

Właśnie pytania tworzą obraz, który można nazwać źródłami tajemnicy, tym, do czego reguły *creative writing* stale nawiązują. Kiedy sztuka pisania mówi między innymi o dziwności i unikalności, obecność pytań stanowi najważniejszy sygnał bliskości intrygującej zagadki, czegoś, co „wisi w powietrzu”³ i wywołuje reakcję odbiorcy:

Kiedy czytelnik — każdy czytelnik — patrzy na pierwszą stronę opowiadania — każdego opowiadania — ma na ustach pytanie: „Co się stało?” A twoim obowiązkiem jest udzielić mu odpowiedzi.⁴

Czytelność tego sygnału związana jest ściśle właśnie ze źródłami tajemnicy, które — zarysowane nie wprost w perspektywie epistemologiczno-semantycznej ugruntowują się już w pierwszych reakcjach człowieka i sięgają czasu kultur prymitywnych. Tam (czyli w naturalnych i wrodzonych reakcjach pierwszego człowieka) filozofia upatruje źródła tajemnicy, tam kryje się również współczesne pozafilozoficzne zrozumienie mechanizmów tworzenia zagadki w samej literaturze. W kulturach prymitywnych właśnie, przez początki formowania się refleksji magicznej, dochodzi do narodzin pierwszego pytania, do fundamentalnej i spon-tanicznej konfrontacji z życiem:

Mysł nieoswojona nie odróżnia momentu obserwacji od momentu interpretacji, podobnie jak w rozmowie nie rejestruje się najpierw znaków wysłanych przez interlokutora, by później starać się je zrozumieć: w rozmowie już w samym zmysłowym „nadawaniu” zawarte jest znaczenie.⁵

Obserwacja zatem niesie ze sobą pytanie, które łączy się niejako z naturą percepcji: „Tradycja zna dwa bodźce skłaniające do zadawania pytań filozoficznych: zdziwienie i wątpliwość”.⁶ Wynika z tego, że szukanie odpowiedzi wiązało się wówczas przede wszystkim z filozofią i to ona dawała podstawy do dalszych szczegółowych analiz w ramach kształtujących się nowych dyscyplin naukowych. Ze zdziwienia i wątpliwości, które można nazwać podstawowymi źródłami tajemnicy, współczesne *creative writing* wyraźnie czerpie; bohater rozwią-

³ D. X. Manners, *Dziesięć grzechów śmiertelnych*, [w:] *Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarstwa odstawiają: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*, Łódź 1996, s. 82–83.

⁴ P. Bloom, *Co się stało?*, [w:] *Sztuka pisania...*, s. 81.

⁵ C. Levi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 334; zob. też A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1992, s. 15. Tam m.in.: „W gruncie rzeczy filozofia nie jest dla nas niczym nowym. Zaczyna się ona od pytań, które nam się nasuwają, gdy swojski, potoczny świat traci swoją oczywistość i staje się problemem”.

⁶ A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, s. 19; zob. też K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wołkowicz, Wrocław 1995, s. 11. Tam m.in.: „Ze zdumienia rodzi się pytanie i poznanie, z wątplenia o wynikach poznania — krytyczna próba i jasna pewność [...]”. Tutaj możemy prześledzić wyraźne kolejne stadia wyjawiania się — nienazwanej jeszcze — istoty tajemnicy.

zujący zagadkę wysuwa kolejne hipotezy, dziwi się, że przez dłuższy czas pozostają błędne, jest tym zdziwieniem zaskakiwany, a zarazem stale ma wątpliwości, czy jego wyjaśnienia idą we właściwym kierunku.

Pełne zrozumienie uniwersalności i swoistej oczywistości reguł sztuki pisania staje się możliwe także dzięki odniesieniom do refleksji najwybitniejszych myślicieli. Wówczas najlepiej widać wzajemne przenikanie się i obecność interesujących nas znaczeń. Zdziwienie jako początek wyjaśniania wyraźnie podkreślał Platon⁷; Arystoteles rozwinął tę myśl, zbliżając ją na swój sposób do literatury:

A kto jest bezradny i dziwi się, poznaje swoją niewiedzę. (Dlatego nawet miłośnik mitów jest w pewnym sensie miłośnikiem mądrości, bo mit jest pełen dziwów).⁸

To, co intuicyjnie i rozumowo usiłowali nazwać filozofowie, czyli uniwersalne źródła wyjaśniania, teoretycy twórczego pisania wykorzystują w konstruowaniu zasad budowania fabuły, widząc oczywisty sens takich odniesień:

Czasownik *zaskoczyć* oznacza wypełnić osobę zdziwieniem lub niedowierzaniem. Jednakże emocje zaskoczenia odnoszą się do reakcji na nieoczekiwane i niezwykłe. Nie tak mocno jak zdziwienie, ani nie tak empatycznie jak zdumienie, zaskoczenie powinno być używane oszczędnie i dokładnie tylko wtedy, gdy bohater się nie spodziewa.⁹

Również w pracach innych teoretyków twórczego pisania pojawiają się wyraźne akcenty związane z zaskoczeniem i zdziwieniem; czasami może chodzić o wykorzystywanie zdziwienia na przykład w tzw. splocie fabularnym¹⁰, innym razem w przypadku nawiązywania do niezwykłości bohatera, rozumienia pisarstwa jako odkrywania lub wtedy, kiedy mówimy o zaskakujących kontrastach powieściowych¹¹; także niejasność i brak rozwiązania w niektórych współczesnych utworach wskazuje na możliwość zdziwienia¹², podobnie jak rozważanie zakoń-

⁷ Platon, *Teajtet*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1920, s. 39; zob. też *Słownik pojęć filozoficznych*, pod red. W. Krajewskiego, Warszawa 1996, s. 216. Znajdujemy tam definicję „zdziwienia”, kładącą nacisk na aktywny, operacyjny i do pewnego stopnia determinujący charakter tego zjawiska: „Stan ten zmusza do zadawania pytań i samodzielnego szukania na nie odpowiedzi [...]”.

⁸ Zob. Arystoteles, *Metafizyka*, przełożył, wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył K. Leśniak, Warszawa 1983, s. 8.

⁹ A. Hood, *Creating Character Emotions*, Cincinnati 1998, s. 143. „The verb surprise means to fill a person with wonder or disbelief. But the emotion of surprise refers to reaction to what is unexpected or unusual. Not as strong as wonder, nor as emphatic as astonishment or amazement, surprise should be used sparingly and with accuracy, only when your character is caught unaware”. Zob. też, S. K. Perry, *Writing in Flow*, Cincinnati 1999, s. 46.

¹⁰ R. Kernan, *Building better plots*, Cincinnati 1999, s. 74–75.

¹¹ A. Dibell, *Plot*, Cincinnati 1999, s. 12, 17, 89.

¹² D. Lodge, *The Art of Fiction*, London 1992, s. 14.

czeń-niespodzianek¹³, „pierwszych olśnień (przebłysków czegoś)”¹⁴ czy konstatacji, iż zdziwienie jest niezbędnym elementem dobrej sceny walki.¹⁵ Widać tutaj bezpośredni związek zdziwienia ze sztuką tworzenia mitów, dziś powiedzielibyśmy — z literaturą, z jej funkcjami: estetyczno-poznawczą i estetyczno-wychowawczą. Z jednej strony bowiem, bohater chce poznać prawdę, dochodzi do jej poznania lub wydaje mu się, że ją poznał, z drugiej — samo poznawanie ma charakter wychowawczy, edukacyjny i wyjaśniający. Poznanie i wiedza są zarówno w przypadku *creative writing*, jak i filozofii efektem między innymi zdziwienia, że coś się wydarzyło i czegoś nie rozumiemy. Powieściowe postaci dowiadują się prawdy, ponieważ chcą wyeliminować, jak pierwsi ludzie na ziemi, własną niewiedzę (brak rozumienia) i narastające wątpliwości.

Podobny rodzaj refleksji znajdujemy również u Immanuela Kanta piszącego o „podziwie i czci”, które rodzą się w zetknięciu ludzkiego umysłu z zagadkową naturą świata („niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie”)¹⁶ oraz u Henryka Bergsona, tłumaczącego intrygujący charakter tajemnicy następująco:

Słowem, nie mogę się pozbyć tej myśli, że pełnia jest jak gdyby tylko haftem na kanwie pustki, że byt jest dodany do „nicości” i że w wyobrażeniu „niczego” jest *mniej* aniżeli w wyobrażeniu „czegoś”. Stąd cała tajemnica.¹⁷

Myśl Bergsona zdaje się afirmować tworzenie w ogóle, samą konstrukcję myślową, pojawienie się fikcji, doceniać pojedyncze nawet wyobrażanie jako dążenie do zaspokojenia potrzeby odpowiedzi; w tym sensie refleksja ta bliska jest niedoskonałym, ale jednak „pełnym” — nawiązując do określenia filozofa — strukturom fabularnym. Tajemnica dzieła literackiego byłaby więc wypełnieniem pustki, czyli czegoś, co można chyba nazwać wirtualną bezmyślnością, byłaby nadaniem sensu imaginacji, która w świecie *creative writing* jest uporządkowaniem tropów prowadzących do celu, czyli wyjaśnienia. Warto dodać, że doświadczenia bohaterów projektowanych przez sztukę pisania oraz przyczynowo-skutkowe komplikacje fabuły są zajmujące, ponieważ czerpią również z wrodzonego szacunku (kantowskiej „czci”) dla mądrości, z uznania na przykład fikcyjnej struktury za twór inteligentny i przez to po prostu intrygujący.¹⁸ Teoria twórczego pisania tyl-

¹³ M. I. Reid, *Tylko jedno „musi”*, [w:] *Sztuka pisania...*, s. 100; zob. też S. Lovett, *Creating Suspense*, „Writer” 1999, nr 2 (vol. 112), s. 14.

¹⁴ N. Goldberg, *Writing Down the Bones*, Boston–London 1986, s. 9.

¹⁵ N. Kress, *Dynamic Characters*, Cincinnati 1998, s. 172.

¹⁶ I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1972, s. 288.

¹⁷ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, Warszawa 1957, s. 242.

¹⁸ R. Selzer, *Five-Finger Exercises*, *Writer* 1999, nr 2 (vol. 112), s. 17. Autor mówi m.in. o koniecznych: skomplikowaniu i staranności w technice pisarskiej, podobnie jak w medycynie. Zaznacza jednak, że w trakcie pisania cały świat ujmowany jest przez naprawianie i układany jeszcze raz w pełnym porządku, kawałek po kawałku.

ko pozornie oddalona jest od głębszej refleksji filozofów, tylko pozornie w niej nie uczestniczy i traktuje budowanie literackiej tajemnicy mechanicznie, w istocie natomiast, co uprzytamnia zarysowana tutaj perspektywa, przeniknięta jest regułami sięgającymi do źródeł myślenia w ogóle.¹⁹

Można powiedzieć, że twórcze pisanie opiera się na znaczeniu wątpliwości, na uruchamianiu procesu zdobywania wiedzy i — w wielu przypadkach — uzyskiwaniu pewności, na tym, co istnieje jako pewna wyobrażona logiczna figura, sytuacja, o której pisał między innymi Augustyn, przewyciężający swój sceptycyzm słowami:

Przecież jeżeli [człowiek — J.D.] nawet wątpi, to żyje; jeżeli wątpi, to pamięta, że wątpi; jeżeli wątpi, to wie, że wątpi, chce być pewny; jeżeli wątpi, to myśli; jeżeli wątpi, to wie, że nie wie; jeżeli wątpi, to sądzi, że nie powinien pochopnie się zgadzać.²⁰

O twórczej sile zwątpienia mówił również Kartezjusz, dając kolejne argumenty na istnienie poznania jako pierwszego sprawdzianu człowieka. Wydaje się, że paralelizm pomiędzy twórczym rozwiązywaniem tajemnicy a „wątpiącym” rozumowaniem filozofów jest oczywisty, że sam proces kształtowania logiki odpowiedzi w obu przypadkach rozwija się dzięki wykorzystaniu tych samych źródeł.

W tym momencie, mając uporządkowane filozoficzne i naturalne źródła funkcjonowania tajemnicy, takie jak obserwacja, zdziwienie, wątpliwości, i szacunek dla mądrości, a także zauważając wyraźną bliskość i obecność tych źródeł w *creative writing*, dochodzimy do interesującej nas konstatacji, do stwierdzenia, iż tożsamość zagadki, coś, co wyznacza jej najbardziej fundamentalny sens, musi odwoływać się także do istoty tej zagadki. Pozostaje pytanie: co jest tą istotą? Tu również myślenie filozoficzne oraz propozycje teoretyków twórczego pisania uzasadniają wspomnianą już uniwersalność rozumienia tego zjawiska.

Sama sztuka pisania zbliża się do istoty tajemnicy, formułując rzecz następująco:

Tajemnica nie jest po prostu tym, czego nie wiemy i naprawdę chcemy poznać. Tajemnica jest jakimś pytaniem bez odpowiedzi, które dotyczy naszej ciekawości.²¹

¹⁹ J. Błoński, *Wstęp*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, wstęp i wybór J. Błoński, tekst i przypisy opracował M. Kwaśny, Wrocław 1983, s. XXIX. Tam m.in.: „Tajemnicą jest najpierw, w najogólniejszym znaczeniu, samo istnienie. Dlaczego to, co istnieje, istnieje i dlaczego ja, Istnienie Poszczególne, jestem tym właśnie, a nie innym Istnieniem? Takie pytania były zawsze podnietą do filozofowania”.

²⁰ Zob. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, tłum. M. Stokowska, Poznań 1963, s. 305.

²¹ P. Gerard, *Creative nonfiction*, Cincinnati 1998, s. 166. „Mystery is not just what we don't know; it's what we don't know and really want to know. Mystery is any unanswered question that piques our curiosity”. Na stronie 168 autor idzie dalej, dookreślając to, co już powiedział: „Wielka tajemnica jest zawsze pytaniem bez odpowiedzi, tym tematem, który pierwszy wciągnął nas w historię”. [„The big mystery is always the unanswered question that forms the subject that got us into the story in the first place”.]

Pojęcie tajemnicy wyjaśnione tutaj w skrócie i w pewnym sensie metaforycznie jako „pytanie bez odpowiedzi” zawiera istotę zagadki, którą definicja filozoficzna ujęła następująco: „Tajemnica, wszystko to, co jest z natury niedostępne rozumowi ludzkiemu”.²² Obie opinie — teoretyka twórczego pisania oraz filozofa — zwracają uwagę na to, co w tajemnicy wydaje się najistotniejsze: niewiedza i chęć poznania, pozostawanie pod presją pytań, niedostępność dla rozumu, brak odpowiedzi, niepełne poznanie lub nawet niemożność poznania. Dalej — co mieści się w kręgu rozstrzygnięć *creative writing* — podkreślone zostają różnice między zwykłym problemem „oznaczającym niezrozumiałość obiektywną, którą można wszelako zanalizować i wytłumaczyć, a »tajemnicą«, której niepojętość ma charakter całościowy, niedefiniowalny. Problem się określa, tajemnicę się przeczuwa”.²³ Gdzie indziej filozofia zauważa, iż tajemnica angażuje pytającego, interesuje się głębszą niewiedzą, natomiast problem związany jest z obiektywizacją.²⁴ Wyraźnie rozpoznamy tutaj te elementy tajemnicy, które towarzyszą regułom jej tworzenia w sztuce pisania, a zatem: przeczucie i osobiste zaangażowanie bohatera (np. detektywa) w odkrycie prawdy.²⁵

Ciążenie tajemnicy ku pełnej niejasności, ku niemożności poznania, ku niewiedzy, pozwala innemu filozofowi widzieć to zjawisko jako „problem, który wkracza na teren swych własnych danych, poddaje je sobie i tym samym staje ponad sobą samym jako problemem”.²⁶ Taka transformacja stanowi z jednej strony epistemologiczne utrudnienie, ponieważ wyraża niejako związany z tym obszar niewiedzy, z drugiej jednak, wskazuje na możliwość badania tajemnicy w ścisłym związku z określoną dziedziną, stwarza uzasadnienie dla praktycznego zajęcia się tym tematem również przez *creative writing*, które zauważa, że „chwalebne pragnienie wiedzy prowadzi nas do innych miejsc. Od ciekawości łatwo możemy przejść do wścibstwa, wsadzania nosa w nie swoje sprawy lub nawet do nachal-

²² D. Julia, *Słownik filozofii*, przeł. K. Jarosz, Katowice 1992, s. 341.

²³ *Ibidem*.

²⁴ F. Copleston, *Historia filozofii*, t. IX, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1991, s. 323–324.

²⁵ Zob. *Jak pisać powieści kryminalne*, [w:] *Sztuka pisania...*, s. 41. Znajdujemy tam następujący fragment: „Do przestępcy trzeba dotrzeć drogą dedukcji — nie przez przypadek, zbieg okoliczności czy nieuzasadnione wyznanie. Takie rozwiązanie zagadki kryminalnej można by porównać do wysłania czytelnika na polowanie, a kiedy raz, drugi i trzeci spudłuje — powiedzieć mu, że cały czas trzymało się królika w cylindrze”. Zob. też C. Barker, *Sztuka pisania...*, s. 129. Tam m.in. o zachowaniu bohaterów, którzy w procesie wyjaśniania zagadki nie mogą uniknąć przeczuć i przypuszczeń: „Ale reakcje postaci ludzkich na ten stworzony przeze mnie świat muszą być emocjonalnie prawdziwe. Dlatego od tej chwili muszę jak najuczciwiej opisywać zachowanie bohaterów wobec tajemnicy, która domaga się wyjaśnienia”; zob. też J. M. Redmann, *Some Notes on Mystery Writing*, „Lambda Book Report” 2000, nr 12 (vol. 8), s. 20.

²⁶ G. Marcel, *Philosophy of Existence*, translated by M. Hariari, London 1948, s. 8.

ności”.²⁷ Wobec tajemnicy powodującej suspensowe napięcie *creative writing* formułując osobny i wyjątkowy postulat dotyczący prawdopodobieństwa wzbudzenia ciekawości:

Rzeźbimy, wyostrzamy i przerabiamy w ten sposób prozaiczne okoliczności, które mogą stać się interesujące, ekscytujące, a nawet... zapierające dech w piersi.²⁸

Istota tajemnicy — w kontekście wskazanych tu ujęć — pozwala zrozumieć ludzkie potrzeby i motywacje do przekraczania jej granic, czyli do pokonywania niewiedzy, pozwala też zobaczyć bardziej wnikliwie tę właściwość tajemnicy, która dla sztuki pisania jest najważniejsza — zdolność budzenia ciekawości.

Nie ma zagadki bez tego rodzaju zakorzenienia; natura człowieka oraz przekonanie o wyjątkowej roli zdziwienia i wątpliwości kształtują istotę omawianego pojęcia. W ten sposób przebiega najbardziej naturalne i niewzbudzające wątpliwości dążenie do poznania prawdy lub czegoś, co uznajemy za prawdę. Każde stawiane przez nas pytanie związane jest z pragnieniem otrzymania odpowiedzi, rozpoznania problemu, czyli — uściślając przedmiot naszych rozważań w odniesieniu do *creative writing* — określonej tajemnicy, która pewną niedostępność suponuje.

Teoria twórczego pisania interesuje się ciekawością na dwóch poziomach: pojęciowym i praktycznym. Próba zdefiniowania tego zjawiska uświadamia, jak bardzo ciekawość jest istotna dla tej dziedziny, jak bardzo sprzężona z tajemnicą. Poszczególne wnioski oparte na kontekstach filozoficznych, nie redukują się do uproszczonych znaczeń, a raczej odwrotnie, stwarzają dla tych znaczeń nowe możliwości. W jednym z podręczników sztuki pisania znajdujemy wyraźną próbę definicji tego pojęcia:

W rzeczywistości [ciekawość — J.D.] jest życzeniem poznania czegoś albo nauczenia się czegoś nowego lub niezwykłego.²⁹

Jeżeli zatem pojawia się „życzenie”, jeżeli dochodzi do stawiania wielu pytań, „podpatrywania” i umotywowania takiej postawy, wówczas — w tym kierunku myśl ta zostaje rozwinięta — możemy powiedzieć o kimś, że jest ciekawy. Poza samą definicją ważne są także sugestie normatywne. Okazuje się, że wywoływanie zainteresowania może być prowokowane. *Creative writing* podkreśla niezwykle skuteczną w procesie tworzenia świadomość analogii

²⁷ A. Hood, *op. cit.*, s. 39 („[...] commendable desire for knowledge leads us other places. From curious we can easily land at nosy or snoopy or even intrusive”).

²⁸ W. Noble, *Conflict, Action and Suspense*, Cincinnati 1999, s. 5 („We sculpt and we hone and we recast so pedestrian set of circumstances can become interesting, even exciting, even... breathtaking”).

²⁹ A. Hood, *op. cit.*, s. 39.

pomiędzy zdolnością budzenia ciekawości a zachowaniem związanym z rozwojem emocjonalnym dziecka, które — bez żadnych ograniczeń i kontroli — zadaje pytanie: dlaczego?³⁰ Umiejętność wykreowania sytuacji, w której to pytanie staje się kluczowe, zmierza dalej — do konieczności pojawienia się tzw. magicznego momentu każdej rozmowy, czyli kolejnego pytania: czy mógłbyś powiedzieć mi o tym więcej?³¹ W ten sposób zarówno bohater, jak i czytelnik mogą wyartykułować swoją ciekawość. To właśnie jest moment, kiedy przedmiot zaczyna się odsłaniać, a ciekawość działać. Teoria twórczego pisania zwraca także uwagę na fakt, iż okoliczność taką łatwiej stwarzać, kiedy twórca odwołuje się przede wszystkim do głęboko ludzkich reakcji, w mniejszym stopniu zaś do sfery czysto informacyjnej.³² Koncentracja na człowieku, bohaterze pomaga wzbudzić zainteresowanie i mnożyć następne dociekania. Można wtedy mówić nawet o elementach swoistej „mapy” ciekawości, o stwarzaniu w dziele na przykład pewnego incydentu, sytuacji anegdotycznej lub sceny, która oddziałuje przede wszystkim przez doświadczenie twórcy.³³

Ciekawość w teorii *creative writing* naturalnie nie rodzi się — ale w szczególnych, uproszczonych i schematycznych sytuacjach może się rodzić jako namiastka ciekawości — z kreowania przeciętności czy też ładnych obrazów (co widać w różnaitości odmian i mnogości wątków literatury popularnej), powstaje ona z różnic, z rzadkości:

Mimo że mamy tendencję, by lubić bohaterów takich jak my, skłonni jesteśmy także trochę się nimi nudzić. To dziwność, a nie przyjacielskość, ekscytuje naszą ciekawość.³⁴

Sztuka pisania wyraźnie podkreśla znaczenie nieprzewidywalnych cech charakteru bohatera, konstytuowanie się jego tzw. pamiętności, na którą składają się między innymi niepowtarzalność, inność, oryginalność czy wyjątkowość:

³⁰ *Ibidem*.

³¹ B. Ballenger, B. Lane, *Discovering the Writer Within: 40 Days to More Imaginative Writing*, Cincinnati 1996, s. 99–100.

³² W. Stegner, *On the Teaching Creative Writing*, Dartmouth College 1997, s. 30. Tam m.in.: „Więc [pisarz — J.D.] czyta, nie angażując się w czytanie dla informacji, lecz zbiera wszystkie rodzaje danych w trakcie lektury, która jest podporządkowana tylko ciekawości i zainteresowaniu poprzez taką właśnie motywację”.

³³ R. Flesch, A. H. Lass, *The Classic Guide to Better Writing*, New York 1996, s. 62; zob. też R. Kern, *Building Better Plots*, Cincinnati 1999, s. 25. Poruszany przez nas problem łączy się bezpośrednio z sytuacją, którą Kern wyraził następująco: „Bez diametralnie opozycyjnych sił, które tworzą konflikt twojej historii, nie ma dramatu. A bez dramatu czytelnik nie ma najmniejszego powodu przewracać kartek. Nawet najpiękniejsze, najbardziej liryczne pisarstwo, jest tylko prozaicznym poematem bez zderzenia się sił celu i trudności do pokonania”.

³⁴ O. S. Card, *Characters and Viewpoint*, Cincinnati 1999, s. 79.

Dzieje się tak, kiedy wybierasz pewne unikalne aspekty ciała, rozumu, tła lub osobowości w historii twojej postaci, kiedy wzmacniasz je. Rozwijaj je. Przesadzaj. Uczyni je uderzeniowymi i dostatecznie kolorowymi [...].³⁵

Sytuacja taka nie może być jednak w oczach czytelnika emocjonalnie prze-rysowana lub podejrzana — musi być uczuciowo „nieprzepakowana”.³⁶

Warto podkreślić, że według teorii *creative writing* postępowanie takie — w częściowo metaforycznym ujęciu dotyczące w ogóle sztuki pisania — powinno odnosić się do realnych uwarunkowań twórcy, a w konsekwencji także czytelników:

Nikt nie może uczyć geografii nieodkrytego. Wszystko, co [wykładowca *creative writing* — J.D.] może zrobić, to zachęcanie do odkrywania oraz dawanie kilku rad niedoświadczonym, co robić, a czego nie robić.³⁷

Tworzenie zainteresowania łączy się zatem z odkrywczością, z potrzebą jej fikcyjnego powołania do życia oraz z oddziaływaniem na niedoświadczonych w ten sposób pisarzy. Z jednej strony, twórca musi zaproponować wizję klarowną i zrozumiałą, zobowiązany jest znać przynajmniej podstawową „geografię” swojego dzieła, odbyć tę swoistą „podróż” jako pierwszy, z drugiej strony, odbiorca powinien mieć możliwość odkrywania w tej propozycji śladów całej fabularnej konstrukcji. Trzeba jednak podkreślić za teoretykami twórczego pisania, że dla czytelnika ważne są przede wszystkim sprawy, „które chwytają i niosą nasze zainteresowanie”.³⁸ Postępowanie takie powinno uwzględniać jeszcze inne składniki, takie jak na przykład ukrywanie przed odbiorcą informacji lub ukierunkowywanie ciekawości. W tym momencie sztuka pisania podkreśla uniwersalną wartość niektórych pytań (np. jak to jest: umrzeć, urodzić się, dać życie?) i tym samym zdolność budzenia ciekawości.³⁹ Twórca podejmuje decyzję o ważności pytania, a także intelektualno-emocjonalnym charakterze relacji z czytelnikiem, o dodatkowych komplikacjach fabularnych, które — głównie w perspektywie odbiorcy — uwzględniają jeszcze inny typ pytań, m.in.: co bohater myśli?, co czuje?, co robi?⁴⁰ Uruchomienie jakiegokolwiek wyobraźni zależy od tego rodzaju postępowania, od ciekawości postrzeganej jako konsekwencja działań twórczych według określonych zasad.

³⁵ D. W. Swain, *Creating Characters: How to Build Story People*, Cincinnati 1994, s. 92.

³⁶ *Ibid.*, s. 129.

³⁷ W. Stegner, *op. cit.*, s. 10 („Nobody can teach the geography of the undiscovered. All he can do is encourage the will to explore, plus impress upon the inexperienced a few of the dos and don'ts of voyaging”).

³⁸ N. Kress, *op. cit.*, s. 158. Autorka wskazuje tam na uzależnienie zainteresowania od idei utworu, a także obecności lęku, który pozwala tworzyć ekscytującą fabułę (s. 162, 165–166).

³⁹ R. Olmstead, *Elements of the Writing Craft*, Cincinnati 1997, s. 4–5.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 34.

Warto zauważyć, że ciekawość w perspektywie oczekiwań sztuki pisania — niezależnie od swojego kontekstu, poziomu czy rodzaju — sama w sobie posiada charakterystyczną komplikację. „Dopóki tajemnica dotyczy jednostkowego istnienia, działania czy posiadania, dopóty jej wyrazem socjologicznym będzie odosobnienie, opozycja, egoistyczna indywidualizacja”.⁴¹ Tutaj zatem ciekawość jest ściśle związana z przeciwnościami. Rozpoznajemy rzeczywistość w wewnętrznym świecie dzieła, występuje ona w opozycji do głównego bohatera oraz — na dalszym, ale nie mniej istotnym planie — do odbiorcy. Uświadamiamy przy tym sobie, że inny może być status tajemnicy w życiu i sztuce. W pierwszym przypadku tajemnica bywa całkowicie ukryta, zdarza się, że jej celem, jest brak jakiegokolwiek jawności, w drugim — powiązaniem bezpośrednio z regułami sztuki pisania — chodzi o stworzenie pozorów nierozwiązywalności, które tak naprawdę zwykle prowadzą do ostatecznej demaskacji. W tym kontekście zdolność budzenia ciekawości i „opozycja” kształtowane są przez specyficzny dla dzieła charakter tajemnicy. Przede wszystkim z góry zostaje przyjęta zgoda co do pewnego stopnia jej jawności, a także zgoda na funkcjonowanie wielu jej rodzajów, które są stopniowo odsłaniane. Twórca i odbiorca wiążą się niepisaną umową, która zakłada odkrywanie tajemnicy. Oznacza to traktowanie tego zjawiska jako składnika utworu, w odpowiednim momencie odsłaniającego się i pokazującego coś ważnego. Coś, o czym wiemy, że w życiu nie zawsze wychodzi na jaw, a teraz, w konkretnym utworze — bo jednak nie w każdym — konsekwentnie do nas dociera lub po prostu stwarza tylko pozory, warunki takiego docierania.

To zaufanie do przywołanego mechanizmu ma podłoże szersze, odnosi się do zaufania w zdolność milczenia w ogóle.⁴² Jednakże samo milczenie w dziele nie byłoby jeszcze dostateczną wartością. Staje się nią dopiero wówczas, gdy występuje w otoczeniu wielu elementów intensyfikujących ciekawość odbiorcy. Jako niezwykle ważna rysuje się zatem reguła bliska *creative writing*, zwracająca uwagę na konieczność stopniowego demaskowania intrygi, a nawet zawartej w tej intrydze swoistej „reglamentacji” tajemnicy. Dzięki takiemu postępowaniu powieściowa niejasność staje się bardziej atrakcyjna.⁴³ Dodatkowo świadome

⁴¹ G. Simmel, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp S. Nowak, Warszawa 1975, s. 432.

⁴² I. Dąbmska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” 1963, s. 76. Czytamy tam m.in.: „Technika walki, technika maskowania się do elementarnych swych dyrektyw liczą dyrektywę milczenia”.

⁴³ Pewna skrajna możliwość istnienia tajemnicy, a także bardzo szczególne, głębokie ujawnianie się jej istoty, rysuje się w kontekście rozważań o milczeniu. Zob. J. Bańka, *Absolut i absurd. Filozoficzne dociekania początkowości i finalności świata*, Katowice 1993, s. 104. Tam m.in.: „Słowo »milczenie« pozwala się przekraczać innemu słowu — i w tym sensie stanowi prapoczątek dyskursu. Także jego koniec. Kto więc oddaje się milczeniu, ten odrzuca słowo ostatnie [...]”. Ten rodzaj myślenia bliski jest powieściom, które — jak np. *Imię róży* U. Eco czy *Mistrz i Małgorzata* M. Bułhakowa — zachowują reguły cenione także przez *creative writing* i próbują przekroczyć

kształtowanie tekstu — brak osobistego kontaktu twórcy i odbiorcy — umożliwia wykorzystanie wieloznaczności interpretacyjnych dla wzmocnienia efektu zagadki. Wielość ewentualnych i subiektywnych domysłów umacnia sekret i czyni go w pewnym sensie nieśmiertelnym; odżywa on w każdym nowym odczytaniu.

Poza opozycją w charakterze tajemnicy mieści się także hermetyczność⁴⁴, coś, co pozwala sztuce pisania praktycznie realizować określone reguły, co nie wzbudza wątpliwości percepcyjnych. Można powiedzieć, że wyjaśnienie zagadki lub — bo i taka możliwość istnieje — zbyt słabe jej ukrywanie nie służy zainteresowaniu odbiorcy, ponieważ istota tego zjawiska, to, co niedostępne ludzkiemu rozumowi, jest w ten sposób zagrożona. Ponadto poznawanie sekretu dzieła wiąże się z harmonijnym wykorzystaniem jego zasadniczych składników, z wzajemnymi relacjami różnych odmian tajemnicy, począwszy od najbardziej ogólnych, dotyczących tematu, a skończywszy na szczegółowych kombinacjach, reprezentujących wiele poziomów semantycznych. Hierarchia taka przybliży tajemnicę do odbiorcy, daje mu wrażenie autentycznego życia i przez to dodatkowo intryguje, zaspokaja indywidualną ciekawość, potwierdzając zarazem jej powszechność. Wydaje się, iż struktura tajemnicy w utworze — dzięki bliskim i do pewnego stopnia lustrzanym relacjom z rzeczywistością — jest zawsze obecna i gwarantuje istnienie sztuki. Ciekawość rozwija się dzięki poczuciu wolności odbiorcy i w pewnym sensie także bohaterów dzieła. Dążenie do poznania tajemnicy staje się ekscytujące tylko wtedy, gdy decyzje o jej ujawnieniu, o jej charakterze, są podejmowane autonomicznie. Z jednej strony zatem mamy do czynienia z faktami, z pewnym porządkiem tajemnicy, z prawami, które nią rządzą i dzięki którym pozostaje ona w ukryciu, z drugiej strony — z autonomiczną wolnością jednostki wyrażającą się w dążeniu do odkrycia tych mechanizmów. Widać więc, że głównym elementem uruchamiania tajemnicy, wyzwiania ciekawości, jest dla *creative writing* motywacja zarówno bohaterów, jak odbiorców:

Co motywuje takich ludzi? Duma lub zadowolenie, nostalgia lub beczynność, brak wyobraźni, pretensjonalność czy też rozmyślny kamuflaż. Ty decydujesz.⁴⁵

Bez wyraźnej motywacji poznawczej zjawisko to, jego charakter, przestaje istnieć dla sztuki, popada w matematyczną obiektywizację, mimo że spełnia

tajemnicę w jej najgłębszej egzystencjalnej istocie. Jest to z pewnością temat na osobne studium, wykraczające poza przedmiot rozważań tej książki.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 446; Simmel pisze m.in., że „tajność zasadniczo traci na znaczeniu, gdy ekskluzywność i indywidualizacja zostają z zasady wykluczone” [chodzi o nadmierne upowszechnianie tajemnicy — przyp. J. D.].

⁴⁵ N. Kress, *op. cit.*, s. 27 („What motivates such people? Pride, or contentment, or homesickness or inertia, or lack of imagination, or lack of pretentiousness, or deliberate camouflage. You decide”).

wymagania teoretyczne. Zdolność budzenia ciekawości musi zatem znajdować swoje odbicie w zaangażowaniu odbiorcy, musi także — na podobnej zasadzie — intrygować bohatera utworu.

L'ESSENCE ET LE CARACTÈRE DU MYSTÈRE.
PRISE DE LA CONNAISSANCE DE CE PHÉNOMÈNE DANS LE CONTEXTE
DE LA THÉORIE DE L'ÉCRITURE CRÉATIVE

Cet article fait mieux connaître l'essence et le caractère du mystère sous la perspective de la théorie *creative writing*, tout en respectant l'histoire de la culture ainsi que les idées de Platon, Aristote, Kant, Bergson, Augustin et celles de Witkacy. L'auteur présente les sources fondamentales du mystère qui sont communes à la philosophie et à l'écriture créative: les réactions naturelles de l'homme et les questions qu'il se pose, ainsi que cette propriété qui a le plus de l'importance — la capacité de construire la curiosité. La réflexion du chercheur se concentre sur la notion de la curiosité que l'on peut expliquer, entre autres, par „la capacité de se taire”, la „réglementation” créative et l'herméticité de l'énigme adéquatement dosée. L'analyse de l'étonnement et du doute, donc l'analyse des réactions typiques de l'homme, aboutit à cette conclusion: l'essence du mystère est une „question sans réponse”. A la fin de l'article, l'auteur fait paraître le problème du phénomène dit „caractère novateur”, celui qui motive l'individu (le héros et le destinataire) à chercher une réponse.