

Maciej Wróblewski

„NADPODMIOTOWOŚĆ”.
O KONSEKWENCJACH PRZEMIAN TECHNIK
PROCESU TWÓRCZEGO

Rozważania należałoby zacząć od wyjaśnienia, że użyty w tytule wyraz nie istnieje w słowniku języka polskiego i pisząc niniejsze studium nie stawiam sobie za cel, by tę sytuację zmienić. Bynajmniej, słowo „nadpodmiotowość” wprowadzone do codziennego użytku kwestionowałoby istotę człowieczeństwa i zwracałoby się w stronę chorobliwej koncepcji istoty ludzkiej, podlegającej – w swoich ontologicznych podstawach – gradacji. Nie ma żadnych antropologicznych przesłanek, by pewne jednostki – bez względu na ich wysoką inteligencję i zdolności, nietypowy wygląd, czyniący z nich na przykład wyjątkowo pięknych (harmonijnie zbudowanych), lub szczególnie predyspozycje moralne – prezentować jako uosobienie „nadpodmiotowości”. Bez trudu moglibyśmy nadać myślowemu eksperymentowi kierunek przeciwny, to znaczy prefiks „nad” zastąpili prefiksem „pod” (cóż z tego, że wyraz brzmiałby dziwacznie) i wskazali szereg cech, które wykluczałyby określony krąg ludzi spośród „podmiotów”. Powtórzę, „nadpodmiotowość” nie tylko ma zastosowanie wobec zjawisk artystycznych, szczególnie literackich, lecz także odsyła do tego, co rzeczywiste i głęboko ludzkie, kulturowo uzasadnione. „Nadpodmiotowość” niczego definitywnie nie rozstrzyga w sprawach antropologicznych, humanistycznych, socjologicznych, filozoficznych.

Posłużę się jednak „nadpodmiotowością” w celu opisania i po części przynajmniej zdiagnozowania sytuacji współczesnej literatury, chociaż sięgać będę okresu, gdy człowiek powoli stawał się *homo artifex* i odkrywał potrzebę komunikowania innym, a przez innego dowiadywał się też, że czerpać może przyjemność z umiejętności tworzenia artefaktów. Dostrzegam bowiem konieczność naszkicowania na początku rozważań szerokiego – choć nie zanadto – tła kulturowo-histerycznego, by móc wyraźniej przedstawić procesy dokonujące się we współczesnej i najnowszej literaturze polskiej. Dopowiadając – nie sądzę, by zjawisko „nadpodmiotowości” miało ograniczony zasięg

kulturowy, a zatem pewne ustalenia można będzie odnosić w ogóle do twórczości literackiej ostatnich kilku dekad.

„Dlatego też, o czym już wspomniano, wyśzość boskiego talentu Homera nad innymi twórcami objawia się również i w tym, że nie usiłował on przedstawić całej wojny trojańskiej, chociaż miała ona swój początek i koniec, bo byłaby to opowieść bądź zbyt obszerna i niełatwa do ogarnięcia w całości, bądź – przy zachowaniu odpowiedniego rozmiaru – zbyt zawiślana ze względu na wielką różnorodność motywów. Wybrał więc tylko jeden moment, a wiele innych zdarzeń z tej wojny wykorzystał jako epizody, którymi [...] urozmaicił swój poemat”¹.

W przytoczonych słowach Arystotelesa kieruję uwagę na kwestię techniczną, a mianowicie stosowną obszerność fabuły, która to sprawa w pewnym sensie decyduje o efektywności działań podjętych przez czytelnika. Słowa te brzmią jak z gruba ciosane, gdy o mowa jest o dziele literackim, ale chcę – powtórzę – uwypuklić aspekt techniczny procesu twórczego. Wysiłek czytelnika, zmierzającego do uchwycenia istotnych sensów komunikowanych mu przez autora w dziele, to również sprawa rozmiarów czy wewnętrzznego skomplikowania, by tak rzec, oferowanego do wzajemnej komunikacji świata. Jego zawiślanie rozpisane na dziesiątki wątków, gęszcz drugoplanowych i epizodycznych bohaterów wraz ze swoimi wewnętrznymi portretami stanowią fragment tego, co skrywa każdy utwór – mniej lub bardziej artystycznie udany. W wypadku „czytelnika” czasów Homera (IX–VIII wiek p.n.e.) nie są to sprawy bez znaczenia i Arystoteles właśnie o tym między innymi pisał w *Poetyce*: stosowność eposu homeryckiego (zarówno *Iliady*, jak i *Odysei*) to nie tylko biegłość legendarnego ajdya w wierszowaniu znanych powszechnie zdarzeń od zawsze należących do wspólnej przeszłości albo szybko anektowanych, gdy tylko pojawiły się wraz z ludami migrującymi z Azji Mniejszej do kontynentalnej Grecji². I również nie chodzi tu wyłącznie o kategorię stosowności języka wobec tematu (*decorum, aptum*). Arystoteles mówi w imieniu czytelnika (wówczas przede wszystkim jeszcze słuchacza), który mógł

¹ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przekład, wstęp i komentarz Henryk Podbielski, Ossolineum, Warszawa 1988, s. 357.

² Istnieją przesłanki, na podstawie których przypuszcza się, że Homer pochodził z jednej z jońskich wysp, na przykład z Chios. Zob. na ten temat *Wstęp*, [w:] Homer, *Iliada*, przekł., wstęp i słownik imion własnych Ignacy Wieniewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, *Mała encyklopedia kultury antycznej A-Z*, PWN, Warszawa 1990 (hasło „Homer”).

zdać się wyłącznie na pamięć słuchową. Co prawda istnieją podstawy, by sądzić, że Homer znał pismo i opanował umiejętność zapisywania tego, co miał wyśpiewać, ale nie możemy być tego pewni. Niemniej, *Iliada* i *Odyseja* przykrojone zostały do możliwości percepcyjnych starożytnego Greka, który zapewne bez trudu „odczytywał” historie składnąd dobrze mu znane, powtarzane być może aż do znudzenia przez matkę lub piastunkę. Nie musiał uczyć się rozpoznawania „charakterów”, „motywacji”, „dramatów” z udziałem bogów, herosów i ludzi, ponieważ o wszystkim już – najprawdopodobniej – wiedział, a części bez trudu się domyślał ze względu na daleko posunięty konwencjonalizm obyczajowy starożytnej Grecji. Nowością mogły być dla niego długie sekwencje deskrypcyjne, nakazujące wyobraźni podejmowanie wysiłku, by mogła dostrzec zmieniający się nagle wyraz twarzy kóregoś z wojowników, pełne artyzmu przedstawienia scen rozmaitych albo kunsztowne ozdoby na rynsztunku sławnych bohaterów, a w końcu zmysłowy, rozpisany na kilka wersów opis biąlogłowy.

„Ale *Iliada* i *Odyseja* w tej postaci, w jakiej mamy je przed sobą, to książki, dzieła jednolicie zaplanowane, z przemyślną dyspozycją treści i zakończeniem. Zostały one napisane przy biurku. Jednak osoby, które to uczyniły, były jeszcze pieśniarzami, którzy umieli także wystąpić z poezją ustną. Zнали jeszcze ową szczególną świeżość i bezpośredniość [...]. Ci pieśniarze, którzy spisywali naszą *Iliadę* i *Odyseję*, i których nazywamy imieniem Homera, zachowali tradycyjny język formularny poetów ustnych”³.

Wynalazek pisma służący do celów praktycznych i religijnych pojawił się w starożytnej Mezopotamii około 3200 roku p.n.e. Nie od razu przyjęty on został bez zastrzeżeń, skoro jeszcze Platon między innymi w *Fajdrosie* przedkładał wartość mowy nad pismo, szczególnie w odniesieniu do działalności filozofa, a więc kogoś, kto może być – ze współczesnej perspektywy patrząc – pokrewny pisarzowi. W przytoczonej przez Sokratesa, bohatera dialogu, rozmowie między Teutem a Tazumem (królem Egiptu) padają przeciwko „literom” takie oto słowa:

³ Reinhold Merkelbach, *Znaczenie pieniądza dla dziejów świata grecko-rzymskiego. Dodatek: Jakie skutki przyniosło zastosowanie pisma? O wynalezieniu pisma w Mezopotamii i jego skutkach dla kultury greckiej*, przeł. i oprac. Włodzimierz Appel, Wydawnictwo UMK, Toruń 1996, s. 77–78.

„Ten wynalazek niepamięć w duszach posieje, bo człowiek który się tego wyuczy, przestanie ćwiczyć pamięć; zaufa pismu i będzie sobie przypominał wszystko z zewnątrz, ze znaków obcych jego istocie, a nie z własnego wnętrza, z siebie samego. [...] Uczniom dasz tylko pozór mądrości, a nie mądrość prawdziwą”⁴.

Niemniej jednak właśnie dzięki temu, że rozprawy Platona zostały utrwalone, możemy za ich pośrednictwem poznać choćby działalność jego mistrza – Sokratesa. Reasumując tę część rozważań – teksty niesłużące celom praktycznym a zapisywane, utwalane za pomocą konwencjonalnych znaków to dzieje od nas nieodległe, gdy przykładać miarę okresów rozwoju cywilizacji.

Literatura wymaga utrwalenia. Kultura niepiśmienna, oralna, charakterystyczna dla społeczności tradycyjnych i ludów prymitywnych obywateli się bez technik zapisu tego, co wytworzy ludzki umysł przy udziale wyobraźni, zatem opowiadanie historii (epika – poezja epicka/epiczna – proza narracyjna fabularna i niefabularna) musi łączyć siłę poznawczą, *esprit* snutej historii z licznymi chwytami pozwalającymi pobudzać ludzką ciekawość albo po prostu przypominać w dyskretny sposób ważne dla prezentowanej fabuły informacje (na przykład: formuliczność, troistość, wyspowy charakter przestrzeni prezentowanej w opowieści⁵). Utrwalanie myśli za pomocą pisma pozwala rozwinąć się albo – moim zdaniem – dopiero narodzić się literaturze, która wymaga określonych warunków, by mogła powstać. Platon nazywał to „pamięcią zewnętrzną”, martwą w gruncie rzeczy i obcą człowiekowi, sytuującą się na antypodach „pamięci wewnętrznej”, niezbędnej temu, kto chce uprawiać filozofię. Natomiast sztuka poetycka i prozatorska (retoryczna) – w rozumieniu starożytnych – korzystać może z dobrodziejstw „litery” bez szkody dla istoty swojego przekazu. Od momentu, gdy pisarze poczęli robić użytek z wynalazku pisma, wspomagającego ułomną pamięć uczestników komunikacji literackiej, przede wszystkim zwolnieni zostali z obowiązku dostosowywania formy prezentowanej historii do możliwości percepcyjnych słuchacza.

⁴ Platon, *Fajdros*, przeł., oprac. i objaśnił Władysław Witwicki, Wydawnictwo „Antyk”, Kęty 2002, s. 92.

⁵ Na ten temat pisali między innymi Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. Józef Japola, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992; Christian Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Eseje o przemianach tekstu i lektury*, przeł. Anna Sawisz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

I znów nie jest to problem wyłącznie zasad tworzenia, układania utworu – jak chcą zazwyczaj badacze teoretyzujący na temat literatury. Nie mały wpływ wywiera tu środek techniczny: materiał, na którym autor zapisuje, oraz narzędzie pomocne do zapisania. Dopiero swoboda w rozporządzaniu jednym i drugim, powszechna dostępność materiałów pisarskich lub narzędzi niezbędnych do utrwalania własnych myśli w formie konwencjonalnych znaków stanowi fundament (w dosłownym sensie) literatury.

Na marginesie warto przypomnieć, jak wielką wartość miał w czasach nie tak od nas odległych, bo w Polsce Ludowej, papier, który skrzętnie reglamentowano, by przypadkiem nie zasilać działającego od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku drugiego obiegu.

Czy któryś ze współczesnych twórców próbował pisać na tabliczce glinianej z użyciem ryłka albo piórkiem kreślić znaki na jedwabiu? Jak zapatrywałby się Marcel Proust na swoje zadanie, gdyby *W poszukiwaniu straconego czasu* musiał wydłubać w glinie za pomocą mało poręcznego narzędzia? Proust, przygotowując się do pisania wspomnianego utworu, zakupił niemałą liczbę zeszytów, co odczytywano wśród jego znajomych jako zapowiedź pracy długofalowej⁶. Z kolei Thomas Mann, wysławszy rękopis *Buddenbrooków* do wydawcy, musiał potem długo przekonywać go, że właśnie ta objętość powieści jest właściwa i nie nadaje się do żadnych skrótów. Pierwsze zaś reakcje krytyki na arcyważny w dorobku Manna utwór były narzekaniem na objętość powieści: „Krytyka pytała z niechęcią, czy znowu nastąpiła moda na wielotomowe piły. Porównywano moją powieść z wozem ciężarowym, który nie może wygrzebać się z piachu”⁷. Albo bliższy nam wypadek Jacka Dukaja i „skrócona” w stosunku do pierwotnej wersji powieść *Lód*: czyż mogłaby zostać utrwalona na słabej jakości pergaminie, na którym autor skrzypi gęsim piórem i co chwila macza je w inkauscie? A w końcu, czy mogłyby trafić do rąk szerokiej rzeszy czytelników wielotomowe powieści należące do kultury popularnej – romanse, kryminały, powieści sensacyjno-przygodowe – gdyby ich twórcy musieli zlecać przepisywanie swoich rękopisów, by w „czyste”,

⁶ Michał Paweł Markowski, *Wahanie języka*, [w:] Marcel Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac., wstęp Michał Paweł Markowski, przeł. Marek Bieńczyk, Janusz Margański, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2000.

⁷ T. Mann, *Szkic autobiograficzny*, przeł. Wanda Jedlicka, [w:] Tęgoż, *Eseje*, Warszawa 1998, MUZA, s. 21.

bez skreśleń postaci trafiły do zecera? Jak długo trwałby proces tworczy i wytwarzania choćby tylko trzystustronicowej powieści?

Światło na poruszone sprawy rzuciła przed kilkadziesiąt laty Stefania Skwarczyńska, która z racji przygotowywania do dziś inspirowanej badaczy *Teorii listu* (1937), zajęła się również stroną techniczną epistolografii. Na ten temat pisała następująco: „Material trwały, zwłaszcza gdy był cenny, nie tylko prowadził do selekcji treści i oszczędności, ale i do literackości w ujęciu. Tabliczki zaś woskowe, w pewnej epoce starożytności w jak najpowszechniejszym użyciu, bywały do woli, doraźnie zamazywane; nieraz przez tego samego posłańca na tej samej tabliczce posyłano odpowiedź. Ten wyjątkowo nietrwały [...] materiał pisarski zwalniał nieraz autora od dokładniejszego obmyślenia treści i jej selekcji, skłaniał do pewnej niedbałości w ujęciu, »przeciwstawiał się« wysiłkom literackim, sprzyjając zresztą naturalności i »życiowości« ujęcia”⁸. Kwestię przedstawioną przez badaczkę odniosę do sposobu zapisywania utworu literackiego, chociaż niczego nie przesądzę, a jedynie skieruję myśl ku sprawom dalszym wciąż jeszcze ogólnej natury.

Zależność między trwałością, „szlachetnością” materiału a zdolnością przekazu listowego do nabywania cech literackich, estetycznych – zdaniem Skwarczyńskiej – ma pewne uzasadnienie w sztuce epistolograficznej. Na razie przyjmę ten sąd bez dodatkowych zastrzeżeń i rozważę w stosunku do procesu twórczego w ogóle. Jest bowiem tak, że pisanie listu (niekoniecznie epistoły, pamiętnika lub innej formy „przyliterackiej”, jedynie warunkowo pozostającej w obszarze sztuki, niekoniecznie musi różnić się od tworzenia powieści, noweli czy dramatu. Cel w obu wypadkach pozostaje inny, co nie zmienia istoty rzeczy: proces tworczy przebiega podobnie w swoich technicznych, że się tak wyrażę, podstawach. Współcześnie list pisany, będący realizacją założeń komunikacyjnych nadawcy i wypełniający choćby w minimalnym stopniu oczekiwania adresata, respektujący przy tym formalne warunki korespondencji (formuły grzecznościowe, stylistyczna odpowiedniość języka do tematu i osoby adresata, zabiegi perswazyjne) z wiadomych wszystkim uczestnikom współczesnej kultury względów, należy do przeszłości. Jego forma elektroniczna w niewielkim stopniu

⁸ Stefania Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006, s. 273.

pozwała mówić o jakichś bliższych związkach między e-mailem czy sms-em a listem tradycyjnym (na przykład prywatnym) na poziomie poetyki. Pozostał zaledwie wspólny informacyjny charakter, pragmatyczny cel, jednak jego realizacja pozostaje odmienna. List, o którym wspomina Skwarczyńska, był bliski literaturze dzięki swojej formalnej obudowie; w związku z tym nie będzie badawczym nadużyciem, gdy powiem o tworzeniu listu czy korespondencji jako o procesie bliskim aktowi pisania utworu. Powtórzę, ranga obu jest odmienna, efekt zazwyczaj również (pomijam listy literackie albo bloki korespondencji tworzone z myślą o publikacji), ale mechanizm powstawania zbliżony. Choć list zazwyczaj powstaje w „konwencji” realistycznej, a twórca prozy narracyjnej rozporządza – z grubsza rzecz biorąc – werystycznym i niewerystycznym porządkiem świata przedstawionego, to przecież obaj nadal pozostają w obrębie pewnej konwencji, swoistego przymusu, ograniczenia przekładającego się na podejmowane przez twórcę (listu i powieści) rozwiązania językowo-stylistyczne, kompozycyjne, a w pewnym sensie i tematyczne. Zmierzam w swoich rozważaniach do tego, by rozproszyć wątpliwości o różnicach w wypadku pisania powieści (będącej w tej części wywodu godnym reprezentantem literatury bezprzymiotnikowej) i listu. Jestem przekonany, że nie ma tu żadnych istotnych, dotyczących wypełniania zobowiązań autora (powieści i listu) wobec podjętej formy, różnic. A jeśli tak jest, to wówczas spostrzeżenie Skwarczyńskiej dotyczące związku między jakością materiału a, rzecz wypadła, artyzmem, jakością wypełniania zobowiązań autora wobec rygoru formy dotyczy w takim samym stopniu nadawcy listu, jak i twórcy powieści.

Teraz czas na sygnalizowane zastrzeżenie. Z rozważań Skwarczyńskiej zaczerpnąłem pomysł wiązania wymiaru artystycznego pewnej formy użytkowej z materiałem czy przedmiotem, który służy wyłącznie do tego, by utrwalić słowo. O ile w sztuce epistolograficznej materiał przeznaczony do zapisywania (zazwyczaj ręcznego, rzadziej przy użyciu maszyny do pisania) mógł w pewnym stopniu determinować sposób postępowania nadawcy wobec sztuki epistolarnej, o tyle w wypadku powieści lub dramatu kwestia przedstawia się inaczej. To znaczy, chciałbym nadal postać w kręgu zagadnień technicznych, ale mających bezpośredni związek z narzędziami służącymi do utrwalania pisma. Sądzę, że proces twórczy wraz z finalnym efektem w postaci dzieła literackiego w niemalym stopniu determinowany był i nadal jest przez kwestie techniczne. Tak jak w epistolografii materiał

służący nadawcy do przekazywania adresatowi treści działać może w pewnych wypadkach jak filtr, tak również użyte do zapisywania utworu literackiego narzędzie (pióro, kredka, ołówek, maszyna do pisania, komputer wyposażony w edytor tekstu) wpływają na ostateczny efekt procesu twórczego. Od razu dodam, że wysuwając to twierdzenie, nie przesądzam o sile i zakresie oddziaływania na samo dzieło techniki „rejestrowania” procesu twórczego; nie czynię tego elementu decydującym w akcie pisania, a tym samym przekładającym się bezwzględnie i powszechnie na wartość dzieła literackiego. Stawiam jedynie hipotezę – i chciałbym poświęcić jej dalszą część rozważań – że dotąd niezauważana relacja między techniką zapisywania a dziełem literackim ma swoje historyczne uzasadnienie. Konsekwencją owego mariażu jest „nadpodmiotowość”, zjawisko, które dotyka szczególnie literatury najnowszej i tam właśnie ujawnia się najwyraźniej.

Postawiona hipoteza, co do której słuszności nie mam wątpliwości, sprawia jednak badaczowi problem, ponieważ pisarze współcześni (podobnie jak dawni) niewiele miejsca w swoich zapiskach, notatkach, dziennikach, pamiętnikach, esejach i listach poświęcają na odnotowanie faktu, w jaki sposób utrwalają swoje utwory. O ile w wypadku twórców do końca XIX wieku sprawa przedstawia się podobnie, to znaczy wszyscy piszą, posługując się różnej jakości i formatu arkuszami papieru (białego i kolorowego) oraz piórami, ołówkami, kredkami, o tyle stulecie następne przynosi zmianę. Otóż wynalazek maszyny do pisania (jest to rok 1867, a dziewięć lat później firma amerykańska Remington zaczyna seryjną produkcję) nie od razu zmienia sposób pracy twórców, najpierw ma ona zastosowanie w urzędach i dziennikarstwie. Pierwszymi znanymi pisarzami, którzy korzystają z dobrodziejstw maszyny do pisania, są Mark Twain i Lew Tolstoj. Z Polaków w tym gronie należy wymienić Bolesława Prusa, człowieka pasjonującego się różnymi aspektami przemysłu, urbanizacji i wszelkimi nowinkami technicznymi, w tym fotografią i fonografem.

Interesujący materiał do rozważań przynosi diariusz *Chwile wolności* Virginii Woolf, która na przemian notowała piórem i używała maszyny do pisania. Rok 1919 otwiera następująca obserwacja: „Zastrzegam się jednak, iż pisanie tego dziennika nie liczy się za pisanie, jako że przeczytałam właśnie zapiski z zeszłego roku i jestem zdziwiona szybkością chaotycznego galopu, z jakim się poruszam,

czasami potykając się nieprzyjemnie o nierówności bruku. Jednakże jeśli tego dziennika nie pisała szybciej, niż pisze najszybsza maszynistka, gdybym zaczęła zatrzymywać się i zastanawiać, to by nigdy w ogóle nie powstał. Metoda ta ma jeszcze taką zaletę, że pozwala na zagarnianie przeróżnych przypadkowych spraw, które na pewno bym pominęła, jeśli bym się zaczęła wahać, a które okazują się na końcu diamentami w kupce popiołu”⁹. Mechanizacja procesu pisarskiego, możliwość natychmiastowego i wyrazistego utrwalania goniłty myśli może budzić protest czytelnika mającego prawo podważać literacką wartość diarystycznych zapisków. Nie w tym jednak rzecz, interesuje mnie bowiem autoobserwacja poczyniona przez Woolf, która w pierwszym zdaniu wyraźnie zastrzega się, że powstający w pędzie, niemal bezrefleksyjnie, dziennik – w czym niemały jest udział maszyny do pisania – „nie liczy się za pisanie”. Autorka *Fal* ma zatem świadomość tego, że z pewnych względów dziennik ten nie może być zaliczany do obszaru literatury w takim znaczeniu, jak powieść czy dramat. Nie diarystyczna forma stanowi tu problem, ale sposób, technika prowadzenia zapisków za pomocą maszyny do pisania. Jak ważną sprawą dla Woolf było narzędzie pisarskie, przekonuje następujący dwuzdaniowy zapis: „Niewykluczone, że wymiana stałówek jest największą rewolucją w moim życiu – nie mogę już dalej pisać tym swoim starym drewnianym kołkiem, ludzie narzekają. A teraz zaczynają się zwykle trudności – co ma go zastąpić?”¹⁰.

Odmienne na sprawy techniczne w procesie twórczym zapatrywał się Jerzy Stempowski: „Znaczną część dzieciństwa i młodości spędziłem wśród ludzi piszących, poprawiających korekty i oddających się innym zajęciom literackim, prowadzącym rzadko do jakichś godnych uwagi wyników. W naszym wieku są one zapewne ubocznym produktem maszyn drukarskich i fabryk papieru, które – jak maszyny w ogóle – nie mogą pozostawać nie zatrudnione”¹¹. Przytoczone słowa eseisty poddają surowej ocenie większą część współczesnej mu literatury (przywołany fragment *Notatnika* pochodzi z roku 1954),

⁹ Virginia Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, oprac. Anne Olivier Bell, wstęp Quentin Bell, przeł. Magdalena Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 98.

¹⁰ Tamże, s. 211.

¹¹ Jerzy Stempowski, *Notatnik niespiesznego przechodnia*, [w:] Tegoż, *Klimat życia i klimat literatury 1948–1967*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 44.

w której powstaniu – jego zdaniem – niewielki był udział artysty świadomego swoich zamierzeń. „Patronat” maszyny nad procesem twórczym to wyraźny znak dominacji utworów miernych, zaspokajających niewybredny gust czytelnika, a zarazem dający wiele do myślenia o bliskiej także nam sztuce pisarskiej. Ale czyż w wypadku gdy mechanizacja procesu produkcji „literatury” stała się udziałem autorów i czytelników, można jeszcze mówić o artyzmie, smaku estetycznym, wartościach? Co stanowi probierz takiej właśnie literatury?

Zrazu myśl krytyczna wyrażona przez Stempowskiego niewiele ma wspólnego z podjętym przeze mnie problemem, niemniej jednak uzmysławia zmianę jakościową obejmującą również proces twórczy, a więc najbardziej intymny akt, pozornie niezależny od prędkości obracających się w drukarni maszyn. W dalszej części swoich zapisków autor *Eseju dla Kassandry* powołuje się na słowa Emila Ciorana, który mówił o „potopie powieści miernych” jako zjawisku związanym z automatyzacją wytwarzania książek. Stempowski druku nie lubił, jak zapewniał w *Dzienniku pisanym nocą* Gustaw Herling-Grudziński¹², podkreślając, że jego starszy kolega wołał formę listu, dla której najważniejszym narzędziem pozostało pióro, powolne myślenie piszącego i „wyczulone” na oczekiwania adresata.

Przytoczone celem ilustracji przykłady ukazują różne oblicza pracy pisarskiej, w której wspomina się pośrednio lub bezpośrednio o zastosowaniu tradycyjnych metod utrwalania pisma i nowoczesnych, w tym wypadku maszyny do pisania. Należy mieć świadomość, że traci ona powoli prymat od początku lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy IBM wypuszcza na rynek pierwsze komputery osobiste. Warto jednak zastrzec, że maszyna do pisania nigdy w pełni nie zastąpiła wiecznego pióra, ołówka, kredki czy nawet długopisu jako narzędzi pracy poetów, prozaików, dramatopisarzy. Starsza generacja pisarzy u progu kultury ponowoczesnej i rewolucji cyfrowej wciąż czuła się

¹² „Jerzy Stempowski zastępował sobie epistolografią druk, którego Bogiem prawdą nie lubił. Był z usposobienia konwersatorem-monologistą, wystarczyło mu małe audytorium, tym lepiej im bardziej zasłuchane i nie zanadto skłonne do przerywania. [...] Według własnego wyznania dezorientowała go również w druku anonimowość czytelników, wołał mieć przed oczami konkretnego adresata. [...] W samotności formułowanie myśli i ich stylistyczne szlifowanie doszło do takiej perfekcji, że zasiadając do maszyny wystukiwał je przypuszczalnie bez wahań i poprawek”. Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisanym nocą 1973–1979*, Res Publica, Warszawa 1990, s. 88.

związana z tradycyjnymi narzędziami zapisu swoich literackich pomysłów. Bardzo często łączyły twórcę z tym mało widocznym przedmiotem szczególnie więzi, mające charakter związku bodajże intymnego. Tadeusz Konwicki w dzienniku *Kalendarz i klepsydra* ujął tę kwestię następująco: „Dziś wyjąłem dawno nie używane pióro wieczne, prezent od mądrego, czułego Kurta Webera, operatora kilku moich filmów, którego nazywaliśmy zawsze Curziem. [...] A to wieczne pióro podarował mi przy końcu zdjęć do Salta, więc na przełomie lat 64–65, i tym watermanem napisałem *Wniebowstąpienie, Zwierzoczekoupiora, Nic albo nic, Kronikę wypadków miłosnych* oraz scenariusz do *Jak daleko stąd, jak blisko*. Teraz zapelniam atramentem stare, wysłużone pióro napędzane gumowym zbiorniczkiem, myślę jeszcze raz o Kurcie [...]”¹³. Szlachetne narzędzie w rękach pisarza, w tym wypadku Konwickiego, dodatkowo zyskuje na wartości, jest bowiem fizycznym, namacalnym śladem minionego życia pisarza i choćby dlatego z sentymentem i omal nabożną czcią sięga po nie, wspomina, „uruchamia”. Pisarz we wspominkowej scenie z *Kalendarza i klepsydry* tworzy obraz omal symboliczny, którego centralne miejsce zajmuje wieczne pióro, atrybut niezłomnego pisarza lub wymowny znak sztuki pisarskiej w ogóle. Dzięki niepozornemu przedmiotowi, rzeczy o wartości określonej i niewygórowanej, twórczość literacka nabiera charakteru czynności wyjątkowej, niepowtarzalnej. W tym kontekście właśnie należy wspomnieć o *Elegii na odejście pióra atramentu i lampy* Zbigniewa Herberta, który umieścił wiersz w tomie z roku 1990, a zatem na początku przemian polskiej rzeczywistości pod wpływem ery elektronicznej. Nie będę wykladał sensu znanego powszechnie utworu, a jedynie wskażę na istotny dla moich rozważań fragment, odnoszący się do zmiany kulturowej i cywilizacyjnej.

„kto was dzisiaj pamięta
umiłowani druhowie
odeszliście cicho
za ostatnią kataraktę czasu
kto was wspomina z wdzięcznością
w erze szybkich głupopisów
arogankich przedmiotów

¹³ Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 224.

bez wdzięku
imienia
przeszłości¹⁴

„Odejście” (lub zdrada przez mówiącego) przedmiotów będących atrybutami młodości oraz inwencji pisarskiej, swoistych znaków niezachwianej wiary we własne twórcze możliwości to moment ważny kulturowo. Dostrzegam w tym geście echo protestu Platona przeciwko upowszechnieniu się pisma jako medium zabijającego prawdziwą zdolność człowieka do odkrywania prawdy. Pojawiająca się na końcu wiersza fraza „i że będzie/ciemno” współbrzmi w swojej wymowie i tonacji ze słowami, które w dialogu starożytnego Greka wypowiedział Sokrates na temat pozorności sztuki filozofowania wspartej na „pamięci” litery. Użyte przez poetę określenia „następców” pióra, atramentu i lampy – „szybkie głupopisy”, „arogantkie przedmioty bez wdzięku...” – zdecydowanie dyskredytują ich wartość i przydatność. Herbert jednak niewiele mówi o powodach tak surowej oceny narzędzi pisarskich, chociaż domyślamy się, że nie idzie mu o degradację przedmiotów pozbawionych jakichkolwiek cech dystyngowanych, ale o sygnowany nimi proces twórczy (odtwórczy). Nieszlachetne narzędzia, będące wymownym świadectwem naszych „miernych” czasów, upadku „prawdziwych” wartości mogą być użyte jedynie do celów adekwatnych, to znaczy podejmowanych przez „zbiórów na czele ogłupiałych tłumów/przeciw garstce prawych i rozumnych”. Wiersz Herberta, choć osobisty i ideowo zaangażowany po stronie wartości najpierwszych, reprezentowanych przez „Gilgameszów”, „Hektorów” i „Rolandów”, traktuję przede wszystkim jako głos pisarza w sprawie nieuchronnych przemian cywilizacyjnych, a dokładnie technicznych. Przypomnę: ludzki głos jako medium literackie musiał ulec literze zapisywanej na pergaminie czy kartce papieru, potem przyszedł krótki moment – prawie dziś już niezauważalny – wstępnej mechanizacji procesu pisarskiego za pomocą maszyny do pisania, która – jak na razie – zastąpił wyposażony w edytor tekstu komputer.

Czy zatem ewolucja od głosu do „hipertekstu”/zapisanego elektronicznie tekstu musi mieć postać inwolucji, gdy przykładać miarę wartości bezwzględnych, a związanych silnie ze sztuką pisarską? Tak

¹⁴ Zbigniew Herbert, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] Tegoż, *Elegia na odejście*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, s. 49.

przecież wynikałoby z dotychczasowych rozważań, chociaż inny polski pisarz pod koniec swojego bardzo długiego i pisarsko aktywnego życia dostrzegł niebagatelny pożytek wynikający z posługiwania się edytorem tekstu:

„Na szczęście dalej w nocy układam wiersze.
Choć kiedy zapiszę rano, nie mogę później odczytać.
Wspomagają mnie powiększone litery komputera.
Którego doczekałem, co już jest zaletą¹⁵.”

Przytoczone słowa należy traktować przede wszystkim jako żart sędziwego poety przyznającego się do fizycznych słabości wynikających z nieuchronnie upływającego czasu. Cytowane wersy wskazują zarazem na pożytki płynące z użycia maszyny, przynajmniej w końcowym etapie tworzenia wiersza. Nie w tym jednak rzecz. Zmiana, która nastąpiła wraz z upowszechnieniem się elektronicznego zapisu tekstu, ma niebagatelny wpływ na różne dziedziny kultury, nie wyłączając rozległego obszaru nauk humanistycznych, architektury, muzyki, sztuk plastycznych. A co z literaturą¹⁶?

Wróć do tytułu niniejszego studium. „Nadpodmiotowość” jest według mnie zjawiskiem podskórnie tętniącym we współczesnej twórczości literackiej, szczególnie zaś dotyczy ona głównego reprezentanta prozy fabularnej, czyli powieści, której celem jest przedstawianie historii, snucie opowieści, opowiadanie w formie eksperymentalnej lub tradycyjnej. Nawet burzenie tradycyjnego dla powieści schematu narracyjnego ukierunkowanego na zaciekawienie, nawet rozbijanie na oczach czytelnika fabuły dla uzyskania celów artystycznych niczego w głównej, kulturowej funkcji powieści nie zmieniają¹⁷. Tak jak w epoce

¹⁵ Czesław Miłosz, *Wiek nowy*, [w:] Tegoż, *Wiersze tom 5 (Druga przestrzeń, 2002)*, Znak, Kraków 2009, s. 209.

¹⁶ Jedną z prób opisanego procesu „internetyzacji” literatury podjęła w inspirującym szkicu Anna Nasłowska: *Estetyka postmodernizmu wobec literatury w dobie Internetu*, [w:] *Co dalej literaturą? Jak zmienia się współczesne pojęcie i sytuacja literatury*, pod red. Aliny Brodzkiej-Wald, Hanny Gosk, Andrzeja Wernera, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008.

¹⁷ „Opowiadanie niefabularne pozbywając się właśnie owych schematów, przedstawia sytuacje nietypowe, dziwne i niespotykane, ukazując inny porządek rzeczy i inne przykłady osób i okoliczności. Bardzo często rezygnując z wyrazistości, logiki i realizmu opowiadania niefabularne smują niezborne, pogmatwane i nie

Homera, tak i teraz historia śpiewana/wyśpiewywana, opowiadana, relacjonowana, „podpowiadana”, „gadana”, prowadzona równolegle z inną jeszcze, przerywana, „niekończona” i „niekończąca się” obarcza odpowiedzialnością za jej skuteczność podmioty: autora, narratora, czytelnika, bohatera. Nie rozstrzygam, który z wymienionych podmiotów w konkretnej artystycznej realizacji ponosi największą odpowiedzialność za sposób prezentowania historii. W wypadku eposu Homera ciężar rozkładał się równomiernie na autora śpiewaka i słuchacza, ale wraz z rozwojem sztuki powieściowej sytuacja zaczęła się komplikować. Nie miejsce, by rozwikłać tę kwestię. Ważniejsze jest jednak to, że za sprawą komputera wyposażonego w edytor tekstu historia „odkleiła się” od podmiotu. Na marginesie: być może „oderwanie się” byłoby – ze względu na przedmiot studium – bardziej stosownym wyrażeniem niż „odklejenie się”, niemniej jednak w użytym przeze mnie wyrazie zawarta jest przypadkowość, bezbolesność i prozaiczność procesu.

Na tak, akt twórczy, w ramach którego autor rozpoczyna mozolny trud budowania więzów odpowiedzialności za sprawą komputera właśnie niewiele różni się od innych codziennych czynności: prania w pralce, prasowania za pomocą żelazka lub prasowania: „Nie robię z pisania żadnego spektaklu. To jest prawie tak, jak się piecze ciasto, zwyczajna czynność. [...] Sięgnęłam ledwo przytomnie po coś do zjedzenia, gapiąc się w komputer. Ugryzłam trochę zielonego pomidora. Zanim zdążyłam go połknąć, poczułam mdłości”¹⁸. Swoista dezynwoltura w traktowaniu sztuki pisarskiej wynika przede wszystkim z fizycznego i etycznego „odklejenia się” podmiotów od historii, w której uczestniczą i w której pełnią oni (lub powinny pełnić) kulturowo usankcjonowane role. Na odpowiedzialności za nią

kończące się opowieści z pogranicza snu, urojenia i fantazji. [...] opowiadanie niefabularne nie przykładając już takiej wagi do powszechnych reguł, staje się na krótki czas swoistym laboratorium prób możliwości i granic poszerzającego się obszaru wolności i alienacji człowieka”. Bogdan Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, PWN, Warszawa 1999, s. 252. Do zjawisk eksperymentalnych mierzających się jednak w sztuce powieściowej zaliczyć należy również i „sylwy współczesne”: „[...] sylwiczne formy określają swą odrębność przez negatywne odniesienie do retorycznego modelu wytwarzania, budowy i oddziaływania wypowiedzi [...] – kształtując swe podstawowe wyznaczniki jako przeciwstawne ujęcia trzech zasadniczych planów retorycznego schematu: inwencji wraz z pamięcią, dyspozycji oraz elokucji”. Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Universitas, Kraków 1996, s. 15.

¹⁸ Manuela Gretkowska, *Polka*, wyd. 2, W.A.B., Warszawa 2005, s. 18, 28.

nikomu już nie zależy. Nawet w działaniu współczesnych powieściowych bohaterów – mających bardzo dużo do zawdzięczenia autorowi oraz samej historii (ona ich w końcu powołuje do istnienia za pośrednictwem osoby piszącego) – odbija się to, że posłużono się w ich narodzinach edytorem tekstu: „EC Skierki, w nieznanne światy wycofał się jego kutas, do środka schował główkę i zamknął na zasuwkę, pewnie na «dłaczego» pytanie odpowiedzi szukasz, odpowiedź na nie trudna, może za dużo grał w komputer i impotencja ta nagle to był nadmiernego czasu spędzania przed komputerem i w firmie fonograficznej stresu odczuwanego skutkiem [...]. Gdy on myśli wszystko to, w Katarzynie głowie rzeźi stłuczone szkło, myślowych operacji pospieszny śwąd, pokus nagłych tłok, [...] na ekranie płonąącym ciągle wyskakuje jej coś, szaleją procesory, świeci się lampka CAPS LOCK, [...] od zbyt silnego wciskania psuje się jej BACKSPACE przycisk, więc używa teraz na masową skalę opcji WYTNIJ, wytnij wytnij wytnij cut, ma?”¹⁹.

Rzeczywistość hipertekstu/tekstu zapisanego elektronicznie jest obojętna wobec tworzących historię podmiotów, może się bowiem bez nich obejść – z czasem sama wygeneruje swoich „bohaterów”, swojego „autora” i swojego „czytelnika”, którzy działać będą na zasadach nieludzkich. Ale to sprawa przyszłości i jednej decyzji, by pisanie powieści powierzyć wyłącznie programowi komputerowemu (to inna sprawa niż artystyczne zabawy dadaistów). Podmiot zwolniony jest w coraz większym stopniu z obowiązku „pamięci”, „wiedzy”, „umiejętności”, a z kolei wrażliwość twórcy zawsze pozostawała sprawą niejednoznaczną, a nawet wątpliwą w sytuacji, gdy musiał on przedstawić historię. Dobry śpiewak czy gawędziarz udawał, że przejmując się powoływany do istnienia światem i losem bohaterów; bardziej zależało mu na zdobyciu zaufania słuchacza, który decydował o sukcesie twórcy.

Mechanizm „odklejania się” podmiotów od historii nadal trwa i rozwija się poniekąd za naszym (badaczy literatury, krytyków, wydawców) przyzwoleniem. Zjawisko „nadpodmiotowości” poprzedzone jest aktem odrzucenia „pióra atramentu lampy”, czego skutkiem staje się wspomniane już zerwanie fizycznej i moralnej (odpowiedzialność) łączności między podmiotami współtworzącymi

¹⁹ Dorota Masłowska, *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005, s. 27, 42.

historię a samą historią. Historia coraz mniej nas zajmuje (zapewne to skutek „przeeksperymentowania”), a pozostawione sobie lub skazane na siebie podmioty zaczynają tworzyć zjawisko „nadpodmiotowości”. Podmiot nie jest już autorem, czytelnikiem, bohaterem, narratorem czy opowiadaczem, ale kimś zwielokrotnionym, zmultiplikowanym za sprawą jego „odklejenia się” od historii. Przyczyna być może leży w tym, że Internet – na co zwracała uwagę Nasilowska – wyzwala ogromną ludzką energię (tworzenie się różnorodnych „wspólnot”) i obywa się bez sankcjonowania typowych dla kultury tradycyjnej barier²⁰. „Nadpodmiotowość” w życiu literackim przejawia się upowszechnieniem i uzwyczajnieniem procesu twórczego, jak pranie, zmywanie, odkurzanie. Bez większego trudu edytor tekstu pozwoli zaistnieć podmiotom niegodnym miana autora, czytelnika, bohatera, narratora – im więcej aberracji wśród podmiotów, tym lepiej, tym mniejszą wagę przywiązywać się będzie do historii zdegradowanej do *faits divers*. „Nadpodmiotowość” objawia się nieustanną obecnością podmiotów w mediach, przetwarzaniem resztek historii na potrzeby kolorowych pism i portali internetowych.

O zjawisku „nadpodmiotowości” przed ponad dziesięć laty pisał (nie używając tego słownego nowotworu) Mariusz Wilk, z oddalenia obserwujący nasze życie literackie: „Dziś każdy piszący marzy o sławie, spieszy się, publikuje często rzeczy niedojrzałe, nie przemyślane, byle co roku nową książkę wydać, na listę bestsellerów trafić, na antenę, na ekran. To duch demokracji, o której Rozanow pisał, że jest tendencją naszej epoki [...]”²¹. Moje zastrzeżenie budzi jedynie wskazana za Rozanowem przyczyna, a mianowicie „duch demokracji”, który – co należy przypomnieć – patronował powstaniu *Iliady* i *Odysei*. Jestem przekonany, że demokratyzacja życia wsparta na odpowiedzialności, niewiele ma wspólnego z procesem „nadpodmiotowości” i z tym, co zanotował Wilk.

W zeszłym roku dwunastoletni podmiot przyniósł mi do oceny dwie swoje książki, które za pośrednictwem pewnego wydawnictwa wprowadził do czytelniczego obiegu. Na moje pytanie, co sprawiło, że w tak młodym wieku napisał aż dwie minipowieści, dwunastoletni podmiot odpowiedział z pewną dumą w głosie: „Ależ nie, dwóch teraz nie napisałem. Pierwszą napisałem, gdy miałem osiem lat”.

²⁰ Anna Nasilowska, dz. cyt., s. 208.

²¹ Mariusz Wilk, *Woloka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 49.