10.2478/sectio-2013-0011

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN–POLONIA

VOL. XXXIX, 1 SECTIO I 2014

HANNA SIEJA-SKRZYPULEC

Strategie twórcze w procesie pisania. Brzydkie rzemiosło. Sytuacja *creative writing* na gruncie polskim

Strategies of Creative Process. „Ugly Craf". The Situation of Creative Writing in Poland

ABSTRAKT

Autorka tekstu stara się „odczarować" „tajemniczy" proces pisania poprzez zanalizowanie go w kontekście klasycznych strategii procesu twórczego wyodrębnionych przez Edwarda Nęckę, takich jak: strategia czujności, percepcji postaci, ukierunkowanej emocji, zamykania, jasno określonego celu, wyniku idealnego, zarodka, nadmiaru, twórczego oddalenia. Główną tezą artykułu jest wskazanie na uniwersalność owych mechanizmów i wykorzystywanie ich nie tylko przez uznanych pisarzy, ale także przez każdą osobę zmagającą się z materią słowa.

Słowa kluczowe: *creative writing*, twórcze pisanie, strategie twórcze

Brzydkie to jest rzemiosło być literatem!
[…] trzeba nareszcie wierzyć każdemu ze znajomych,
że gdyby tylko chciał, to by sto razy, tysiąc razy,
milion razy lepiej od ciebie napisał to,
nad czym może przesiedziałeś połowę życia[1].

Niezwykle odległy jest dla nas zacytowany fragment *Frenofagiusza i Frenolesty* Ludwika Sztrymera z 1843 roku, nie tylko czasowo. „Brzydkie rzemiosło"? Dziś każdy może (?) chciałby (?) zostać „literatem". I cóż nam po „złośliwych epigramach" czy „płaskich konceptach"? Istotna jest sama publikacja, dostępność kilku udogodnień technologicznych wystarczy, by zaistnieć jako autor. Tylko czy ktoś ją przeczyta? Zapewne ci, którzy gdyby tylko chcieli, „to by sto razy,

[1] L. Sztyrmer, *Pantofel; Frenofagiusz i Frenolesty*, oprac. K. Bartoszyński, Poznań 1959, s. 8.

tysiąc razy, milion razy" napisali lepiej. Droga do pisarstwa nie odstrasza chętnych do pisania, pragnących opowiedzieć o sobie jest wielu. W efekcie niechętnie podejmujemy tematykę „szkolenia" pisarza, wierząc, że jego talent „rodzi się" samoistnie, ulegamy romantycznej wizji wieszcza, pragnąc, by tajemnica jego twórczości pozostała nieodkryta. Potwierdzeniem takiego przypuszczenia jest niewielka liczba kierunków twórczego pisania w Polsce. Należą do nich studia podyplomowe Studium Literacko-Artystyczne, pierwsza w Polsce Szkoła Pisarzy założona w 1994 roku i od tego czasu kierowana przez jej pomysłodawczynię prof. Gabrielę Matuszek. W 2008 roku na Uniwersytecie Opolskim powstał roku kierunek twórcze pisanie, jednak w tym momencie studia nie działają[2]. Brak przestrzeni na rozwijanie umiejętności pisarskich w obrębie uniwersytetu może być jednak równie kontrowersyjny, jak ich nadmiar. Pouczający jest tu przykład amerykański. Paul Auster w jednym z ostatnich wywiadów ironicznie stwierdził, że na Brooklynie łatwiej znaleźć szkołę dla początkujących pisarzy niż sklep spożywczy[3]. Strach przed „produkowaniem" pisarzy, a prawdopodobnie także przed uwiądem literatury w przestrzeni akademickiej, wzmacnia intuicyjną opozycję między twórcą „utalentowanym", wolnym, niezależnym a „wykształconym" (w domyśle takiego wykształcenia potrzebującego), wyrobnikiem i tekściarzem. Sporo zamieszania wprowadza również brak jednolitej koncepcji kreatywności i odpowiedzi na pytanie, co miałoby być efektem „pisarskiego" kształcenia. Czy jedynie „(arcy)dzieła", twórczość na najwyższym poziomie? Czy ważniejszy jest sam proces pisania, rozwój, samodoskonalenie jednostki? Skrajne odpowiedzi powodują nadmierne odchylenia to w stronę estetyki i rozważań nad ontologią arcydzieł, to w subiektywny psychologizm, nie prowadząc do konstruktywnych wniosków na temat samej „dyscypliny".

Tymczasem bez względu na osobowość piszącego i jego indywidualne nawyki, w każdym mierzeniu się z materią słowa istnieje obszar wspólnego doświadczenia. Wymagania, jakie przed piszącym stawia „rodzący się" tekst, takie jak potrzeba zaangażowania, cierpliwości, poświęcenie odpowiedniej ilości czasu, są uniwersalne. Co więcej, nie tyle specyfika, co natężenie tych działań stanowi o efekcie pracy. Edward Nęcka, badający zagadnienie procesu twórczego, stwierdza: „Twórcze dzieła wymagają długiej i intensywnej aktywności umysłowej. Można zatem przypuszczać, że tworzenie takich dzieł nie opiera się na tajemniczych i «egzotycznych» formach myślenia, ale na wytrwałości i zdolności do podejmowania długotrwałych wysiłków"[4]. Taką opinię potwierdza amerykański psycholog i psychometra Robert J. Strenberg, który w artykule *The Nature of Creativity* zauważa: „Kreatywności, a także myśleniu na nowe sposoby, sprzyja

[2] Pomijam tu specjalizacje *creative writing* w ramach innych kierunków.

[3] P. Auster, *Nasz wiek? To klęska*, rozmawia W. Orliński, „Książki. Magazyn do Czytania" 2013, nr 2(9), s. 14.

[4] E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Kraków 1999, s. 67.

wola, a także chęć poświęcenia im wystarczającej ilości czasu. Sądzimy, że lepsi myśliciele mają skłonność do spędzania relatywnie większej ilości czasu nad problemem, a także uznają, że lepiej zainwestować więcej czasu, by na przyszłość rozwiązać podobny problem bardziej efektywnie"[5]. Rola systematycznej pracy i motywacji jest nie do przecenienia. Świadczy o pisarskiej dojrzałości, panowaniu nad literacką materią. John Grisham wyznaje, że „aby dojść do końca powieści, trzeba napisać co dzień choćby parę zdań. Ja wyznaczyłem sobie stronę dziennie. Raz napisanie tej strony zajmowało mi pół godziny, kiedy indziej aż dwie"[6].

Zdecydowana większość psychologów jest zwolennikiem tezy, że wszyscy ludzie mają twórcze możliwości (liczne przykłady twórczości dzieci) bądź twórczy potencjał, który nie został odpowiednio rozwinięty w młodości poprzez faworyzowanie pewnego typu edukacji i poglądu na inteligencję lub został przytłumiony i jeszcze przez nas nieodkryty[7]. Błędy wychowawcze polegające na zaniedbywaniu czy ignorowaniu twórczych zainteresowań dzieci i młodzieży, nacisk na rozwijanie zdolności pamięciowych i analitycznych[8], dysproporcje w nauczaniu przedmiotów „użytecznych" i „bezużytecznych" przedmiotów artystycznych[9] (wczesne stopnie edukacji), a następnie (w trakcie edukacji na poziomie szkół średnich i wyższych) mylenie inteligencji ze zdolnościami naukowymi i dążenie do nadmiernego akademizmu wymieniane są jako główne przyczyny niedostatecznego rozwoju zdolności twórczych. Sternberg mówi wprost: „aktualna koncepcja pozwala na dosłowne marnotrawienie zdolności uczniów i studentów"[10]. Konsekwencją tego typu kształcenia jest analogiczna, obecna na wyższych uczelniach, dysproporcja między zajęciami teoretycznymi a praktycznymi oraz niewielka liczba zajęć artystycznych i rozwijających inne typy inteligencji niż logiczno-matematyczna czy społeczna. Wydziały polonistyki wciąż w większości nie oferują zajęć z zakresu rozwijania zdolności pisarskich, tak jak wydziały historii sztuki nie zajmują się kształceniem malarzy. Jednak o ile w drugim przypadku dla równowagi funkcjonują akademie sztuk pięknych, o tyle akademii pisania darmo by w Polsce szukać.

Nie mamy wystarczająco rozwiniętej tradycji kształcenia artystycznego, jak również nie dysponujemy uniwersalną teorią procesu twórczego. Każde z podejść badawczych zarówno coś wnosi do poznania twórczości, jak i nastręcza pewnych wątpliwości. Jednym z powodów, dla których twórczość wciąż pozostaje nie

---

[5] R.J. Sternberg, *The Nature of Creativity*, „Creativity Research Journal" Vol. 18, No. 1, s. 87–98 (przeł. – H. S.-S.].

[6] Cyt. za: *Jak zostać pisarzem. Pierwszy polski podręcznik dla autorów*, red. A. Zawada, Wrocław 2011, s. 12.

[7] K. Robinson, *Oblicza Umysłu. Ucząc się kreatywności*, przeł. A. Baj, Kraków 2010, s. 13.

[8] R.J. Sternberg, *op. cit*., s. 93.

[9] K. Robinson, , *op. cit*., s. 38.

[10] R.J. Sternberg, *op. cit*., s. 93.

w pełni zrozumiała, może być jej interdyscyplinarność[11] oraz towarzysząca otoczka indywidualnych i często kuriozalnych nawyków twórców – pisanie na stojąco przy pulpicie koniecznie z gołymi stopami, w odpowiednim futrze, kombinezonie lub nakryciu głowy, tylko w wyciszonym pomieszczeniu lub z okiennicami otwartymi na gwar miasta, o określonej porze dnia lub tylko w nocy, przy słabym oświetleniu, pod wpływem alkoholu, laudanum, zapachu ulubionych perfum lub zgniłych jabłek… − lista osobliwych zachowań pisarzy jest długa.

Na potrzeby niniejszego szkicu kreatywność, będąca podstawą aktu twórczego, rozumiem za Kenem Robinsonem jako systemową funkcję inteligencji, która pojawia się kiedykolwiek jest ona zaangażowana[12]. Istotne wydaje się również, iż jako proces dynamiczny wykorzystuje wiele obszarów doświadczeń i inteligencji danej osoby.

Co łączy uznanego pisarza z osobą piszącą tekst o charakterze ćwiczeniowym na zajęcia *creative writing*? Czy w kontekście wszelkiej niepewności, której cień pada na omawiane przez nas zagadnienia, jesteśmy w stanie wykazać tożsamość doświadczenia (twórczego) pisania niezależnie od tego, kto pisze? Egalitaryzm twórczości wykazywany przez nauki psychologiczne uzasadnia podjęcie takiej próby. Zasadniczo, niezależnie od efektów pracy wspomnianych bohaterów tej historii – pisarza i adepta pisarstwa – w procesie twórczym wykorzystują oni szereg tych samych strategii ułatwiających poszukiwanie oryginalnych idei. Do najczęściej wykorzystywanych Edward Nęcka zalicza strategie: czujności, percepcji postaci, ukierunkowanej emocji, zamykania, jasno określonego celu, wyniku idealnego, zarodka, nadmiaru oraz twórczego oddalenia[13].

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób strategie wykorzystywane w procesie twórczym funkcjonują w trakcie tworzenia tekstów literackich. Odwoływać się będziemy do osobistych wyznań autorów, informacji zawartych w podręcznikach z dziedziny twórczego pisania oraz praktyki zajęciowej. Ze względu na utarte konwencje, autokreacyjną rolę wyznań twórców, czy intuicyjny charakter ćwiczeń warsztatowych, wyciąganie wniosków z tak wypreparowanych fragmentów tekstów może wydawać się stąpaniem po niepewnym gruncie. Wierzę jednak, że wystarczą one do zaprezentowania zasadniczej tożsamości działań leżących u podstaw powstawania każdego tekstu.

CHWYTANIE DROBIN ŻYCIA − STRATEGIA CZUJNOŚCI

Zgodnie ze strategią czujności osoba podejmująca się pisania powinna uwrażliwić się na odbiór tylko niektórych klas bodźców – zewnętrznych lub wewnętrz-

[11] K. Robinson, *op. cit*., s. 24.
[12] *Ibidem*.
[13] E. Nęcka, *op. cit*., s. 47–66.

nych – by wyróżniać ze środowiska informacje istotne dla procesu twórczego. Najważniejsze w tym kontekście jest wyznaczenie jasnego celu, który pomoże przy klasyfikowaniu napływających danych. Łatwo zauważyć, że jest to strategia wykorzystywana (świadomie bądź nie) głównie na poziomie poszukiwania inspiracji. Autorzy często odbywają podróże w interesujące ich miejsca (budowa świata przedstawionego), postrzegają otoczenie jako rezerwuar przyszłych tematów i bohaterów literackich, prowadzą dzienniki, w których skrupulatnie notują „wychwytywane" z rzeczywistości fragmenty, drobiny życia stanowiące materiał poddawany późniejszej obróbce. Izabela Filipiak radzi:

> Zaufaj sobie. Nasza wyobraźnia uruchamia się wtedy, gdy jej na to pozwolimy. Życie zaczyna nas inspirować w chwili, gdy pozwolimy mu, żeby nas inspirowało. Możemy wyłączyć inspirację – wtedy życie przepływa obok jak niezidentyfikowana ciecz, biały hałas, nie robiąc na nas wrażenia. Ale kiedy ją włączymy, okazuje się, że świat jest pełen znaków służących tylko i wyłącznie temu, żebyśmy mogły skończyć opowiadanie [podkr. H. S.-S.][14].

Umiejętność słuchania, wyczucie rytmu i melodyjności słowa, wyróżniające autorów tekstów poetyckich, cechują także sprawnych prozaików. Debiutującą Dorotę Masłowską wcześnie/przedwcześnie chwalono za słuch do różnych żargonów i umiejętność łączenia ulicznego slangu z popkulturową nowomową, o Joannie Chmielewskiej Tadeusz Cegielski mówił, że „dobry autor tekstów popularnych to ktoś, kto ma idealny słuch do tego, co dzieje się w społeczeństwie oraz tego, czego ludzie oczekują"[15], Miron Białoszewski pisał we wstępie do wyboru swojej poezji: „[…] wszystko jest godne uwagi dla takiego pisania, jak moje". I nieco dalej: „[…] to, co ja piszę, jest jakoś związane z językiem mówionym, łowionym [podkr. H. S.-S.]"[16]. Ze strategii czujności, Mironowskiego „łowienia" słów można wywieść definicję pisarza, który dostrzega więcej, słyszy wyraźniej i odczuwa głębiej niż przeciętny użytkownik języka. Byłaby to kategoria o romantycznej proweniencji, bliska wczesnym pojęciom szaleństwa czy dziecięcości, a także wędrówce w głąb esencji bytu. Czytamy u Novalisa:

> Różnymi drogami chodzą ludzie. Kto prześledzi je i porówna, ten zobaczy, że układają się w przedziwne figury, które zdają się należeć do owego tajemnego pisma, jakie dostrzegamy wszędzie […]. W nich, jak przeczuwamy, tkwi klucz do tego cudownego pisma, w nich kryje się jego gramatyka[17].

---

[14] I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Gdańsk 2000, s. 19–20.

[15] *„Przez 50 lat uczyła Polaków poczucia humoru", „Stworzyła literaturę uśmiechu" – pisarze i krytycy o Chmielewskiej*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,14738340.html (dostęp: 07.10.2013).

[16] M. Białoszewski, *Poezje wybrane*, Warszawa 1978, s. 5–13.

[17] Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 49.

W zaproponowanym ujęciu pisarz to osoba potrafiąca przetłumaczyć znaki tajemnego pisma, niekoniecznie zaś pismo to tworząca. Potwierdza to bierność strategii czujności, na którą zwraca uwagę Nęcka i którą streszcza następująco: „Ustal, czego potrzebujesz i czekaj; jeśli będziesz dość cierpliwy i czujny, wcześniej czy później natrafisz na coś, co ci się przyda”[18]. „Słowo owłada tobą, aby cię wywieść ze stanu martwoty [podkr. H. S.-S.]”[19] – pisze Pierre Emmanuel, co równie pięknie wyraził Karol Maliszewski w stworzonym na potrzeby warsztatów literackich *Dekalogu początkującego poety*: „Nie planuj wiersza, niech na Ciebie spada”[20]. Czujność współczesnego pisarza nie jest już jedynie wpatrywaniem się, romantycznym nasłuchiwaniem świata (natury). Czujność współczesnego piszącego jest również, a może przede wszystkim, zapatrzeniem w sztukę, jedyną rzeczywistość, jaką po ustanowieniu niemożliwości reprezentacji posiadamy, wyczuleniem na kody kulturowe, tkaniem z przędzy innych tekstów, Picassowską kradzieżą. Pisarz to ten, który wie skąd przepisywać, nie słyszy świata wyraźniej niż inni, bo już go nikt nie słyszy, akceptując skrajny estetyzm świata symulacji po prostu kreśli kolejną kontrsygnaturę.

Strategia czujności wyzwala więc w piszącym otwartość na komunikaty, czyni go odbiorcą tekstu i w zależności od tego, jaką definicję tekstu przyjmiemy, różne może być postrzeganie zdania i funkcji pisarza – od rozumiejącego tajemne hieroglify natury tłumacza rzeczywistości po nanoszącego kolejne znaczenia na siatkę kulturowych kodów *bricoleura*.

ZBLIŻAĆ SIĘ I ODDALAĆ – STRATEGIA PERCEPCJI POSTACI I STRATEGIA TWÓRCZEGO ODDALENIA

Kolejną kategorią związaną z umiejętnością odbioru i interpretacji komunikatów jest strategia percepcji postaci. Edward Nęcka tłumaczy ją na przykładzie doświadczonego lekarza, który nawet na podstawie niejednoznacznych objawów potrafi zdiagnozować chorobę[21]. Istotą tej umiejętności, ukształtowanej przez różnorodne doświadczenia, jest spostrzeganie wybranych, tylko najważniejszych cech obiektów, powtarzających się, ukrytych wzorów. W kontekście tworzenia tekstów to umiejętność uważnego czytania, analizowania i interpretowania literatury (uznani pisarze bywają autorami błyskotliwych interpretacji literackich), rozpoznawania zawartych w nich struktur i konwencji. Poprzez regularne obcowanie z tekstami pisanymi przyszli pisarze kształtują zdolność ich krytycznego ocenia-

[18] E. Nęcka, *op. cit*., s. 49.

[19] Cyt. za: S. Jaworski, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s.11.

[20] K. Maliszewski, *Dekalog początkującego poety*, www.strumienie.eu/article/53.html (dostęp: 07.10.2013).

[21] E. Nęcka, *op. cit*., s. 49–50.

nia (wartościowania), by nawet na podstawie niewielkiej liczby danych na ich temat (konteksty zewnętrzne) rozpoznawać „symptomy choroby", czy wyjątkowe walory. Strategia percepcji postaci polega więc na (niekoniecznie świadomym) gromadzeniu, akumulacji wiedzy niezbędnej dla procesu twórczego, możliwe jak największym zbliżaniu się do literatury. Czyni z czytającego-piszącego praktycznego znawcę dziedziny, pozwala na refleksyjny stosunek do własnej pracy – jest znajomością języka sztuki. Na tę wyjątkową relację między piszącym a czytelnikiem zwracał uwagę Olof Lagercrantz:

> Nie tylko pisarz przejawia kreatywność, ale również i czytelnik. Dobry pisarz jest tego świadom i zachęca czytelnika do współpracy. Joseph Conrad pisze w liście do przyjaciela, którego wysoko cenił: „Co za wspaniała nowina, że właśnie t o b i e podoba się moja książka, bo autor pisze tylko jedną połowę książki. O drugą połowę musi się zatroszczyć sam czytelnik"[22].

I w innym miejscu: „Kto nie czyta, ten również nie pisze i jego argumentów nie można usłyszeć – a w każdym razie przeczytać"[23]. Strategię percepcji postaci moglibyśmy określić twórczym czytaniem. Zdobywana wiedza nie musi mieć charakteru usystematyzowanego, nie musi również operować teoretycznymi, naukowymi pojęciami, może mieć charakter intuicyjny, pozwalający na jej praktyczne wykorzystanie. Studia i kursy twórczego pisania, a także poszczególni pisarze zapytywani o rady dla młodych twórców, jednogłośnie uznają tę strategię za fundamentalną[24]. Nikt jeszcze nie zaryzykował tezy o znikomym wpływie lektury na zdolności pisarskie, choć wydaje się, że niektórzy próbują zastosować ją w praktyce. Dla zobrazowania kluczowej roli lektury w „nauce pisania" fragment z podręcznika *Jak napisać powieść kryminalną*:

> Najlepszym sposobem orientacji w jakimkolwiek rodzaju literatury jest pilne czytanie dobrych jej przykładów. […] Za pierwszym razem można potraktować je [książki – H. S.-S.] galopem, potem jednak należy wrócić do początku i przeczytać powoli raz jeszcze, zwracając uwagę, jak są napisane[25].

Przejdźmy do kolejnej strategii, którą można rozumieć jako swoistą odwrotność poprzedniej. Niejednokrotnie zwracano uwagę na przypadki przełomowych odkryć dokonywanych przez niespecjalistów w danych dziedzinach[26]. Wskazy-

---

[22] O. Lagercrantz, *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Warszawa 2011, s. 8.

[23] *Ibidem*, s. 27.

[24] Różnice zdań dotyczą „obowiązkowego" kanonu lektur, a także pytania, czy należy czytać tylko literaturę piękną i książki dobrze napisane, czy również literaturę kiepską i wagonową jako kształcące „antyprzykłady".

[25] L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, Kraków 1999, s. 12.

[26] Ostatnim głośnym przykładem może być odkrycie piętnastoletniego Jacka Andraka, który wynalazł metodę wczesnego wykrywania raka trzustki, 168 razy szybszą, 400 razy bardziej czułą i 26 000 razy mniej kosztowną od dotychczas stosowanych!

wano przy tym na większą giętkość i swobodę myślenia tych osób oraz na fakt, że specjaliści często tkwią w paradygmacie, przez który są hamowani. Równie ważny, jak oglądanie eksponatów z bliska przez np. mikroskop, jest ogląd teleskopowy, maksymalne zbliżenie się do materii jest tak samo istotne, jak oddalenie od niej. Marek Bieńczyk, prowadzący warsztaty prozatorskie na Uniwersytecie Jagiellońskim, proponuje studentom popularne ćwiczenie z trzema pudełkami. Zadanie polega na odkładaniu swoich tekstów do pudełka, w którym będą oczekiwać na korektę. Każdy tekst powinien przeleżeć w trzech pudełkach wystarczającą ilość czasu i przejść przynajmniej trzy korekty. Innym ćwiczeniem pomagającym na zdystansowanie się do swojego tekstu jest ocena tekstów innych piszących i poszukiwanie dla nich alternatywnych rozwiązań. Strategia twórczego oddalenia polega na odnalezieniu innego, zastępczego celu. Jeżeli celem tym jest czytanie książek innych autorów, wówczas strategie percepcji postaci oraz oddalenia mogłyby być tożsame ze sobą.

Gdy siedzenie przed maszyną do pisania wprawiało Lagercranza w stan „paraliżu": „Przyglądałem się cudzym tekstom, tak spoistym i tak klarownym, iż mówiłem sobie, że muszą tu działać jakieś siły nadprzyrodzone"[27]. Pisanie o niemożności pisania i przezwyciężenia ograniczeń stanowi jeden z ciekawszych zabiegów, którymi uwodzą nas doświadczeni autorzy. Dla Melchiora Wańkowicza natomiast celem zastępczym było także pisanie, tylko nie tego, co pierwotnie zamierzył:

> Stworzyłem sobie technikę kilku torów. Kiedy na tym, którym posuwam się w pisaniu, zapala się okrutne i bezmyślne czerwone światło, klnę i niezwłocznie przerzucam się na inny, na razie wolny tor, napiszę na nim sporo, aż ktoś się znowu z triumfem nie domaca mnie na tym torze i nie zatknie drogi[28].

Stanisław Jaworski również zwraca uwagę na znaczenie twórczego oddalenia zarówno dla dojrzałych, jak i początkujących twórców:

> Aby uporządkować „materiał", zwłaszcza autobiograficzny, autor potrzebuje dystansu. Widać to w powieści autobiograficznej, ale także na przykład w powieści debiutanckiej, o dojrzewaniu. Być może dzieło literackie powinno mieć dwie daty: datę przeżycia i datę pisania[29].

Mechanizm strategii percepcji postaci polega na akumulacji zdobytej wiedzy w celu jej przyszłego spożytkowania, np. poprzez nawiązywanie do nawracających toposów i mitów, schematów i wzorów fabularnych, czy silnie skonwencjonalizowanych gatunków ze świadomością możliwej porażki (wtórność, nieoryginalność, epigonizm), natomiast strategia twórczego oddalenia pozwala na

[27] O. Lagercrantz, *op. cit*., s. 72.
[28] M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine'a*, t. 2, Kraków 1972, s. 366.
[29] S. Jaworski, *op. cit.*, s. 74.

zweryfikowanie dokonanych wyborów, spojrzenie na tekst własny jak na cudzy i wyostrzenie zmysłu krytycznego. Obydwie strategie skupiają się głównie na odbieraniu komunikatów, umiejętności ich selekcji, w celu wytworzenia indywidualnego warsztatu, zaś strategia twórczego oddalenia na zmianie pozycji w akcie komunikacji ze stanowiska nadawcy na odbiorcę komunikatów.

ODPRYSKI PIĘKNA I NAZIŚCI – STRATEGIA UKIERUNKOWANEJ EMOCJI

Działanie twórcze postrzegamy ambiwalentnie: albo jako sprawiające przyjemność, wywołujące pozytywne emocje, albo jako przysparzające trudności. Uczucia zadowolenia, satysfakcji, radości z pracy nad tekstem towarzyszą niewątpliwie literackim grom i zabawom, także podczas warsztatów pisarskich, wyzwalają potencjał, otwierają na słowo[30]. Początkowy etap „wyobrażenia" procesu pisania lub gotowego, a niezrealizowanego jeszcze „dzieła" (nazwijmy go, używając języka Rolanda Barthesa – etapem pożądania), to moment, w którym przyjemność jest największa, ponieważ tekst w swej potencjalności pozostaje co najmniej ideą równą Platońskim obiektom idealnym (podobnie jak w wypadku romantycznego ideału miłości – etap zakochania). Z każdym krokiem jest jednak coraz trudniej. Słowa nijak nie przystają do wyobrażenia, wizję o ideale należy porzucić, wybierając mniejsze zło, inaczej skończenie tekstu nigdy nie będzie możliwe. Jacek Dukaj twierdzi:

> […] najpiękniejsze książki są nienapisane, ale w tym tkwi większa mądrość: nawet gdyby pisarz byłby takim mistrzem pióra, że w każdym momencie wybierze najdoskonalsze rozwiązanie, to i tak, krok po kroku, schodzimy od olśniewającego, przebogatego arcydzieła, jakie ujrzeliśmy w tym pierwotnym wyobrażeniu, do karłowatego pokurcza, ułamkowego odprysku piękna, który posiada tylko tę jedną marną przewagę: że istnieje[31].

Tę samą ideę Tennessee Williams zawarł w sentencji: „Myślę, że pisanie oznacza ściganie bez przerwy zdobyczy, która wam umyka i której nigdy nie złapiecie"[32]. Jesteśmy skazani na chropowatość i ułomność każdego tekstu, ale to w tych

---

[30] Podobnie sprawa kształtuje się w naukach ścisłych. Fizyk Richard Feynmann tak wspominał swoje przełomowe odkrycie, do którego zainspirowało go obserwowanie wirującego talerza: „Spróbowałem rozpracować, dlaczego tak jest, po prostu dla zabawy, a to doprowadziło mnie do podobnych problemów w obrocie elektronów, a to z kolei doprowadziło mnie z powrotem do elektrodynamiki kwantowej, która jest problemem, nad którym pracowałem. […] Wszystko po prostu się wylało i bardzo szybko rozpracowałem rzeczy, za które później otrzymałem Nagrodę Nobla" [podkr. H. S.-S.]. K. Robinson, *op. cit*., s. 174.

[31] J. Sobolewska, *Udręki pisarzy*, www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1501627,1, udreki-pisarzy.read (dostęp: 10.05.2013).

[32] Cyt. za: S. Jaworski, *op. cit*., s. 85.

wyrwach tkwią owe odpryski piękna. Winston Churchill wspominał, że pisanie książki poczyna się jak rozrywkę, a potem robi się z tego kochanka[33]. Co następuje dalej? Pogodzenie się z niedoskonałością rodzącego się tekstu to jedno, należy również pogodzić się z niemocą własną (fizyczną, językową, organizacyjną…) i w sposób zdeterminowany zapisywać kolejne słowa. Oczekiwany burzliwy romans przeradza się w intensywną pracę nad związkiem, budowaniem poważnej relacji, która − jak to bywa w miłości − sprawiać może wiele bólu. Gustave Flaubert pisał: „Co za okropna praca! Co za nuda! O sztuko! Sztuko! Czymże jest ta wściekła chimera, która wyżera nam serce i dlaczego?”[34]. Jak widać dla omawianej strategii kluczowe jest odczuwanie silnej emocji; część badaczy jest przekonana, że proces twórczy przebiegający we właściwy sposób charakteryzuje emocja o dodatnim, pozytywnym charakterze[35]. W wypadku pisania może przybierać jednak przeróżne warianty od typowej funkcji malejącej (początkowa radość z idealnego projektu i stopniowe tracenie energii przy jego relacji), po sinusoidy i parabole zmiennych nastrojów: przechodzenie od stanów silnej euforii do nienawiści skutkującej odkładaniem pracy na długi czas i kompulsywnymi do niej powrotami. Śledząc autokomentarze do twórczości, nie zawsze można się zgodzić ze stwierdzeniem, iż praca zmierzająca w niewłaściwym kierunku skutkuje negatywną emocją. Czasami można odnieść wrażenie, że zniechęcenie i negatywne nastawienie do wyników pracy jest jej stałym elementem. Swoje spostrzeżenia o pisaniu Churchill puentuje może nieco nostalgicznie słowami, że tekst, poczynający się jak rozrywka i będący kochanką pisarza, przeradza się następnie w jego pana, a ostatecznie – tyrana[36]. „Naziści” – tak pióro i papier określała amerykańska autorka Jane Bowles[37].

LOGIKA WYOBRAŹNI – STRATEGIA ZAMYKANIA

Kreując swój literacki świat, każdy autor wprowadza pewne reguły gry wynikające z przyjętych konwencji, np. gatunkowych. Potencjalność każdego tekstu jest więc w pewnym sensie ograniczona. Ograniczenie to nie sprowadza się do jednego rozwiązania, jednak wariantywność rozwiązań nie jest dowolna i można wybrać rozwiązania bliższe i dalsze logice tekstu (szczególnie na poziomie struktur fabularnych) i ontologii świata przedstawionego. Istnieją więc granice wszechmocy autora, jeszcze lepiej widoczne na przykładzie struktur filmowych, gdzie każdy nieodpowiedni wybór skutkuje poczuciem fałszu, „sztuczności” w oczach odbiorcy i natychmiastowym zdystansowaniem się widza („to jest tylko film”).

[33] Cyt. za: *Jak zostać pisarzem…*, s. 13.
[34] J. Sobolewska, *op. cit*.
[35] E. Nęcka, *op. cit*., s. 51.
[36] Zob. *Jak zostać pisarzem…*, s. 13.
[37] J. Sobolewska, *op. cit*.

Według Nęcki „powieść […] zaczyna jak gdyby żyć własnym życiem, domagając się logicznych, a nie przypadkowych uzupełnień”[38]. Poddanie się tej logice należy chyba do jednych z trudniejszych zadań literackich. O ile dowolność wstępnych pomysłów, inspiracji, intuicji jest niemal nieskończona (choć osoba twórcza zgodnie ze strategią czujności powinna umieć „eliminować” zbędne bodźce z otoczenia), o tyle dokończenie tekstu wymaga determinacji i przede wszystkim konsekwencji w podjętym działaniu. Teraz zmienne amplitudy emocji piszących mogą wydać się nieco jaśniejsze − to jest ten moment rozpoczęcia ciężkiej pracy polegającej na opanowaniu zaprzęgniętej do działania, skomplikowanej maszynerii tekstu, moment wymagający wzmożonej motywacji. I niech nas nie zwiodą wyznania pisarzy o tym, że nie stwarzają, że jedynie odkrywają, odnajdują pewne (gotowe) rozwiązania, że wyłącznie asystują przy ich narodzinach. Strategia zamykania jest więc umiejętnością o charakterze intelektualnym, ściśle łączy się z logiką (rozumowanie dedukcyjne, rozumowanie indukcyjne, dokonywanie transformacji), jest świadectwem dojrzałości. Wypowiedzi pisarzy, które można interpretować jako strategię zamykania, mogą być analizowane również jako rodzaj dialogiczności (za Michaiłem Bachtinem) albo istnienie „dialogowego ja” – otwartości na doświadczenia, która wpływa na prowadzenie wewnętrznych dialogów. W ten sposób Małgorzata Puchalska-Wasyl traktuje wypowiedzi pisarskie o konieczności konkretnych rozwiązań, np. Luisa Aragona: „Nie napisałem nigdy żadnej historii, której znałbym przebieg”[39]. We wspomaganiu strategii zamykania bierze udział znajomość struktur oraz konwencji literackich. Stawianie przez studentów *creative writing* pytań typu: „co powinno zdarzyć się potem?”, „co stało się z bohaterem w tej sytuacji?” − i próba odpowiedzi na nie zgodnie z obraną wcześniej „mechaniką tekstu”, może doprowadzić do odnalezienia logicznego i potencjalnie twórczego rozwiązania.

SENSY I BEZSENSY − STRATEGIA JASNO OKREŚLONEGO CELU I STRATEGIA NADMIARU

Poznanie koniecznych i wystarczających warunków, jakie powinien zawierać wynik końcowy, jest kolejną strategią twórczą. Z jednej strony cele twórcze są bardzo złożone i zdarzają się problemy z ich jednoznacznym sformułowaniem, z drugiej jednak kontynuowanie pracy przy źle określonym celu zmniejsza szanse uzyskania wartościowego wyniku. Warunek minimalny – ambicja napisania książki czy powieści – w tym wypadku nie będzie wystarczający albo poskutkuje niezadawalającym wynikiem. Również takie pojęcia, jak oryginalność czy nowość tekstu nie są jasno określonymi celami, szczególnie w perspektywie współczesnych

[38] E. Nęcka, *op. cit*., s. 54.

[39] M. Puchalska-Wasyl, *Porozmawiaj ze sobą*, „Charaktery”, nr 6(209), R. XVIII.

kierunków teoretycznoliterackich czy filozoficznych, odchodzących od klasycznego rozumienia literackich kategorii. Wszelkie motywacje zewnętrzne, jak aprobata środowiska czy aspekty finansowe, mogą nie gwarantować powstania „dzieła" wartościowego (dość przewrotne słowo w tym kontekście). Nie są to zależności ostateczne, jednak tak się z reguły kształtują. Cel (spróbujmy określić cel idealny) powinien być zlokalizowany w obrębie przyszłego tekstu, mieć dla niego charakter immanentny, dotyczyć zasadniczego sensu utworu, być osiągalny, ale jednocześnie wymagający wobec autora. Otóż można ów sens połączyć z „literacką prawdą", a swój cel pisarski nazwać dążeniem do prawdy. Jak pisał Adam Zagajewski: „Nie pozwól rozpłynąć się skupieniu / W suchym twardym materiale/ prawdę masz utrwalić"[40]. Podręczniki twórczego pisania zachęcają do szczerości wobec siebie i poruszanego tematu, do autentyczności i zrezygnowania z „kopiowania" cudzych stylów albo przynajmniej do stworzenia iluzji takiej autentyczności: „Potrzeba iluzji, że historia, którą opisujesz, jest nie tylko prawdopodobna, ale wręcz prawdziwa – to jedna z najważniejszych tęsknot czytelniczych"[41].

Przy jasno sprecyzowanym celu należy poszukiwać idei umożliwiających jego realizację. Jednym ze sposobów jest wymyślanie jak największej liczby słów, nieustanne pisanie, pozytywnie rozumiana grafomania. Strategia ta, zrazu sprawiająca wrażenie mało profesjonalnej, w istocie pozwala na płodzenie nieskrępowanych niczym pomysłów, z których zostaną wybrane najlepsze, tzn. odpowiadające zasadniczym sensom (strategia jasno określonego celu) oraz rozwijające wewnętrzną logikę tekstu (strategia zamykania). Michał Zabłocki, poeta i wykładowca Studium Literacko-Artystycznego, zaleca swoim słuchaczom założenie bloga literackiego i zamieszczanie na nim codziennie jakiegoś wpisu. Takie ćwiczenie nie tylko służy dyscyplinie pisarskiej, ale mimowolnie prowadzi do wytwarzania nadmiaru, przestrzeni, które nigdy nie zostaną literacko wyeksploatowane. Wykonujący to ćwiczenie niczym nieskrępowani studenci mogą poddać się strumieniowi (nie)świadomości lub zabawić się w losowe wyciąganie słów z dadaistycznego kapelusza. Powstające w ten sposób teksty są nierówne, charakteryzują się różnym stopniem „sprężystości", jedne można dowolnie rozciągać, podczas gdy inne, przy małym działaniu siły i odrobinie zmysłu krytycznego, natychmiast pękają. Autor nie może przywiązywać się do nich na długo, bo tylko niektóre z tych utworów, albo ich fragmentów, będą warte dalszej pracy. Dobrym przykładem stosowania omawianej strategii również przez zawodowych pisarzy mogą być *Dzienniki z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej* Teodora Parnickiego[42], w których autor skrupulatnie notował liczbę zapisanych przez siebie stron – około 60 niemal każdego dnia.

[40] A. Zagajewski, *Nie pozwól rozpłynąć się skupieniu* [w:] *Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, t. 67, Kraków 2010, s. 50.

[41] *Jak zostać pisarzem…*, s. 65.

[42] T. Parnicki, *Dziennik z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej*, Kraków 2008.

MISTRZOWIE I WYROBNICY PIÓRA – STRATEGIA WYNIKU IDEALNEGO KONTRA STRATEGIA ZARODKA

Ze względu na kulturowe przemiany, a także moment, w jakim znajduje się literatura, ukierunkowanie na stworzenie arcydzieła zdaje się być tyle pyszne, co niemożliwe. Z podejrzliwością przyglądamy się takim pomysłom, jakby miały być początkiem katastrofy na miarę rozpoczętej onegdaj budowy wieży. A jednak nastawienie na wynik idealny, głównie poprzez dużą ilość zaangażowania, poświęcony czas oraz wzmożony wysiłek włożony w pracę, mogą prowadzić do ponadprzeciętnych wyników. Przeglądając wcześniej zaprezentowane cytaty, możemy zauważyć, co autorzy zgodnie przyznają, że napisanie tekstu idealnego nie jest możliwe, że odnalezienie idealnego sposobu wyrazu jest pracą nieskończoną i potrzebą, która nigdy nie zostaje zaspokojona. Autorowi współczesnemu bardziej przystoi nieustanne doskonalenie utworu, zakładające pokorę wobec materii (strategia zarodka). Coraz częściej i coraz chętniej eksponuje się sam proces powstawania tekstu, drukuje zdjęcia rękopisów ze skreśleniami i poprawkami, poeci powracają do publikacji nowych wersji dawnych wierszy (m.in. Tadeusz Różewicz, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Krystyna Miłobędzka). Ale nie tylko poeci pracują w ten sposób:

> Friedrich Dürrenmatt każdego ranka pisał dialogi swoich bohaterów na małych karteczkach, aby je wieczorem oddać do przepisania na maszynie, następnego dnia korygował maszynopis i dawał maszynistce do przepisania na czysto[43].

Badając literaturę genetycznie, przyznajemy, że arcydzieła nie wyskakują z głów pisarzy niczym Atena z głowy Zeusa. Studenci *creative writing*, amatorzy sztuki pisania czynią dokładnie ten sam gest, nieustannie poprawiając, pracując nad odnalezieniem najbardziej optymalnych rozwiązań w gąszczu pierwotnych pomysłów. Zadaniem kursów i szkół twórczego pisania jest pomóc im rozwijać tę umiejętność. Teksty funkcjonujące pomiędzy utworem finalnym a początkowym, przypadkowo zapisanym pomysłem stanowią doskonały rezerwuar do poszukiwań najbardziej optymalnych strategii twórczych.

Zestawione ze sobą strategie kontrastują nie tylko na zasadzie samej metody, pierwsza wydaje się wyjątkowo elitarna, przy egalitarności drugiej (każdy może się doskonalić). Istniejące między nimi napięcie w bardzo dobry sposób obrazuje problemy *creative writing*.

---

[43] A. Chojnacki, *Komputer i literatura* [w:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej, Warszawa, październik 1992*, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichański, Warszawa 1995, s. 146.

UWAGI DO POSZCZEGÓLNYCH STRATEGII I WNIOSKI

Strategia czujności

Zgodnie z definicją strategii, człowiek ją stosujący nie musi zdawać sobie sprawy z samego faktu uwrażliwienia ani z tego, na co jest uwrażliwiony. Rodzi się więc pytanie, czy uświadomienie tego faktu, zachęcanie osób podejmujących próby pisarskie do „uwrażliwienia się" (poprzez ćwiczenia warsztatowe i porady pisarskie zawarte np. w podręcznikach) na pewien typ informacji, mogą faktycznie przełożyć się na konkretne wyniki literackie? Druga wątpliwość dotyczy istotnego aspektu tej strategii, jakim jest umiejętność lekceważenia informacji nieistotnych ze względu na wynik, który zamierzono. Temat istotnych/nieistotnych informacji poruszany jest w podręcznikach twórczego pisania w kontekście struktury prozatorskich utworów literackich i ich tempa (przyspieszania i odraczania akcji). Na poziomie inspiracji – czyli wyjściowej oceny pomysłów i działających na piszącego bodźców, umiejętność ignorowania nadmiaru (zbędnych) bodźców – nie jest omawiana. Ponadto bierna ze swej istoty strategia czujności może być wykorzystana przez piszącego jednak jeszcze głębiej, niż zakłada jej psychologiczna definicja. Eksponując rolę otwartości na komunikaty zewnętrzne, pozwala na przekroczenie własnego ja i motywuje do konkretnego działania. Melchior Wańkowicz określa taką postawę „chłonnością", której poświęca cały rozdział swojej *Karafki La Fontaine'a*: „konieczna rzecz, żeby reporter miał otwarte klapy chłonne na wczuwanie się w psychikę postaci spoza zwykłego kręgu jego wyobraźni, w mentalność obcą jego własnej"[44].

Strategia percepcji postaci i strategia twórczego oddalenia

Teoria i materiały ćwiczeniowe służące twórczemu pisaniu często zwalniają piszącego ze stosowania strategii percepcji postaci, prezentując gotowe wzory, schematy i sposoby konstruowania literatury popularnej, uniemożliwiają już na wstępie ich samodzielne wykrycie. Z jednej strony rodzi się więc pytanie, na ile prezentacja takiej wiedzy przyspiesza, a na ile spowalnia rozwój twórczy. Z drugiej strony jednak struktury fabularne literatury gatunkowej i popularnej należy uznać za kody dość oczywiste, powszechne i rozumiane także za pośrednictwem innych mediów niż literatura i tym samym rozumienie strategii należałoby przenieść na dostrzeganie struktur wyższego rzędu, zupełnie nieoczywistych na pierwszy rzut oka, obecnych np. w literaturze pięknej[45]. Strategia twórczego oddalenia

[44] M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine'a*, t. 1, Kraków 1972, s. 500.

[45] Obecność i sposób śledzenia takich struktur w literaturze pięknej prezentuje m.in. Brian Boyd w tekście *The Art of Literature and the Science of Literature*, http://theamericanscholar.org/the-art-of-literature-and-the-science-of-literature/#.U9ZoQ7EuHtQ (dostęp: 10.05.2013).

dotyka również dosyć ciekawego tematu (dylematu) literackiego – czytania jako odejścia od pisania.

Strategia ukierunkowanej emocji

Warsztaty twórczego pisania do poczucia samozadowolenia oraz „satysfakcji z tekstu" podchodzą z dystansem. „Pomysły, które zrazu wydawały się idealne, mogą okazać się błahe, zbyt wyświechtane lub niedostatecznie ekscytujące"[46] – pouczają niemal wszystkie podręczniki z dziedziny. Odchodząc od zagadnienia emocji i nastroju jako decydujących, zmierzają raczej ku zagadnieniom wewnątrztekstowym jako bardziej wymiernym. Wydaje się, że strategia ta ma najbardziej uzasadnione zastosowanie na warsztatach pisania terapeutycznego, gdzie nie pisanie, a obserwacja wahania uczuć przy pisaniu jest celem prymarnym. Potwierdzeniem takiego podejścia mogą być przykłady ćwiczeń zawartych m.in. w podręczniku Izabeli Filipiak.

Strategia jasno określonego celu i strategia nadmiaru

Jasno określony cel charakteryzuje zazwyczaj dojrzałą osobowość twórczą, a w poszukiwaniach literackich może iść w parze ze strategią wyniku idealnego (gdy celem jest napisanie możliwie najlepszego utworu). Na wyznaczaniu małych konkretnych celów koncentrują się ćwiczenia warsztatowe; należą do nich pisanie tekstów w określonym gatunku albo pisanie na zadany temat. Systematyczne stawianie przed piszącym wymagających, ale osiągalnych celów jest również jednym ze sposobów nauki „dyscypliny pisarskiej". Strategia nadmiaru łączy się natomiast z niezbędną umiejętnością cyzelowania strumieni tekstów – tylko wtedy przynosi pożądane efekty.

Strategia zamykania

Wymóg wprowadzania konkretnych reguł w obręb pisanego tekstu wzbudza wiele wątpliwości, głównie z obawy przed uproszeniem tworzenia. Całkowite odrzucenie reguł jest jednak niemożliwe, wiąże się zawsze z przyjęciem reguł innych (choćby najbardziej awangardowych). Funkcjonowanie poza jakimkolwiek systemem nie jest możliwe również ze względu na samo medium języka. Najpełniejsze wykorzystanie strategii polega więc na odnajdywaniu rozwiązań koniecznych, mieszczących się w potencjalności konkretnej struktury, ale nieoczywistych.

---

[46] L. Grant-Adamson, *op. cit*., s. 111.

Strategia wyniku idealnego i strategia zarodka

Strategia zarodka jest jedną z kluczowych dla *creative writing*. Wychodzi bowiem z założenia, że każdy tekst można udoskonalić. Wynik idealny budzi natomiast obawy, które ujawniają się w postaci zastrzeżeń w podręcznikach: „Ta książka ma więc służyć jako przewodnik – choć nie proponuje niezawodnych przepisów ani nie podsuwa uniwersalnej reguły na «właściwy» łańcuch zdarzeń”[47]. Młody czytelniku-pisarzu, zaglądamy do kolejnych publikacji, nie powiemy ci, jak stworzyć idealne dzieło, ponieważ nie jesteśmy w stanie udzielić odpowiedzi na to pytanie. Zachęcamy cię jednak do prób, do ćwiczeń i do ciężkiej pracy – tak można streścić główne założenie większości publikacji dostępnych w języku polskim. Wiedzę można zdobywać samodzielnie albo w pracowni Mistrza, którego warto podpatrywać. Czasami ze względu na wcześnie rozpoczęte kształcenie, stymulowane przez odpowiednie środowisko, proces zdobywania podstawowej warsztatowej „edukacji” przebiega bardzo szybko, innym razem wymaga lat. Stagnacja w tym wypadku jest regresem.

***

Ćwiczenia proponowane przez teoretyków dyscypliny, a także wypowiedzi samych pisarzy łatwo poddają się systematyzacji. Można wykazać tożsamość działań zarówno pisarzy, jak i osób czyniących w tym kierunku pierwsze próby. Różnica może polegać w pierwszym wypadku na zorientowaniu na sam wynik, podczas gdy w twórczym pisaniu akcent położony jest na proces, który można i należy doskonalić. Kolejne wyraźne rysujące się rozróżnienie – to co dla uznanych pisarzy jest wynikiem przeżytych doświadczeń, ich autorefleksje i autokomentarze, dla studentów twórczego pisania stanowi punkt wyjścia kierujący ich działaniami w materii słowa. Wnioski jednych stają się wyznacznikami celów drugich. Może to budzić pewne zastrzeżenia. Wypracowane w rytmie indywidualnej pracy konkluzje mogą bowiem okazać się nieskuteczne przy próbie ich aplikacji do własnych działań. Pomijając (nie)pozorną przejrzystość zaprezentowanych kategorii, należy wziąć pod uwagę także autokreacyjność pisarskich wypowiedzi. Zależnie od tego, jaką definicję literatury i sztuki uważają oni za obowiązującą, zależnie od estetyki w jakiej funkcjonują, w taki sposób przedstawiać będą swój proces twórczy. Adepci pisarstwa, podążając za „warsztatowymi poradami”, mogą jedynie wybrać tradycję, jeden ze znanych nam sposobów, toposów mówienia o sztuce. Cały czas poruszamy się po świecie literackim: wyznania, dzienniki, twórczość autotematyczna, spisane wywiady… Nie jest możliwe uargumentowanie badań w tym kierunku żadnym poza-tekstem. Trudno wyobrazić sobie pisarza

[47] *Ibidem*, s. 9.

pod stałą obserwacją specjalisty badającego jego zachowania i sensowność takiej sytuacji. Powstaje więc pytanie, czy w ogóle jesteśmy w stanie spojrzeć „w poprzek" procesu pisarskiego, odsłonić mechanizmy i strategie w nim funkcjonujące wbrew intencji samych piszących? Popularna tendencja postrzegania badacza literatury również jako pisarza i uwypuklania roli podmiotu w tekście jeszcze bardziej komplikuje takie intencje. Zarówno nauki psychologiczne, jak i te zorientowane na praktyczny wymiar pisania oraz nauczania dają jednak nadzieję zbliżenia się do prezentowanych problemów nie tylko poprzez ukazanie ich egalitarności, ale również przez stworzenie kolejnej konwencji pisania o pisaniu.

Robert Sternberg, zwolennik inwestycyjnej teorii kreatywności, uważa, że osoby kreatywne to takie, które tanio kupują i droga sprzedają, co znaczy, że potrafią zainwestować w idee niepopularne bądź nieznane, często wzbudzające opór, by całkowicie rozwinąć ich potencjał. Biorąc pod uwagę, że systematyczne bądź zinstytucjonalizowane nauczanie pisarstwa w Polsce wciąż pozostaje niepopularne, można wierzyć, że gromadzi w sobie potencjał czekający na swoich kreatywnych realizatorów.

BIBLIOGRAFIA

Auster P., *Nasz wiek? To klęska*, rozmawia W. Orliński, „Książki. Magazyn do Czytania" 2013, nr 2(9).

Białoszewski M., *Poezje wybrane*, Warszawa 1978.

Boyd B., *The Art of Literature and the Science of Literature*, http://theamericanscholar.org/the-art-of-literature-and-the-science-of-literature/#.U9ZoQ7EuHtQ (dostęp: 10.05.2013).

Chojnacki A., *Komputer i literatura* [w:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej, Warszawa, październik 1992*, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichański, Warszawa 1995.

Filipiak I., *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Gdańsk 2000.

Grant-Adamson L., *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, Kraków 1999.

Jak zostać pisarzem. Pierwszy polski podręcznik dla autorów, red. A. Zawada, Wrocław 2011.

Jaworski S., *Piszę więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.

Lagercrantz O., *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Warszawa 2011.

Maliszewski K., *Dekalog początkującego poety*, www.strumienie.eu/article/53.html (dostęp: 07.10.2013).

Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Kraków 1999.

Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia − Fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.

„Przez 50 lat uczyła Polaków poczucia humoru", „Stworzyła literaturę uśmiechu" − pisarze i krytycy o Chmielewskiej, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,14738340.html (dostęp: 07.10.2013).

Robinson K., *Oblicza Umysłu. Ucząc się kreatywności*, przeł. A. Baj, Kraków 2010.

Parnicki T., *Dziennik z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej*, Kraków 2008.

Puchalska-Wasyl M., *Porozmawiaj ze sobą*, „Charaktery", nr 6(209), R. XVIII.

J. Sobolewska, *Udręki pisarzy*, www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1501627,1,udreki-pisarzy.read (dostęp: 10.05.2013).

Sternberg R.J., *The Nature of Creativity*, „Creativity Research Journal", Vol. 18, No. 1, s. 87−98.

Sztyrmer L., *Pantofel; Frenofagiusz i Frenolasty*, oprac. K. Bartoszyński, Poznań 1959.
Wańkowicz M., *Karafka La Fontaine'a*, t. 1−2, Kraków 1972.
Zagajewski A., *Nie pozwól rozpłynąć się skupieniu* [w:] *Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, t. 67, Kraków 2010.

SUMMARY

The author of the article is trying to reveal mysterious writing process by its analysis in the context of classical strategies of creative process, that were extracted by Edward Nęcka. Those strategies are: vigilance, subject perception, targeted emotion, close, clearly defined aim, perfect result, embryo, overflow, creative distance. Main thesis of the article is to point out the universality of these mechanisms and their usage by not only known writers, but also by every other person who is dealing with writing process.

Keywords: creative writing, creative process