności formalno-znaczeniowej”. Tym samym sprzeciwiają się oni rozróżnianiu dziedzin sztuki ze względu na użyte w nich tworzywa i pokazują nieadekwatność takiego podziału. Pokłosiem tej teorii są dzieła przekraczające granice wyznaczane możliwościami odgórnie przypisanego literaturze medium, teksty otwarte na korespondencję sztuk (w awangardowym, a nie romantycznym rozumieniu) i tworzenie wielokodowych, wielomedialnych i syntetycznych systemów semiotycznych sztuki.

Fajfer i inni teoretycy podkreślają taką etymologię terminu, zwracając tym samym uwagę na trzy główne cechy *liberatury*. I tak, po pierwsze wywodzi się nazwę od *libër, libërä, libërüm* – wolny („Liberatura to wolność, otwartość artystyczna, przekraczanie granic między gatunkami i sztukami, to literatura nie spe-

tana ograniczeniami narzuconymi przez reguły, kanony, krytyków", K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do literatury* [za miast wstępu], po drugie od *libër, libri* - książka („W dziele *liberackim* chodzi o świadome wykorzystanie materialności literatury, słowa, zdania i przestrzeni książki, o integralność tekstu i obrazu. Jak jest częścią *co*", tamże) i wreszcie od *libër, librai* - waga („*Liberatura* [...] to pisanie-ważenie liter [czcionek, obrazów, elementów graficznych] w celu zbudowania książki", tamże).

Termin *liberatura* po raz pierwszy pojawił się w 1999 roku (przy okazji, towarzyszącej trzeciemu krakowskiemu Bloomsday, *Wystawy Książki Niekonwencjonalnej*), w artykule *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, ogłoszonym przez Fajfiera na łamach „Dekady Literackiej”. Tezy zawarte w tym „manifestie” autor powtarzał, korygował i rozwijał w kolejnych esejach, gdy wraz z żoną, Katarzyną Bazarnik (także teoretykiem *literatury*), propagował termin na gruncie rodzimym oraz anglosaskim (tamże m.in. broszurą *Liberatura*). Wśród ważnych tekstów teoretycznych dotyczących zagadnienia z pewnością należy jeszcze wymienić *Traktat kartograficzny czyli rzecz o literaturze* Radosława Nowakowskiego (omawiający *liberaturę* obok literatury i oratury, jako uzależnionych od medium form realizacji tekstu literackiego) oraz książkę *Od Joyce'a do literatury* pod redakcją Bazarnik (w której analizuje się m.in. *liberackość* twórczości autora *Finnegans Wake*). Od 1999 roku pojawiają się również (najczęściej w raczej niszowych czasopismach lub w tomach pokonferencyjnych dotyczących najnowszej literatury) nieliczne recenzje utworów *liberackich* lub teksty o charakterze analityczno-teoretycznym. Wszystkie te artykuły zwracają uwagę nie tylko na problemy definicyjne, lecz również na historię *literatury*, wprowadzając tym samym szerokie ujęcie zagadnienia. Często

autorzy podkreślają wtedy *liberacką* potencję drzemącą w literaturze już od jej narodzin, wskazując na rozmaite przejawy zainteresowań graficzno-przestrzennym kształtem tekstu w różnych epokach. Stąd miano *liberatów* przysługuje nie tylko tym, którzy po programowym tekście Fajfiera zaczęli uprawiać *liberaturę*. Odnosi się ono również do takich twórców literatury, którzy i dawniej sięgali po rozmaite zabiegi służące wizualizacji czy uprzestrzennianiu tekstów. Obok Andrzeja Bednarczyka i Radosława Nowakowskiego (którzy po ogłoszeniu tekstu Fajfiera uznali, że to, co tworzą to nie tyle książki artystyczne, co właśnie *liberatura*) czy samych Fajfiera i Bazarnik (od początku tworzących teksty *stricte liberackie*), jako *liberatów* wymienia się nawet autorów starożytnej literatury wizualnej. Teksty poetyckie Simiasza z Rodos, średniowieczne wiersze kratkowe, barokowa poezja wizualna, kaligramy, poezja konkretna a nawet komiks czy wielomedialne instalacje interaktywne wykorzystujące tekst, to przejawy *liberackiego* aspektu literatury. Nurt ten, choć najłatwiejszy do zaobserwowania na gruncie poezji, objął również prozę - dość wspomnieć tu zbiory stosowane przez L. Sterne'a (*Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*), H. Balzaca (*Muza z zaścianka*) czy R. Federmana (powieści graficzne). *Liberatura*, wbrew początkowym postulatam Fajfiera, który widział w niej czwarty rodzaj literacki, jest więc kategorią plasującą się ponad trychotomicznym podziałem, spajającą w jeden nurt realizujące podobną tendencję dzieła z różnych porządków genologicznych i historycznych (ze względu na definicyjną wielotworzywowość dramatu trudno wskazać *liberacką* tragedię czy komedię).

Przyjmując zaproponowaną szeroką perspektywę, można wskazać także rozmaite teksty teoretyczne, które, choć nie posługują się sformułowanym przez Fajfiera u progu XXI wieku terminem, poru-

szażą sygnalizowane tu kwestie. Za pierwszą *quasi*-teorię *liberatury* uznać by w takiej sytuacji trzeba *Poetices libri septem Juliusa Cesara* Salingera (1561), pierwszą poetykę, w której wspomniane zostały wiersze wizualne. Również manifesty futurystów i formistów, w tym koncepcja druku malarskiego Marinettiego, ekspresywnej typografii Mallarmego czy poezjografii Władysława Strzemińskiego, przywiązują ogromną wagę do przestrzenności i materialności tekstu, podkreślając, iż poezja drukowana powinna wykorzystywać możliwości jakie daje jej medium, w którym jest realizowana („poezja [...] wydrukowana i czytana, poezja słów, czcionek i stronicy, a nie śpiewanka-kołysanka, melodeklamacja; poezja drukowana, a nie poezja przechodząca z ust w usta”, *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933*). O konieczności wykorzystania możliwości drzemających w typografii oraz o potrzebie silniejszego związania warstwy znaczeniowej utworu z jego kształtem materialno-przestrzenno-graficznym pisali również m.in. M. Butor (*Le live comme object, Sur la page*), R. Federman (*Surfiksja - cztery propozycje w formie wstępu*) oraz B. S. Johnson (*Czy ty nie za wcześnie piesz wspomnienia*).

Twórcy, teoretycy i miłośnicy *liberatury* dążą do tego, by uczynić ją popularną. Z jednej strony miałyby się to przejawiać w nowym podejściu pisarzy do własnych tekstów, w przywiązywaniu przez nich większej wagi do tego, kto staje się „współautorem” ich dzieł, a więc w świadomej współpracy z drukarzami i intrologatorami (lub z zakładaniem własnych „ksiązkarni”, jak zrobił to Nowakowski). Z drugiej strony, realizacją tych aspiracji byłoby wydawanie dzieł *liberackich* (obecnie dzięki „Hałartowi” funkcjonuje seria „*Liberatura*”, jednak dotychczas w jej ramach ukazało się zaledwie kilka pozycji) oraz ich udostępnianie szerszemu gronu odbiorców (w większym nakładzie wyda-

no dotąd tylko *Ulicę Sienkiewicza w Kielcach* Nowakowskiego). Przejawem tego ostatniego dążenia było utworzenie w 2002 roku w Krakowie (przy Małopolskim Instytucie Kultury) Czytelni *Libperatury*, w której Fajfer i Bazarnik zgromadzili większość najważniejszych tekstów światowej *liberatury*. Można tam również zapoznać się niemal z wszystkimi dostępnymi w Polsce i na świecie opracowaniami krytycznymi zagadnienia. Zob. też *E-LIBERATURA*

2. termin wprowadzony przez Hiszpana Juliana Riosa w powieści *Larva* (1983 r.), określający „literaturę wyzwolicielską”, wyzwalającą od wszelkiego rodzaju tabu (obyczajowego, politycznego czy artystycznego). Zdaniem Riosa liberator to pisarz uwalniający dzieło i czytelnika od utartych schematów. Jednak potencjał tego typu wolności daje się dostrzec w każdym tekście, i tym samym nie da się sformułować klarownych wyznaczników liberackości dzieła.

Bibliografia: K. Bazarnik, *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go” 2003, nr 2; K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liberalura*, Kraków 2005; Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5-6; Idem, *LIBERATURA - co kryje się za tą etykietą* [wywiad udzielony Zaliabarkowi w lipcu 2005 r. do pierwszego numeru pisma internetowego „PUZDRO”, <http://www.puzdro.pl/1/16-wywiad-fajfer.htm>], Idem, *Liberalura czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”)*, „FA-art” 2001, nr 4; Idem, *Otwarcie Czytelni Liberalury*, „Dekada Literacka” 2003, nr 3/4; Idem, *W stronę liberatury*, [w:] *Ikoniczność znaku. Słowo - przedmiot - obraz - gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006; R. Federman, *Surfiksja - cztery propozycje w formie wstępu*, tł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska* oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983; R. Nowakowski,

Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze, egzemplarz broszurowy numer czternaście, Bodzentyn 2002; A. Przybyszewska, *Chaos w pudełku i porządek na wadze. O przestrzeni śmierci i przestrzeni tekstu w utworach B. S. Johnsona oraz Z. Fajfiera i K. Bazarnik*, [w:] *Kulturowe obrazy śmierci. Od przełomu romantycznego do dziś*, red. I. Grzelak, T. Jermalonek, Łódź 2007; Eadem, *Liberacka analiza tekstu (o czytaniu Oka-leczenia Zenona Fajfiera i Katarzyny Bazarnik)*, [w:] *Poza kanonem*, red. P. Kierzek, Kraków 2007; Eadem, *(Nie tylko) liberackie modele do składania: literatura, hipertekst, e-liberatura na gruncie polskim*, praca magisterska złożona w roku akademickim 2005/2006 na filologii polskiej UŁ; J. Roszak, *Przestrzenność - aha*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikudra, J. Mueller, Kraków 2006; P. Rypson, *Książki i strony*, Warszawa 1992; Idem, *Muza zmienia szaty. Od starożytnej poezji wizualnej do „otwartej księgi”*, www.baza.art.pl; Idem, *Muza zmienia szaty: poezja wizualna nowa czy nienowa?*, „Oko i ucho” 1989, nr 1; Idem, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; Idem, *Piramidy. Stońca. Labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002; J. Szaket, *Oczu leczenie*, „FA-art” 2002, nr 1; *Od Joyce’a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002; *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005; *Wokół Jamesa Joyce’a. Szkice monograficzne*, red. K. Bazarnik, F. Fordham, Kraków 1998; „Autoportret” nr 4/2006 (numer poświęcony przestrzeni książki); „Halart” 2003, nr 1 i 2 (numery w dużej mierze poświęcone liberaturze); „Literatura na świecie” 1981, nr 8 oraz 2004, nr 7-8 oraz 2006, nr 11-12 (numery nt. B. S. Johnsona, J. Joyce’a i poezji kon-

kretnej); „Meble” 2002, nr 5 (numer poświęcony słowu w sztuce); „Poezja” 1976, nr 6 (numer poświęcony poezji konkretnej).

Agnieszka Przybyszewska

POWIEŚĆ ŚRODOWISKOWA odmianna gatunkowa powieści, podtyp powieści społecznej, z której wyodrębnia ją węższy zakres świata przedstawionego. Jej autorzy swoje zainteresowanie ograniczają z reguły do jednego środowiska społecznego, lub dwóch (często zestawiając wówczas niższą warstwę społeczną z wyższą). *Powieść środowiskowa* nie jest natomiast panoramą społeczną i nie претендуje do całościowego ujęcia społeczeństwa, z zasady opisując jedynie „wycinek rzeczywistości”. Stąd wzorzec powieści środowiskowej realizuje się na ogół w protorealistycznych „obrazkach” i „szkicach fizjologicznych” przekupek, dozorców, korepetytorów, literatów, łowczyń mężów, itp.

Środowisko (otoczenie, układ otaczający) można rozumieć na kilka sposobów, jako: 1) zawodowe (pisze się również o powieści zawodów); 2) najbliższe otoczenie społeczne - sąsiedzkie, koleżeńskie, szkolne; 3) przestrzenne. Odwołując się do socjologicznego znaczenia terminu, można mówić o środowisku absolutystycznym (typowym, wspólnym dla określonej grupy), albo indywidualistycznym.

Wybrane środowisko bywa bohaterem zbiorowym, ale nie jest to warunek *sine qua non* odmianny gatunkowej. Może pojawiać się również w funkcji tła dla wyeksponowanej na pierwszym planie jednostki (lub kilku bohaterów prowadzących). Jej teoretycy (np. S. Wysłouch) proponują następujący podział *powieści środowiskowych* pod względem konstrukcji bohaterów: quasi-biograficzne, z bohaterem „upodrzednionym” i wieloosobowe. Pierwszy z

tych podtypów – z wyraźną postacią prowadzącą, ukazaną za pomocą narzędzi psychologicznych, często z zastosowaniem schematu powieści rozwojowej – związany jest zwłaszcza z modernistycznym, personalistycznym wariantem odmiany gatunkowej (*Felka* Ignacego Dąbrowskiego, *Fachowiec* Wacława Berenta; w dwudziestolecie międzywojennym np. *Dwadzieścia lat życia* Zbigniewa Uniłowskiego, *Strachy* Marii Unkiewskiej, *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* Sergiusza Piaseckiego).

Powieść środowiskowa pozbawiona jest rygorów formalnych. Genologiczny problem pogłębia jej hybrydyczność. Często pojawia się skrzyżowanie *powieści środowiskowej* z *powieścią rozwojową* (Bildungsroman, Entwicklungsroman, Erziehungsroman), a także z gatunkami niefikcyjnymi: listem, pamiętnikiem, dziennikiem. *Powieść środowiskowa* zbliża się czasem konstrukcyjnie do cyklu nowel (np. *Dziewczęta z Nowolipek* Poli Gojawińskiej).

Historyczne realizacje odmiany gatunkowej łączy zazwyczaj wybór współczesnej tematyki. Jako charakterystyczną dla *powieści środowiskowej* technikę wymienienia się reportażowość. Źródłem *powieści środowiskowej* można szukać w literaturze faktograficznej. Sprzyjało temu częste stosowanie metody entograficznej: pracy w terenie, zakończonej porządowaniem i analizą zebranej dokumentacji. Drugim wariantem jest opisywanie własnego środowiska (np. w dwudziestolecie międzywojennym). Te dwa sposoby można określić jako programowe i autentystyczne.

Prezentacja środowiska może kształtować się na dwa sposoby – poprzez egzotyzację lub familiaryzację. Ma to związek z literackim adresem powieści i kategorią punktu widzenia. Za M. Czermińską można wymienić trzy warianty zastosowania antropologicznego punktu widzenia w tekstach: wspólna tożsamość autora

i opisywanego środowiska przy odmienności adresata (swoj o swoim do innych), wspólna tożsamość autora i środowiska, oraz adresata (swoj o swoim do swoich), oraz wspólna tożsamość środowiska i adresata przy odmienności autora (swoj o innym do innych). Związane są z tym role narracyjne podejmowane w *powieściach środowiskowych*. Narratorem może być opowiadacz wywodzący się z opisywanego środowiska (niekiedy gawędziarz), świadek-reporter, uczestnik czy obiektywny badacz. Gra z fikcją wprowadza współcześnie do *powieści środowiskowej* podmiot sylleptyczny (termin R. Nycza), który jest, a zarazem nie jest autorem (taką konstrukcją narracyjną zastosowaną jest np. w *Lubiewie* Michała Witkowskiego i *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Doroty Małowskiej).

Ważnym elementem *powieści środowiskowej* jest wspólnota przestrzeni. Badacze *powieści środowiskowych* na ogół zgadzają się co do tego, że ta odmiana gatunkowa nadorganizuje przestrzeń – często hermetyczną, opartą na paralelizmie wątków, lub zbudowaną na zasadzie konfrontacji. Ponieważ niektórzy za *powieści środowiskowe* uważają np. utwory o tematyce śląskiej, konieczne staje się odróżnienie *powieści środowiskowej* od *powieści regionalnej* (lub prowincjonalnej), jako takiej, która związana jest z określoną przestrzenią geograficzną, ale dotyka też odrębności etnicznej czy językowej i stara się ukazać lokalny koloryt. Przestrzeń geograficzna jest przecież również rozumiana jako środowisko, które ma determinujący wpływ na jednostkę. Tematem *powieści regionalnej* jest jednak – zgodnie z nazwą – przede wszystkim region, a nie jego mieszkańcy. Ponadto, regionalizm kojarzony jest z zakorzenieniem, posługuje się mityzacją, wiąże się z nostalgią towarzyszącą ukazywaniu „prywatnych ojczyzn”. Środowiskowe tereny nie wzbudzają na ogół pozytywnych ko-

notacji (widać to nie tylko w tekstach obierających za temat niziny społeczne, ale i we współczesnych realizacjach *powieści środowiskowych*, które można ujmować w kontekście realizmu antykapitalistycznego).

Wyróżnia się następujące linie rozwojowe *powieści środowiskowej* w literaturze polskiej: naturalistyczny, modernistyczny, neonaturalistyczny, współczesny. Najczęściej wywodzi się *powieść środowiskową* z koncepcji dokumentu ludzkiego autorstwa Emila Zoli. O powieści eksperymentalnej autor „metody” pisał następująco:

A oto na czym polega powieść eksperymentalna: na znajomości procesu ludzkich reakcji, na ukazaniu działania mechanizmu zjawisk intelektualnych i zmysłowych – wyjaśnionych nam przez fizjologię – pod wpływem dziedziczności i otoczenia oraz na ukazaniu człowieka żyjącego w środowisku społecznym, które sam wytworzył, które zmienia nieustannie i w tonie którego sam ulega ciągłej zmianie.

Zola zapożyczał teorię wpływu środowiska na człowieka z filozofii Hipolita Taine'a, determinującej człowieka trzema czynnikami: plemiennością, środowiskiem i czasem – czyli *sprężyną wewnętrzną, ciśnieniem z zewnątrz i pędem już nabytym*. Głównym celem było więc ukazanie determinizmu środowiskowego, za pomocą określonej metody – *studiowania faktów i środowiska* – i formy podawczej – opisu naukowego.

Naturalizm otworzył miejsce dla *powieści środowiskowej* poprzez poszechną wymienia się reportażowość. Źródłem *powieści środowiskowej* można szukać w literaturze faktograficznej tematycznej literatury – ignorując etyczne czy estetyczne konwencje broniące dostępu do twórczości „wysokiej” niskim sferom społecznym. W literaturze polskiej wczesna –

naturalistyczna – faza polskich powieści środowiskowych to twórczość mocno osadzona w tematyce związanej z uprzemysłowieniem (przedstawiane środowiska finansistów, naftarzy, rybaków) – np. *Hutnik* Artura Gruszeckiego, czy *Przy budowie kolei* Wincentego Kosiakiewicza. Nie ograniczano się do tematyki miejskiej: do najwcześniejszych powieści środowiskowych zaliczane są *Niziny* i *Dziurdziowie* Elizy Orzeszkowej, *Placówka* Bolesława Prusa, *Na skałach* Calvados Antoniego Sygietyńskiego (często nazywa się je „*wiejskimi powieściami środowiskowymi*”).

Modernistyczna *powieść środowiskowa* ewoluowała w kierunku personalizmu, uwypuklając psychologiczne aspekty postaci prowadzącej. Z pierwszoplanowego bohatera opisywane środowisko stało się tłem. Postępowała też hybrydyzacja gatunkowa tej odmiany powieści – w stronę dokumentu (pamiętnika, listu, dziennika). Najbardziej reprezentatywne przykłady to *Fachowiec* Wacława Berenta i *Felka* Ignacego Dąbrowskiego. Wymienia się również *Przedpiekle* Gabrieli Zapolskiej oraz dylogię *Sezonowa miłość* i *Tuśka*.

Ogromną popularność zyskała *powieść środowiskowa* w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Programowy wariant tej odmiany gatunkowej reprezentowała część twórczości Grupy Literackiej Przedmieście. Działająca w latach 30. XX wieku, grupa zrzeszała m.in. Helenę Boguszewską, Władysława Kowalskiego, Jerzego Kornackiego, Gustawa Morcinka i Zofię Nałkowską. Bohaterami ich prozy (głównie zbiorowymi) są krawcy, złodzieje, górnicy, fabrykanci, „wodniacy”, gazeciarze czy żebracy. Oprócz Przedmieścia *powieścią środowiskową* interesowali się również samodzielnie działający pisarze – np. Maria Ukniewska (*Strachy* o środowisku tancerek estradowych), Worcell (*Zakłète rewiry* o środowisku kelnerów); oba wymienione przykłady realizują wariant autentystyczny *powieści środowiskowej*.

Za specyficzny wariant *powieści środowiskowej* uważa się tzw. powieści produkcyjne, czyli socrealistyczną literaturę tendencyjną z lat 1949-1955. Schematyczne i zideologizowane, stały się negatywnym punktem odniesienia dla twórczości pisarzy debiutujących po 1955 r. (Pokołenie Współczesności). Zamiast – jak poprzednicy – skupiać uwagę na robotnikach, majstrach i inżynierach, faworyzowali oni postaci wprawdzie z marginesu społecznego (np. złodziei, więźniów), ale za to charakteryzujące się etosem. Pod koniec lat 50. kontestacyjny model prozy przeszedł – wraz z nastaniem „małej stabilizacji”, w tzw. „mały realizm”. Elementy *powieści środowiskowej* wskazuje się również w tzw. prozie „obrachunków inteligentkich” (*Jeziorko Bodeńskie* i *Pożegnanie* Stanisława Dygata, *Drewniany koń* Kazimierza Brandysa, *Sprzysiężenie* Stefana Kisielewskiego).

Po 1989 roku *powieść środowiskowa* okazała się dogodną formą opisu nowej polskiej rzeczywistości. Pisarze należący do późnych roczników 70 i wczesnych 80. portretują nowe środowiska zawodowe (np. copywriterów; zawodowe warianty *powieści środowiskowej* często związane są z wielkimi korporacjami – np. *Zwał* Sławomira Shuty), czy koleżeńskie (np. blockersów – *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej). Przestrzennym obiektem opisu bywają np. blokowiska Nowej Huty (wyżej wymieniony *Zwał*), czy warszawskiej Pragi (*Paw królowej* Masłowskiej). W literaturze odnajdują się wreszcie środowiska „ciot” (*Lubiewo* Michała Witkowskiego) i homoseksualistów (*Trzech panów w łóżku nie licząc psa* Bartosza Żurawieckiego), nieobecne w powieściach PRL-owskich. W większości na marginesach powieści akcentuje się ich walory autentyczne.

W polskim literaturoznawstwie nazwa gatunkowa powieści środowiskowej została ugruntowana w dwudziestoleciu międzywojennym.

Wynikało to z konieczności opisanego popularnej wówczas prozy reportażowej o zabarwieniu autentystycznym i populistycznym (zwłaszcza twórczości wspomnianej wyżej Grupy Literackiej Przedmieście). Jednym z pierwszych teoretyków gatunku był Kazimierz Czachowski, który pisał o *powieści środowiskowej* jako takiej, w której *losy jednostek ustępują w niej na plan dalszy wobec ogólnego obrazu życia społecznego*.

W Polsce *powieść środowiskowa* to nazwa gatunkowa z powodzeniem funkcjonująca w praktyce społecznej. Chociaż brakuje wnikliwych definicji słownikowych czy monografii, nazwa genologiczna jest aktualizowana. Pomimo intuicyjnych przywoływań terminu jego zastosowanie okazuje się dość chwiejne. Często w kontekście *powieści środowiskowych* stosuje się inne nazewnictwo, np. „powieści-monografie”, czy „powieści drobnych realiów”. Z drugiej strony, poszerzając zakres użycia określenia „środowiskowa”, mówi się niekiedy wręcz o „nurcie” prozy środowiskowej.

W językach angielskim, niemieckim, francuskim i rosyjskim nie stosuje się określenia *powieść środowiskowa* jako formuły zaszeregowania (choć np. popularną w literaturze amerykańskiej university novel, campus novel – powieść o środowisku akademickim – można by uznać za jedną z realizacji tej odmiany gatunkowej).

Bibliografia: J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzywojennym 1831-1863*, Ossolineum, Gdańsk 1972; J. Bajdor, „Przedmieście” po 30 latach, „Odra” 1963, nr 6 i 9-11; T. Burkot, Proza powojenna 1945-1980, Warszawa 1984 (*Powrót do powieści środowiskowej, powieści „małego realizmu”*); M. Czermińska, *Punkt widzenia jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej*, Teksty Drugie nr 2/3, 2003, s. 11-27; K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935-*

-1937, Lwów 1938, s. 25; B. Faraon, *Między psychoanalizą a dokumentem*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1972; B. Faraon, *Przedmieście* [w:] *Obraz literatury polskiej, Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. I, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 249-255; L. Flaszen, *Zoiloze diagnozy i proroctwa*, „Życie Literackie” 1953 nr 50; H. Kirchner, *Autentyzm, regionalizm, świadectwo populistyczne*, [w:] *Literatura polska 1918-1975*, t. 1: 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1991; E. Ihnatowicz, *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864-1914)*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2000; K. Jakowska, *Międzywojenna powieść nowelowa*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1; K. Jakowska, *Pogranicza gatunkowe międzywojennej powieści środowiskowej*, [w:] *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kryszak, Toruń 1988; K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983; K. Jakowska, *Międzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992; D. Knysz-Rudzka, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich. Studia*, Warszawa 1992; powieści środowiskowej); J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876-1902 a inspiracje Emila Zoli. Studia*, Warszawa 1992; D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście” (z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX)*, Wrocław 1972; D. Knysz-Rudzka, *Pola Gojawczyńska*, PIW, Warszawa 1976 (rozdział *Poetyka powieści środowiskowej*); J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876-1902 a inspiracje Emila Zoli. Studia*, Warszawa 1992; A. Lisiecka, *Pokolenie pryszczatych*, Warszawa 1964; H. M. Małgowska, *Nowa formuła powieści społecznej. Z działalności grupy lite-*

rackiej „Przedmieście”, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż - powieść - reportaż)*, Toruń 1966; J. Pański, *O powieści środowiskowej*, „Sygnały” 1938, nr 4; *Powieść środowiskowa*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002; A. Pryszczeńska-Kozotub, *Zapożyczenia i kontynuacje naturalistyczne w polskiej prozie środowiskowej okresu międzywojennego*, [w:] *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kryszak, Warszawa-Poznań-Toruń 1988; K. Ptak, *Twórcy „Przedmieścia” - Helena Boguszeńska, Jerzy Kornacki*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faraon, Warszawa 1972; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003; H. Taine, *Historia Literatury Angielskiej*, przeł. E. Orzeszkowa, Warszawa 1900; S. Wyślouch, *Proza Michała Choromańskiego*, Wrocław 1977; A. Zalewska, *Modernistyczne kontynuacje i dopowiedzenia naturalistycznej powieści środowiskowej*, [w:] *Literatura Młodej Polski między XIX a XX wiekiem*, red. A. Paczoska i J. Sztachelska, 1998; A. B. Zalewska, *Powieść środowiskowa i jej przemiany w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, praca doktorska, Wydział Polonistyki, Warszawa 1999 (dostępna w dziale rękopisów, nr tymczasowy 723); Z. Ziątek, *Proza studiów społecznych*, [w:] *Literatura polska 1918-1975*, t. 2: 1933 - 1944, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993; E. Zola, *Le roman expérimental*, Paris 1929.

Izabella Adamczewska

SCENARIUSZ FILMOWY (ang. *screenplay*, *film script*, *scenario*, franc. *scenarior*, ros. *сценарий*) jest tekstem, który posiadając własną, immanentną strukturę fabularną może jednocześnie, choć nie musi, stać się planem struktury fabularnej (przyszłego) filmu. Zastrzec trzeba przy tym, że nie jest ważne czy film robiony w oparciu o konkretny *scenariusz* rzeczywiście powstanie czy też nie. Dla istnienia *scenariusza* istnienie takiegoż filmu nie jest potrzebne. Potrzebna jest natomiast wyczuwalna w *scenariuszu* INTENCJA zrobienia filmu. Właściwość ta – intencja zrobienia filmu właśnie – decyduje zarówno o strukturalnych jak i stylistycznych cechach *scenariusza filmowego*. Trzeba przy tym podkreślić, że nie chodzi tu tylko o wpływ konkretnego powstałego czy zamyślanego dopiero filmu – mowa tu o wpływie możliwości i ograniczeń języka, gramatyki filmu w ogóle na możliwości i ograniczenia tekstu jakim jest konkretny *scenariusz filmowy*.

Scenariusz filmowy może (choć podkreślamy, że nie musi) zawierać zapis dialogów i działań postaci, wskazówki inscenizacyjne dla reżysera, wskazówki scenograficzne: opisy miejsc akcji i przyszłych kostiumów. Może zawierać też sugestie dotyczące użytej w przyszłym filmie muzyki. W jego strukturze może być również zawarta kolejność montażowa scen i ujęć przyszłego filmu. Zakodowany jest niejako potencjalny film. *Scenariusz* jest „strukturą obdarzoną wolą bycia inną strukturą” pisał wybitny poeta, prozaik, scenarzysta i reżyser filmowy – Pier Paolo Pasolini.

Scenariusz filmowy należy do struktur rozwijających się w czasie. Czas jest właściwością oczywistą, a to ze względu na przyczynowo-skutkową istotę fabuły. Jest też strukturą zorganizowaną hierarchicznie. Kreśląc strukturę tekstu takiego, jakim jest *scenariusz* naturalną rzeczą jest to, że każdy z elementów tej

struktury układany jest na osi czasu. Na osi tej układa się kolejno elementy fabuły w następującym niezmiennym hierarchicznym porządku: zdarzenia, sceny, sekwencje, akty. Hierarchia kolejnych poziomów pozwala mówić o dominującej pozycji tych czy innych granic (np. granice końca sekwencji, lub aktu dominują nad granicami sceny, czy zdarzenia).

Ta silnie hieratyzowana organizacja semantyczna podkreślona jest w *scenariuszu filmowym* silnie skonwencjonalizowaną, graficzną formą jego zapisu. Zarówno rodzaj użytej czcionki jak i ściśle zalecane w podręcznikach pisanie *scenariuszy* normy dotyczące innego traktowania marginesu strony (sposobu zapisu) dla każdej z użytych form podawczych (inne dla dialogu, inne dla didaskaliów, jeszcze inne dla nagłówków scen), wszystko to sprawia, że łatwo jest czytając *scenariusz* poruszać się w jego strukturalnej hierarchii – wyodrębniać sceny i składające się nań zdarzenia i dialogi. Nie dotyczy to rzecz jasna *scenariusza* wydanego w formie książkowej, już po powstaniu filmu. Tu spotkać można dużą dowolność w sposobie zapisu. Dotyczy to natomiast *scenariuszy*, które dopiero swoje życie rozpoczynają, kierowane są do produkcji, są czytane, oceniane, wreszcie realizowane. Tu właśnie obowiązują bardzo ściśle reguły zapisu, użytych odstępów, wielkości spacji, rodzaju użytej czcionki itp. Nie ma rzecz jasna, żadnego literackiego powodu takiego właśnie a nie innego sposobu zapisu. Inaczej mówiąc, taki a nie inny zapis nie wpływa na wartość literacką (czy też wartość *scenariusza* w ogóle). Skonwencjonalizowany sposób zapisu wynika natomiast z łatwości wglądu w jego strukturę właśnie, z tego, że *scenariusz* jest tekstem przeznaczonym do dalszej obróbki przez ludzi różnych zawodów: scenografa, aktorów, operatora wreszcie reżysera i niezwykle ważną jest rzeczą by każdy z nich otrzymał jednozna-

czne realizacyjne wskazówki. Stąd potrzeba – postulat jednoznaczności.

Postulat taki musi mieć swoje konsekwencje, jeżeli chodzi o jednoznaczny ujednolicony styl *scenariusza*. Każdy podręcznik pisania *scenariuszy* podkreśla, że pisarz biorący się za *scenariusz* musi się wyzbyc swego głównego bagażu twórczego, to jest koncepcyjnego myślenia w słowach. „We wszystkich innych formach pisarskich słowa są produktem końcowym; w *scenariuszu* są tylko najdogodniejszymi symbolami dla obrazowego urzeczywistnienia tego, co jest przeznaczone na ekran. Jako słowa – nie mają żadnej wartości” (Maciej Karpiński). Stąd zapewne wartość *scenariusza* jako materiału do realizacji przyszłego filmu rzadko się pokrywa z jego wartością *stricto* literacką.

Ujednolicony, jednoznaczny styl *scenariusza* prowadzi do postulowanej w podręcznikach – jedynej możliwej – narracyjnej techniki behawioralnej. Wszelkie zdarzenia i działania postaci zredukowane są do tego, co widać. Informacją o intencjach obciążony zostaje dialog, a także elementy zdecydowanie nieliterackie: gra aktora, czasem sklejka montażowa. Oczywiście istnieją *scenariusze* ignorujące postulat jednoznaczności. Tak jest na przykład w przypadku wielu *scenariuszy* wybitnych artystów filmowych Ingmara Bergmana czy Andrieja Tarkowskiego. Chociaż powstawały z nich wybitne filmy, to *scenariusze* te mogą funkcjonować samodzielnie, żyć swoim życiem, bez gotowego filmu, jako literatura. Pełne literackich ozdobników, nierzadko przegadane, ignorujące zapis działań postaci w czasie teraźniejszym, pełne np. informacji o zapachach – jakby celowo ignorujące gramatykę języka filmu. Trzeba jednak pamiętać, że pisali je twórcy dla siebie, że scenarzysta był w tym przypadku od początku do końca również autorem filmu.

Cechą charakterystyczną współczesnego *scenariusza filmowego* jest to, że zanim osiągnie swój ostateczny kształt czyli wersję, która kierowana jest do produkcji, przechodzić może przez kilka, czasami nawet kilkanaście wersji pośrednich tzw. *draftów*. Mówi się zatem o *pierwszym draftcie*, *drugim* etc. Wersje te nierzadko bardzo różnią się między sobą rozwiązaniami dramaturgicznymi, sugestiami inscenizacyjnymi, dialogami itd. Każdy kolejny *draft* staje się wtedy rodzajem „poligonu”, na którym sprawdza się skuteczność oddziaływania na potencjalnego widza właśnie innych niż w *draftcie* poprzednim rozwiązań dramaturgicznych, dialogów itp. Swoją wersję ostateczną (tzw. *final draft*) potrafi *scenariusz* filmowy osiągnąć nawet w okresie jego realizacji. Z wielością wersji wiąże się inna właściwość *scenariusza filmowego*; zdarza się, że jeden *scenariusz filmowy* ma kilku autorów, przy czym każdy następny może włączać się do pracy nad *scenariuszem* przy jego kolejnej wersji. System taki spotkać można oczywiście wszędzie tam gdzie dominuje tzw. kino producenckie, w którym producent wynajmuje scenarzystów tak jak dobiera resztę ekipy filmowej tak by osiągnąć najlepszy zamierzony efekt.

Genologicznie *scenariusz filmowy* jest tekstem wykazującym cechy przynależne zarówno do epiki jak i dramatu. Z dramatem wiąże go dialog jako dominującą formą podawczą a także użycie czasu teraźniejszego w opisach działań postaci. Z drugiej strony ma *scenariusz* cechę epickiej łatwości panowania nad czasem i przestrzenią. Wspólna ta cecha powoduje, że wiele *scenariuszy* jest adaptacją właśnie utworów epickich.

Historycznie *scenariusz filmowy* rodził się i ewoluował razem z rozwojem sztuki filmowej. Poglądy na jego funkcję rozmaicie kształtowały się też w różnych krajach. Wynikały też z panujących mód,

prądów i kierunków artystycznych. Początkowo *scenariusz* mógł mieć formę luźno zapisanych notatek - konspektu określającego montażową kolejność realizowanych scen. Tak działo się jeszcze na początku dwudziestego wieku. Tak realizowano na przykład wczesne komedie filmowe w amerykańskiej wytwórni Maxa Senetta.

Później, wraz z rozwojem przemysłu filmowego, kiedy film stawał się produktem, sprzedawalnym towarem, *scenariusz* stawał się produkcyjną koniecznością - ważnym dokumentem, podstawą skierowania filmu do produkcji.

Wielokrotnie w historii rozwoju sztuki filmowej negowano potrzebę istnienia *scenariusza*, jego konieczności dla powstania filmu. Działo się tak wszędzie tam, gdzie dochodziły do głosu tendencje awangardowe. I tak np. awangarda filmowa lat dwudziestych odrzuciła *scenariusz*, traktując go jako element nazbyt wiążący film z literaturą. Tendencja ta wyraźna była zwłaszcza w kinie radzieckim tego okresu; na przykład w eksperymentach Dzigi Wiertowa (*Człowiek z kamerą*) jak i w filmach Sergiusza Eisensteina. Podobną tendencję zauważyć można po roku drugiej wojnie światowej zwłaszcza w filmach neorealizmu włoskiego (Roberto Rossellini, Luchino Visconti). Twórcy ci często zastępowali rozwiązania inscenizacyjne zapisane w *scenariuszu* przez podglądanie nie inscenizowanej rzeczywistości, przez podążanie za życiem. Podobnie rzecz się miała z dialogami, nierzadko improwizowanymi przez niezawodowych aktorów.

Z drugiej strony zdarzało się w historii kina, że całe kierunki w rozwoju sztuki filmowej kształtowane były właśnie przez osobowość scenarzystów. Tak było na przykład w latach trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku w przypadku francuskiego realizmu poetyckiego, gdzie wybitni scenarzyści tacy jak Jacques Pre-

vert, Jean Aurenche czy Henri Jeanson, współtworzyli ten kierunek na równi z reżyserami.

Współczesny *scenariusz filmowy* zawdzięcza swoją formę pracom teoretycznym amerykańskiego scenarzysty Syda Fielda, który w latach 70-tych XX wieku sformułował tzw. regułę „paradygmatu”. Jego koncepcje były próbą budowy jednolitej obowiązującej, normatywnej poetyki *scenariusza*. W swojej istocie natomiast są na nowo przemyślanymi i przystosowanymi dla potrzeb filmu zasadami obowiązującymi w klasycznym dramacie posiadającym trzyaktową budowę. I tak, według Fielda każdy *scenariusz* posiada liniową strukturę. Na linii czasu leżą trzy akty nazywane odpowiednio: ekspozycją, konfrontacją i rozwiązaniem. Akty oddzielone są od siebie przez tzw. punkty zwrotne akcji. Punkty zwrotne zaś to nic innego jak zdarzenia, które zaczepiają się o akcję i zwracają ją w inną stronę. Schemat zaproponowany i „wylansowany” przez Fielda został potem wzbogacony przez innych autorów o dodatkowe elementy. Mówią oni na przykład o (poprzedzającym pierwszy punkt zwrotny) „wydarzeniu inicjującym” o „cynglu”, o punktach ogniskujących, a wreszcie o, występującym dokładnie w połowie opowiadanej fabuły, „punkcie skąd nie ma powrotu”. Ogromna popularność tych pomysłów wśród scenarzystów tłumaczyć można tym, że *scenariusz* stał się w dobie rozwoju telewizji niesłychanie poszukiwanym towarem, a koncepcje te pozwalają na łatwe generowanie podobnych, schematycznych fabuł.

Bibliografia: Bolesław W Lewicki: *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970; Syd Field, Rolf Rilla: *Pisanie scenariusza filmowego*, Warszawa 1998; Syd Field: *Screenplay*, New York 1979; Maciej Karpiński: *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego*, Warszawa 1995; Raymond G.

Frensham: *Jak napisać scenariusz*, Kraków 1998; William Goldman: *Przygody scenarzysty*, Warszawa 1999; Robin U. Russin, William Missouri Downs: *Jak napisać scenariusz filmowy*, Warszawa 2005; Ingmar Bergman: *Scenariusze*, Warszawa 1987; Federico Fellini: *Scenariusze*, Warszawa 1982; Andrzej Tarkowski: *Scenariusze*, Warszawa 1998; Marek Hendrykowski: *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994; Siegfried Kraucauer: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975; Andrzej Wajda: *Powtórka z czołoci*, Kraków 1986.

Wojciech Lepianka

TREATMENT (ang. *treatment*) jest tekstem zawierającym wszystkie elementy fabuły przyszłego scenariusza filmowego. Elementy te to najważniejsze zdarzenia przyszłego scenariusza, charakterystyki postaci, czasami szczątkowe dialogi. *Treatment* stanowi „poligon” niezbędny do sprawdzenia funkcjonalności tychże elementów jeszcze przed pisaniem właściwego scenariusza. W przypadku tym „testowane” są w *treatmentcie*, najlepsze dla osiągnięcia pożądanego efektu dramaturgicznego, rozwiązania fabularne takie jak następstwo zdarzeń, zwroty akcji itp. O ile scenariusz filmowy jest tekstem, który może, choć nie musi, stać się planem struktury fabularnej (przyszłego) filmu to *treatment* jest planem struktury przyszłego scenariusza.

Potrzebę *treatmentu* – tekstu na podstawie, którego zrodzi się scenariusz filmowy, zrodziło tzw. kino producenckie, zwłaszcza kino amerykańskie. Zwyczajowo zanim zamówi się u scenarzysty scenariusz zamawia się *treatment* właśnie, po to, by na jak najwcześniejszym etapie konstruowania fabuły mieć na nią wgląd i wpływ. Dlatego nierzadko funkcją *treatmentu* jest „uwiedzenie” przyszłego pro-

ducenta, sprawienie, że na podstawie *treatmentu* zamówiony zostanie scenariusz. Mówi się nawet, że „*treatment* jest dokumentem marketingowym” (Raymond G. Frensham). Fakt ten może mieć wpływ na styl *treatmentu*. I tak, o ile w scenariuszu filmowym dominuje postulat jednoznaczności zapisywanych w didaskaliach informacji, o ile w scenariuszu najczęściej techniką narracyjną jest narracyjna behawioralna, to tyle praktyka pisania *treatmentów* zakłada pewną stylistyczną dowolność. Tu częste i możliwe są literackie ozdobniki, informacje o myślach i intencjach postaci i wszelkie, nieprzekładalne na język przyszłego filmu, figury stylistyczne. Wszystkie te elementy użyte są zatem w *treatmentcie* ze świadomością tego, że przyszłym scenariuszu zostaną usunięte bądź zredukowane do tego, co widać. *Treatment* może zatem, choć nie musi, ignorować reguły gramatyki języka filmu. Cechy te sprawiają, że *treatment*, częściej niż scenariusz, może mieć wartość stricte literacką. Zwyczajowo przyjmuje się, że *treatment* może mieć (w zależności od wielkości scenariusza, który ma powstać na jego bazie) od 10 do 30 stron.

Genologicznie, o ile scenariusz filmowy jest tekstem wykazującym cechy przynależne zarówno do epiki jak i dramatu, to *treatment* zdecydowanie wykazuje cechy epiki. I tak, dialog – forma podawcza dominująca w scenariuszu przyjmuje w *treatmentcie* najczęściej formę mowy zależnej. Z uwagi na to, że w scenariuszu filmowym używa się czasu teraźniejszego, cechę tę (choć nie jest to regułą) przyjął również *treatment*. Najbliższym *treatmentowi* gatunkiem wydaje się być nowela. W Polsce przyjęło się zresztą nazywać dawniej *treatmenty* nowelą filmową. Nazwy tej używano później zresztą dla scenariuszy wydawanych już po powstaniu filmu w formie książkowej. (np. Nowele filmowe Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego)

Bibliografia: Syd Field, Rolf Rilla: *Pisanie scenariusza filmowego*, Warszawa 1998; Syd Field: *Screenplay*, New York 1979; Maciej Karpiński: *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego*, Warszawa 1995; Raymond G. Frensham: *Jak napisać scenariusz*, Kraków 1998; Robin U. Russin, William Missouri Downs: *Jak napisać scenariusz filmowy*, Warszawa 2005; Edward Żebrowski, Krzysztof Zanussi: *Nowele filmowe*, Warszawa 1976.

Wojciech Lepianka