

Jacek Dąbała

O twórczym pisaniu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (60/61), 209-217

2000

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek DĄBAŁA

○ twórczym pisaniu

Od kilku lat wzrasta w Polsce zainteresowanie praktycznymi umiejętnościami pisarskimi. Na uniwersytetach, w szkołach dziennikarstwa, a także – co uświadamia nowe oczekiwania – w uczelniach o profilu marketingowo-zarządzającym, studenci uczęszczają na zajęcia z retoryki, sztuki pisania scenariusza, powieści, listu, artykułu lub sprawozdania. Takie wykłady odbywają się m.in. w Krakowie, Warszawie i Lublinie. Wykładowcy i uczestnicy konwersatoriów koncentrują się przede wszystkim na kryteriach normatywnych, starają się wskazać konkretne reguły rządzące poprawnym, ale także skutecznym mówieniem i pisaniem. Opisowe kategorie współczesnej poetyki, skupianie się na „literackości” tekstu, w tym przypadku są uzupełnieniem.

Pierwsza wydana w Polsce książka, spełniająca ogólne wymagania podręcznika twórczego pisania (*creative writing*) napisana została przez Bolesława W. Lewickiego i wydana w 1970 roku pod tytułem: *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*. Kolejna, Macieja Karpińskiego (*Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego*)^{1/}, ukazała się dwadzieścia pięć lat później i – z dzisiejszej perspektywy – może być uznawana za jedyny liczący się podręcznik pisania scenariuszy, opracowany przez polskiego autora.

^{1/} Rok później w centrum zainteresowania polskiego wydawcy znalazła się proza, obszerny zbiór tekstów kilkudziesięciu autorów (*Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarstwa odsłaniają: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*, Łódź 1996). Po kolejnych trzech latach opublikowane zostają niemalże w tym samym czasie dwie pozycje: Syda Fielda, Rolfa Rilli *Pisanie scenariusza filmowego*, przekł. W. Wertenstein, B. Pankau, wstęp B. Michalek, Warszawa 1998 i Raymonda G. Frenshama *Jak napisać scenariusz*, przekł. P. Wawrzyszko, posłowie T. Lubelski, Kraków 1998. Tę krótką listę książek uzupełnia podręcznik Nigela Wattsa *Jak napisać powieść*, przekł. i posłowie E. Kraskowska, Kraków 1999. Wśród dostępnych można wymienić jeszcze opracowanie M. Swenney, J. Williams *Jak pisać dobrą poezję*, Kraków 1999, oraz w zapowiedziach: A.F. Jones, L. Pollinger *Jak pisać książki dla dzieci*.

Przechadzki

Pojęcie *creative writing* trudno odnaleźć – co może wydać się zaskakujące – w encyklopediach i słownikach terminów literackich zarówno na Zachodzie, jak w Polsce. Wydaje się, że nazwa zjawiska bardziej przyjęła się na gruncie edukacyjnym, kulturalnym i wydawniczym niż współczesnej poetyki. W interesującym nas aspekcie badawczym istnieje ona na pograniczu teorii literatury i krytyki literackiej, a ściślej – przywołując tutaj jeden z amerykańskich słowników² – w obrębie funkcji krytyki oceniającej. Określenie to można zauważyć w tytułach niektórych podręczników, a także w zapowiedziach uniwersyteckich (i nie tylko) kursów pisania³. Wykładowcy i autorzy poszczególnych książek nie podejmują głębszych studiów teoretycznych, koncentrując się na zagadnieniach historycznych. Bibliografia tematu istnieje obok niekompletnej terminologii słownikowej czy encyklopedycznej, rozwija się niezależnie, tworząc swoisty fenomen na gruncie współczesnego literaturoznawstwa⁴.

Próba definicji twórczego pisania wskazuje na starożytne źródła tego pojęcia. W *Poetyce* Arystotelesa czytamy:

Przedmiotem tego wykładu będzie sztuka poetycka jako taka, jej gatunki oraz właściwości każdego z nich, sposób, w jaki należy układać fabułę, jeśli utwór poetycki ma być piękny, jego składniki ilościowe i jakościowe, a także wszystkie inne sprawy, które wchodzą w zakres tej dyscypliny badawczej.

[przel. H. Podbielski, Warszawa 1983, I; 1447a]

2/ *Dictionary of World Literary Terms. Criticism – Forms – Technique*, (ed. J.T. Shipley), London 1955. Istota *creative writing* pojawia się w różnych dziedzinach humanistycznej działalności człowieka nawet wtedy, gdy nie pada sama nazwa. Przywołany w słowniku Arnold – „jest tutaj bliski w duchu rodzajowi krytyki oceniającej, która zasługuje na specjalne potraktowanie. Krytyka ta może być nazwana krytyką odkrywania i zastosowania zasad dobrego pisarstwa”.

3/ Wyobrażenie o skali i odmianach zjawiska *creative writing* dają przykłady zajęć realizowanych w różnych ośrodkach nauczania. W tej dziedzinie można także uzyskać uniwersytecki dyplom Master of Arts. Wśród tematów znajdują się m.in.: *Writing Magazin Articles, Writing Comedy for Television and Radio, News Writing, Journalistic Style, Memoir Writing, Creative, Business and Technical Writing, Novel Writing, Writing for Children*. Szczegółowość zajęć, ich typy i zróżnicowanie, w wielu wypadkach oparte na uproszczeniach i schematach, nie wykluczają jednak badań i klasyfikacji samego zjawiska w kontekście poważnych studiów teoretycznych. Wydaje się, że istota *creative writing*, ponad edukacyjną i społeczną aktywnością, polega na porządkowaniu reguł rządzących językiem, a przede wszystkim literaturą, i na tym gruncie powinna być wnikliwie – w swojej komplementarności wobec szeroko rozumianego literaturoznawstwa – badana i opisywana.

4/ Zob. P. Barry *Criticism at Writing*, w: „The Cambridge Quarterly” 1993 nr 3. Autor zauważa, że krytycy – w odróżnieniu od pisarzy – nie dzielą się swoimi doświadczeniami i starają się tego tematu unikać. Jako jeden z powodów braku opracowań dotyczących uprawiania krytyki (*critical process*) wymienia niewiarę badaczy w krytykę jako interesujący przedmiot.

Dąbała ○ twórczym pisaniu

Współczesny teoretyk twórczego pisania ujął to następująco: „Rzemiosła można się nauczyć od kogoś, lecz Sztuki trzeba się nauczyć samemu” (Nagel Watts *Jak pisać...*, s. 9). Problem powstania poetyki normatywnej studiował także Roman Ingarden, starając się unikać nadmiernych uproszczeń, a także swoistej izolacji całego zagadnienia. W latach 1940–1941 sformułował pogląd, który, przedrukowany później, wyraźnie rysował interesujące perspektywy badań nad poetyką normatywną:

[...] wytyczając drogi poetyki teoretycznej i starając się dopiero stworzyć jej podwaliny, będąc zarazem świadomi, że potrzebne są dociekania całych pokoleń badaczy, które by na tych podwalinach zbudowały, choćby w głównych zarysach, gmach poetyki – nie możemy dziś odrzucić możliwości poetyki normatywnej [...].⁵

Na tle historii współczesnego literaturoznawstwa głos wybitnego filozofa był jednak wyjątkiem; zarysował możliwość, ale nie wpłynął na zainteresowanie tematem. W złożonej historii rozwoju humanistyki dwie przenikające się bądź współlistniejące tendencje – teoretyczna i normatywna – zaznaczyły się bardzo wyraźnie. Normatywizm, który dominował przez ponad dwa tysiące lat, osłabł na początku XIX wieku, aby zniknąć niemalże z pola widzenia współczesnych literaturoznawców z chwilą powstania u progu dwudziestego wieku teorii literatury jako dziedziny opisowej.

Za ważną postać dyscypliny określanej dzisiaj mianem *creative writing* uchodzi Barrett Wendell, pisarz i pierwszy wykładowca tego przedmiotu na uniwersytecie Harvarda, który – „użył tego określenia już w 1886 roku, aby odróżnić jeden typ pisarza od drugiego”⁶. Poprzestał jednak na sformułowaniu *creative writer*. Stworzył on również przyszłą kadre wykładowców na uniwersytetach Columbia i Chicago. Mimo że jego zainteresowania dotyczyły głównie tzw. *English composition*, którą to nazwą wówczas się posługiwano, były podstawą do określenia specyfiki przedmiotu oraz metody prowadzenia zajęć z twórczego pisania. W nauczaniu akademickim nazwy *creative writing* jako pierwszy użył Hughes Mearns, pisarz, który od 1920 roku zajmował się tym zagadnieniem. Na uniwersytecie w Nowym Jorku kierował eksperymentalnym programem przywracania liczącej się pozycji – w ramach różnych dyscyplin naukowych – językowi angielskiemu⁷. Mimo rozwoju ko-

^{5/} Zob. R. Ingarden *Poetyka teoretyczna a poetyka normatywna*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 306. Tam również znajdujemy niezwykle przewidujące pytanie: „Czy tego, że faktycznie nie udało się dotychczas nikomu zbudować takiej poetyki normatywnej, która obejmowałaby wszystkie style i odmiany dzieł poetyckich, wynika, że żadna rozsądna poetyka normatywna nie jest możliwa?”, s. 304.

^{6/} Zob. D.G. Myers *The Rise of Creative Writing*, w: „Journal of the History of Ideas” 1993 nr 2, s. 284.

^{7/} Zob. H. Mearns *Creative Youth: How a School Environment Set Free the Creative Spirit*, Garden City, N.Y. 1925 oraz *Creative Power*, Garden City, N.Y. 1929; dzięki eksperymentowi Mearns zainteresował swoją metodą wiele szkół na terenie Stanów Zjednoczonych. Dzięki niemu *creative writing* otrzymało imprimatur National Council of Teachers of English.

Przechadzki

lejných ośrodków nauczających *creative writing* przedmiot wciąż był mglisty, w połowie skoncentrowany na badaniu kompozycji według Wendella, a w połowie na Mearnsowskiej autoekspresji twórcy. Dopiero pojawienie się Normana Foerстера na Uniwersytecie Iowa w 1930 roku nadało tej dziedzinie poważniejsze akademickie podstawy. Autor nowego programu proponował w trakcie studiów literackich powrót do różnych metod kształcenia, do korzystania z dokonań różnorodnych badań literackich, także krytyki i *creative writing*⁸. Współczesny znawca zagadnienia, D.G. Myers, zaznaczył, że nurt zainteresowań twórczym pisaniem nie tworzy dziedziny w sensie filologicznym⁹. Nie ulega wątpliwości, że problem jest jednak znacznie bardziej złożony i wymaga szerszego teoretyczno-naukowego opracowania.

Współczesne tendencje badawcze nie obejmowały reguł pisania ani tym bardziej ich praktycznego zastosowania. Począwszy od formalizmu, przez fenomenologię, strukturalizm, semiotykę i koncepcję Bachtinowską, a skończywszy na intertekstualności i dekonstrukcji, zasady poetyki normatywnej nie były brane pod uwagę. Obiektywnie istniały, ale znalazły się na bardzo odległym planie, ponieważ – jak to określiła Teresa Dobrzyńska –

Obserwacje te nigdy nie osiągnęły [...] wystarczającego poziomu ogólności, by można mówić, że dotyczą struktury tekstu w ogóle. Nie doprowadziły do wyłonienia pojęcia „tekst”. Ponadto towarzyszyła im silna tendencja normatywna, miały więc charakter przednaukowy.¹⁰

W tym kontekście sztuka twórczego pisania rozwijała się przez kilkanaście dziesięcioleci bez poważnych prób metodologicznego podsumowania i opisanie zjawiska. Nie jest to sytuacja zwyczajna, zważywszy na stałą obecność identycznych pól naukowej eksploracji w ramach poetyki opisowej (np. problemu postaci, fabuły, stylu czy dialogu), oddziaływanie i wzajemne przenikanie z innymi dziedzinami nauk humanistycznych¹¹.

8/ Zob. N. Foerster *The American Scholar: A Study in Litterae Inhumaniores*, Chapel Hill, N.C. 1929, s. 44; tam m.in.: „tradycyjny związek kształcenia i krytyki; ich rozwój stworzył szkodę dla obu i spowodował spustoszenie w edukacji”.

9/ Zob. D.G. Myers *The Rise...*, s. 283.

10/ Zob. *Pojęcie tekstu*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Współczesny język polski*, pod red. J. Bartmińskiego, Wrocław 1983, s. 302.

11/ Zob. R. Hugo *In Defense of Creative Writing Classes*, w: *The Triggering Town: Lectures and Essays on Poetry and Writing*, New York 1979, s. 53. Tam m.in. o tym, że *creative writing* – „nie jest nowe. Przez 400 lat było wymagane w każdej studenckiej edukacji. W świecie mówionego języka angielskiego, w programie nauki gramatyki i w wyższych szkołach studenci ćwiczyli pisanie «wersów». W dwudziestym wieku, kiedy literacka edukacja osłabła lub upadła na poziomie elementarnego i gimnazjalnego nauczania, szkoły podniosły ten temat proponując *creative writing*. *Creative writing* zniknęło na mniej więcej 100 lat, lecz w ostatnich czterdziestu powróciło”.

Dąbała ○ twórczym pisaniu

Tak jak Arystoteles wierzył w możliwość wyedukowania mówcy czy poety, tak dzisiejsi wykładowcy, profesorowie, pisarze, redaktorzy, krytycy i teoretycy zainteresowani sztuką pisarską również w to wierzą, poszukując nowych sposobów nauczania. Akcenty zostały przesunięte na poziom warsztatu, który zapewnia spełnienie minimum kryteriów wydawniczych. Stagiryta był przekonany, że przestrzeganie pewnych reguł czyni utwór pięknym. Współczesny autor podręcznika traktuje na ogół z większym dystansem tę kwestię¹². Ostrożność współczesnego normatywizmu wyraża się w afirmacji rzemiosła. Poznanie go przybliży szansę, ale nie gwarantuje stworzenia wybitnego dzieła.

Wiele bardzo interesujących podręczników twórczego pisania (głównie anglojęzycznych) pojawiło się w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat. Uświadomiły one perspektywy oraz zagrożenia tkwiące w utylitarnym traktowaniu sztuki, w tym literatury. Wśród reguł warsztatowych, normatywnych, stale obecne są odniesienia filozoficzne, retoryczne, psychologiczne, socjologiczne, a nawet handlowe, związane z technikami wypracowanymi przez *public relations*¹³. Poszczególne podręczniki można podzielić na przemyślane i wartościowe (również z punktu widzenia naukowego) oraz na powierzchowne i przypadkowe, a w wielu wypadkach nawet naiwne lub prymitywne. Szczegółowa selekcja pozwala wyodrębnić co najmniej kilkanaście najważniejszych i w pewnym sensie ponadczasowych, takich autorów, jak np. D. Lodge, N. Goldberg, C. Wilson, D. Doubtfire, J. Casterton, E.M. Foster czy D. Brande.

Podstawowym problemem pozostaje nieufność wobec tworzenia reguł, które „odpowiadają” za powstawanie dzieł wybitnych. Większość autorów podręczników *creative writing* przyznaje, że przybliżanie, swoista „destylacja” teoretycznych zasad postępowania twórcy ma swoje ograniczenia. Talent, wyobraźnia i umiejętność korzystania z wiedzy zdają się sytuować zagadnienie z gruntu teoretycznoliterackie, a ściślej, metateoretyczne, na mało przekonującym poziomie badawczym. Próby porządkowania twórczych reguł zdradzają jednak rodzaj poznawczej determinacji autorów, świadomego analizowania wybranych elementów dzieła w kontekście optymalnych możliwości. Ten rodzaj myślenia często ukryty jest w studiach badaczy, którzy nie zajmowali się wprost tymi problemami. U R. Welleka i A. Warrena znajdujemy m.in.:

^{12/} M.R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 17. Podobny stosunek do twórczości pojawia się w omówieniu antynormatywnej teorii Wackernagla. Tam m.in.: „Sztuki poetyckiej nie można nauczyć się bez danych wrodzonych. Jeśli się te dane posiada, wtedy wiedza z zakresu sztuki poetyckiej może być jakoś przydatna”.

^{13/} Zob. A. Murdoch *Język public relations. Jak promować firmę*, Warszawa 1998. Zob. też: Z. Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 134. Wydaje się, że szerokie i coraz bardziej zróżnicowane konteksty twórczego pisania mogą być rozważane w bardzo wielu uwarunkowaniach, także poprzez tzw. interpretanty. To jeden z przykładów. Autorka, nie mając na uwadze *creative writing*, wskazuje pewną interesującą możliwość: „Między znakiem a desygnatem pośredniczy siatka innych znaków i pojęć (interpretantów)”.

Przechadzki

Pisarz jest specjalistą w zakresie kojarzenia („dowcip”, „koncept”), dysocjacji („rozum”) i nowych kombinacji (które dają nowe całości z elementów będących rezultatem osobnych doznań). Narzędziem jego jest słowo. Może już w dzieciństwie kolekcjonował słowa tak, jak dzieci kolekcjonują lalki, znaczki pocztowe, zwierzęta.¹⁴

Odległe, normatywne tło jest tutaj wyraźnie zauważalne. Mimo naukowego dystansu intencja twórczego działania pozostaje czytelna: kojarz, bądź dowcipny, wyciągaj wnioski, twórz kombinacje z doświadczeń i wypowiadaj się, używając odpowiednich słów.

Teoria *creative writing* zajmuje się przede wszystkim kilkoma najważniejszymi dla powstawania dzieła problemami, stara się odpowiedzieć na pytania: jak tworzyć fabułę, postaci, dialogi i styl? W jej ramach pojawiają się także rozważania bardziej szczegółowe, dotyczące m.in. znajdowania pomysłu, tematu, miejsca akcji, budowania początku, nastroju, zakończenia, a także uwagi o redagowaniu własnej książki, adiustacji, korekcie, współpracy z agentem literackim, źródłach informacji i przekładach.

Na tle wielu współczesnych podręczników warto przypomnieć jeden z najciekawszych, nie tłumaczoną u nas, zachowującą zdecydowanie normatywny charakter książkę na temat stylu (w tej dziedzinie w pewnym sensie „klasyczną”), autorstwa zmarłego w 1946 roku profesora Williama Strunka Jr. i jego ucznia, E.B. White’a, pt. *The Elements of Style*. Nie jest to typowy podręcznik z dziedziny *creative writing*, bardziej przypomina książkę na temat gramatyki. Rozważania problemowe są w niej przesunięte na daleki plan, podporządkowane konkretnym przykładom i oszczędnemu stylowi autora. Ta niewielka książeczka ma swoją niecodzienną historię. Służyła studentom, w tym E.B. White’owi, już w 1919 roku, i była wówczas sygnowana tylko nazwiskiem W. Strunka Jr., który wydał ją własnym nakładem. W 1935 roku ukazała się druga edycja, w której jako współautora wymieniono E.A. Tenneya. Dopiero w 1957 roku E.B. White, napisawszy o tym podręczniku tekst do „The New Yorkera”, otrzymał propozycję skompilowanego wydania całości; nastąpiło to pięć lat później. Część Strunka Jr. została przez White’a przejrzana i uzupełniona własnymi rozważaniami, zatytułowanymi *An Approach to Style*. Ważność tego studium potwierdza kolejne, czwarte, nie licząc pierwszego prywatnego nakładu autora, niedawne wydanie z 1999 roku¹⁵. Odbiorcą tej książki może być zarówno student, jak zawodowy pisarz.

Partie tekstu opracowane przez Strunka zwracają uwagę swoją „instruktażową” poetyką i żywym, pełnym temperamentu stylem. Praca White’a wpisuje się w podobne ramy, rozszerzając jednak zakres rozumienia słowa „styl” i analizując

^{14/} Zob. *Teoria literatury*, przekł., red. i postł. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 111.

^{15/} Warto tutaj zauważyć, że daty poszczególnych wydań nie zawsze są precyzyjnie podawane. Wydanie z 1962 roku sygnowane jest w copyright cyfrą 1959, co ostatni wydawca uznał za czas opublikowania wcześniejszego, drugiego wydania. Korzystam tu z wydania: W. Strunk Jr., E.B. White *The Elements of Style. With Revisions, an Introduction, and a New Chapter on Writing*, Boston 1999, Allyn and Bacon, s. 105.

przede wszystkim swoiste konsekwencje twórczych decyzji. Na początku podręcznika znajdziemy przedmowę Rogera Angella (pasierba E.B. White'a) oraz obszerny wstęp pióra White'a. Angell wspomina styl pracy swojego ojczyzna jako autora notatek i komentarzy pisywanych regularnie do „The New Yorkera”, zauważa, iż obecne wydanie książki zawiera wiele poprawek i uzupełnień, nie uwzględniając jednak swobodnych zasad pisowni we współczesnych kontaktach e-mailowych. We wstępie White'a znajdujemy odniesienia do zajęć z profesorem Strunkiem Jr. w 1919 roku oraz ogólną charakterystykę książki i dokonanych w niej zmian¹⁶.

Rozważania Strunka zajmują niemalże połowę książki. Interesuje się on podstawowymi zasadami używania języka, charakteryzując jedenaście z nich; omawia także jedenaście reguł kompozycji, dzieli się spostrzeżeniami na temat formy oraz przytacza słowa i wyrażenia zwykle niewłaściwie stosowane. W obrębie zasad korzystania z języka autor zajmuje się m.in. formami rzeczowników dzierżawczych w liczbie pojedynczej i apostrofem „'s”, sposobami traktowania przecinka po każdym słowie w szeregu trzech lub więcej wyrazów z pojedynczym spójnikiem, unikaniem łączenia równorzędnych zdań przecinkiem, rezygnowaniem z dzielenia zdań kropką, jeżeli można skorzystać z przecinka, a także relacją między podmiotem gramatycznym a wyrażeniem imiesłowowym na początku zdania. Wywód Strunka ilustrowany jest przykładami, które często wykraczają poza zwykłą gramatyczną poprawność. Strunk podaje wzory zdań *s l a b y c h*, niekiedy błędnie napisanych, aby obok zaproponować wersję, która, według niego, realizuje odpowiednio wysoki literacki poziom.

Osobno zostały omówione zasady kompozycji. Wprowadzają one swoisty rytm postępowania w procesie twórczym, wymagają samokontroli, ale zarazem nie burzą poczucia wolności artysty. Strunk pisze o znaczeniu i potrzebie konsekwencji w pracy nad raz zaakceptowanym pomysłem, zachęca do wykonania szkicu fragmentu dzieła, korzystania ze strony czynnej, budowania zdań w pozytywnej (bez negacji) formie, używania – jak to określił – „definite, specific, concrete language”, czerpania korzyści stylistycznych wynikających z umieszczania blisko siebie pokrewnych słów, a także trzymania się jednego czasu w streszczeniach i skrótach. W rozdziale *A Few Matters of Form* autor koncentruje się na kolokwializmach, wykrzyknikach, marginesach, liczbach, nawiasach, cudzośłowach i tytułach. Podobnie bezpośrednio są wskazówki w rozdziale *Words and Expressions Commonly Misused* (Słowa i wyrażenia zwykle niewłaściwie używane). Autor wymienia blisko dziewięćdziesiąt takich przykładów, podając obok siebie nieprawidłowe i właściwe zastosowania, korygując ogólne rozumienie niektórych słów oraz uświadamiając

^{16/} W trzecim wydaniu w 1995 roku – jak podaje White – do siedmiu zasad używania języka, omówionych we wcześniejszych dwóch edycjach, zostały dodane cztery kolejne. Dotyczą one korzystania z dwukropka w różnych sytuacjach językowych, stosowania pauzy, mówią o zależności pomiędzy liczbą podmiotu a liczbą czasownika oraz używaniu właściwego przypadku zaimka. W rozdziale IV pojawiły się słowa i zwroty w nowym, współczesnym znaczeniu. Podobnie zostały uzupełnione przykłady do niektórych omawianych w książce reguł.

Przechadzki

czytelnikowi, „można uznać, że właściwą poprawką nie jest zmiana miejsca jednego słowa lub układanie szyku słów, lecz zmiana niejasnej ogólnikowości wypowiedzi na sprecyzowaną” (s. 33). Strunk nie wychodzi poza granicę językowej ortodoksyjności, jest przekonany o słuszności proponowanych reguł, ale bywa także otwarty, pisząc o braku „prawodawcy” określającego, które słowo jest ostateczne i słuszne; dociekliwych – po zapoznaniu się z jego uwagami – odsyła do czterech konkretnych słowników.

Część napisana przez E.B. White’a – *An Approach to Style* – rozszerza i uzupełnia wcześniejszy wykład Strunka. Pierwszy jest utrzymany w tonie uprzejmego imperatywu, drugi to ponad dwadzieścia upomnień, które zostały opracowane na podstawie doświadczeń pisarzy i które, jak określa to autor: „większość z nas zna i czasem zapomina” (s. 93). Na początku White zwraca uwagę, że autor powinien występować tylko w tle powieści, a jego rzeczywista obecność zaznaczać się poprzez dojrzałość stylu. Podkreśla potrzebę pisania naturalnego, niewymuszonego, zachęca do pracy według odpowiednich wzorców, do korzystania z czasowników i rzeczowników, a unikania nadmiaru przymiotników i przysłówków, do poprawiania własnego tekstu, rezygnowania z nadmiernego ozdabiania i wzbogacania języka, z jowialności i dowodów pisarskiego animuszu, do używania prawidłowej pisowni i zachowywania umiaru w wyjaśnianiu i dopowiadaniu. Z poczuciem humoru przestrzega przed budowaniem niepoprawnych przysłówków, które sprawiają wrażenie „kapelusza założonego na koński łeb” (s. 62), zachęca do szanowania inteligencji czytelnika, omijania fantazyjnych, wyszukanych słów, dialektyzmów, jeżeli ucho pisarza nie jest do nich przyzwyczajone, oraz wtrąceń. Poglądy White’a odnoszą się również do figur językowych, z których autor radzi korzystać bardzo oszczędnie, do skrótów, mogących zakłócać przejrzystość języka (stylu), a także obcych zwrotów, nie zawsze potrzebnych i ryzykownych.

W obecnym wydaniu pojawiło się także krótkie posłowie znanego autora, Charlesa Osgooda, który pisze o unikalnym połączeniu ucznia i profesora. Żaden z nich nie mógł przewidzieć, że ich akademickie spotkania w Cornell University w 1919 roku po ponad czterdziestu latach doprowadzą do kolejnego wydania, tzw. „little book”. Osgood z uznaniem podkreśla aktualność i ważność *The Elements of Style* dla wszystkich piszących.

Wydanie zamyka słownik oraz indeks wybranych pojęć użytych w książce.

The Elements of Style to studium, które zachowuje właściwe proporcje pomiędzy naiwnym charakterem prostego poradnika a dojrzałą rozprawą, doświadczeniem płynącym z osiągnięć innych twórców. Poziom tego podręcznika, potwierdzony wieloma pozytywnymi recenzjami, m.in. w „The San Francisco Chronicle”, „The New Yorker”, „The Boston Sunday Globe”, „New York World-Telegram and Sun” oraz w „The New York Times”, wynika także z szacunku obu autorów dla czytelnika i sztuki. Trudno w książce Strunka i White’a badać zagadnienia fabuły, bohatera czy kompozycji, trudno oprzeć się wrażeniu, że opracowanie jest bardzo skondensowane i ograniczone tylko do konkretnych rozwiązań. W kontekście współczesnych badań literaturoznawczych aspekt ten może stanowić początek no-

Dąbała ○ twórczym pisaniu

wego, pragmatycznego nurtu badań. Sztuka twórczego pisania również dzięki liczącemu kilkadziesiąt lat „gramatycznemu” opracowaniu obu autorów jawi się jako metoda poszukiwania odpowiedzi na pytania w stylu: co w istocie może być literalnie wypowiedziane i czy stosowanie reguł ogranicza możliwości powstania dzieła wybitnego? Ostatnie wydanie zwraca uwagę na rzeczywiste znaczenie podręczników *creative writing*, pozwala uznać ważny sens formułowania ogólnej teorii warsztatu pisarza w ramach otwartych perspektyw badawczych: „Styl bierze swój ostateczny kształt bardziej z nastawienia umysłu niż z reguł kompozycji; jak pewien podstarzały praktyk kiedyś zauważył: Pisanie jest aktem wiary, nie gramatycznych chwytów” (s. 84).

Nawet jeżeli część współczesnych badaczy nie ufa osiągnięciom *creative writing*, nie ulega wątpliwości, że tak silnej obecności nie można ignorować¹⁷. Książka Strunka i White’a pokazuje, jak konsekwentnie, aczkolwiek wąsko, problem ten może być rozwijany i jak ważny pozostaje zarówno dla pisarzy, jak studentów i badaczy literatury. Jako współczesna odmiana poetyki normatywnej twórcze pisanie ma szansę być inspiracją dla pogłębionych studiów z pogranicza wielu dziedzin humanistyki. Także na poziomie metateoretycznym. I nadal pozostaje tak samo aktualne, jak ponad dziewięćdziesiąt lat temu, kiedy Barrett Wendel pisał: „Sprawdzianem dla żywych studiów jest to, iż będą stymulowały ciekawość, aspiracje, pragnienia, a także spontaniczny wysiłek”¹⁸. Czwarte wydanie *The Elements of Style* można potraktować jako wyjątkowe potwierdzenie takiego właśnie sprawdzianu.

^{17/} Zob. D.G. Myers *The Rise...*, s. 297; mimo sceptycyzmu wobec możliwości *creative writing* autor wyraźnie pokazuje, że jest to nadal temat otwarty, pisze: „To jest poświęcenie, które nie może być zrealizowane lepiej niż niedoskonale. Na żadnym uniwersytecie w tym kraju [w Stanach Zjednoczonych – J.D.] nie było całkowicie satysfakcjonującej integracji studiów literackich z literacką praktyką. Pozostaje to aktem wiary, ideą w idei uniwersytetu, niemniej jednak historycznym faktem”.

^{18/} Zob. B. Wendell *The Mystery of Education and Other Academic Performances*, New York 1909, s. 27.