


Sylwia Chutnik*

 <https://orcid.org/0000-0003-0108-3189>

MEDUZA NA STRYCHU. O TEORII I PRAKTYCE PROCESU TWÓRCZEGO

Abstrakt. Manifest H el ene Cixous *Śmiech Meduzy* po raz pierwszy zosta  opublikowany w 1975 roku i od razu sta  się jednym z najcz eściej przywoływanych tekstów dotyczących * criture f eminine* – pisarstwa kobiecego. Jak można odbiera  esej w spółcześnie i czy twórczość literacka kobiet stała się elementem emancypacyjnym, czy raczej wpadła w pułapkę esencjalizmu? Na przykładzie tekstów teoretycznych oraz w snej twórczości i wieloletniego doświadczenia prowadzenia zając z *creative writing* omawiam krytycznie spojrzenie Cixous. Sięgam do tekstów teoretycznych Marguerite Duras, Izabeli Filipiak (Morskiej), Katarzyny Bondy czy Julii Cameron, kreśląc wskazówki dla piszących kobiet i zderzając je z przykładami tworzonej przez nie literatury. Sięgam również do w snego warsztatu pisarskiego i zastanawiam się, czy model „wariatki na strychu” („A Madwoman in The Attic”) Sandry Gilbert i Susan Gubar obowiązują w XXI wieku.

Słowa kluczowe: teoria pisania, twórczość kobiet, pisarki, feminizm, *creative writing*, kulturoznawstwo, artystki.

1. Wstęp

Ludzie chcą czyta  o pisaniu. Rozmawia  o nim i dopytywa . A jednak, co ciekawe, literatura nie ma w Polsce swojej szkoły zawodowej. Mają ją sztuki plastyczne, teatr, kino, fotografia czy muzyka. Większość osób piszących kończy kierunki humanistyczne, gównie polonistyk , licząc, że dzięki pracom rocznym lub wprawkom krytycznoliterackim nabierze doświadczenia i nauczy się pisać. Kursy pisania czy próby przeniesienia *creative writing* na grunt akademicki to nadal obszar niszowy¹, na który część pisarzy i pisarek patrzy z podejrzliwością.

* Dr, pisarka, wykładowczyni Uniwersytetu SWPS, e-mail: sylwia.chutnik@gmail.com

¹ Mimo to obszar rozwijający się. Wystarczy por wna  stan zając i publikacji na ten temat, który zosta  omówiony przez Jacka D bał  w 2000 roku (Dąbała 2000: 209–217), do aktualnej

Przyczynia się do tego m.in. oskarżenie o brak spójnej metodologii badań nad teorią pisania oraz wiara w talent, który jest dany i którego nie można się nauczyć. Dochodzi do tego zarzut o uczenie ze względów merkantylnych bez większej wiary w osiągnięcia studentów i studentek. Margaret Atwood wymienia uczenie jako jedną z form zarobkowania dla pisarza/pisarki: „Jeśli twardo upierasz się, że musisz coś jeść, a nie udaje ci się ani sprzedać kolejnej powieści, ani zdobyć pracy kelnera/kelnerki, możesz ubiegać się o grant literacki, [...] możesz zdobyć posadę nauczyciela twórczego pisania, ale do nich też ustawiają się kolejki” (Atwood 2021: 111). Jednym słowem, nie o autentyczną wiarę w sens uczenia chodzi, lecz o sprzedanie marzeń.

A przecież od stuleci studenci i studentki uczą się formowania myśli, retoryki i arystotelesowsko rozumianej poetyki, natomiast talent staje się w innych dziedzinach kultury przepustką do dalszej nauki rzemiosła. Dochodzi do tego niechęć czynnych autorów i autorek do dzielenia się swoją wiedzą opartą na *praxis* oraz nieco romantyczna wizja literata kształtowana przez popkulturę². Jak pisze Katarzyna Bonda w podręczniku *Maszyna do pisania*: „W Polsce nadal uważa się, że pisanie to wyłącznie dar od Boga, i niewiele jest miejsc, gdzie można uczyć się opowiadać” (Bonda 2015: 12). Czy zatem można stać się pisarzem czy pisarką po skończeniu kursu? Joanna Wrycza-Bekier uważa jasno: „Jeśli zajmujesz się pisaniem, to jesteś pisarzem” (Wrycza-Bekier 2018: 8). Tu nie potrzeba specjalnych komisji, jak przy ubieganiu się o członkostwo w organizacjach literackich³. Wystarczy pisać, aby być pisarzem (w domyśle: wiedzieć, co się robi, i nie przejmować nomenklaturą). Pozostaje jedynie szlifowanie warsztatu. Natomiast Izabela Morska (dawniej: Filipiak) przyznaje, że lektura jej podręcznika kreatywnego pisania „nie robi z ciebie pisarki” (Filiipiak 1999: 11), ponieważ „twórcze pisanie bardzo rzadko oznacza drogę do kariery, a znacznie częściej i pełniej jest tym, czym naprawdę jest – sposobem twórczego i uważnego bycia w świecie” (Filiipiak 1999: 12). Nie chodzi tu więc tylko o sam proces pisania, ale uważne postrzeganie tego, co wokół, i otwieranie się na to, czego nie dostrzegaliśmy do tychczas. W podobnym tonie, skupiając się na pozytywnym nastawieniu do tego, co tkwi również w nas samych, pisze Andrzej Banach, historyk sztuki i filozof, który w swoich rozważaniach *O pisaniu* twierdzi, że „kto potrafi napisać ładny list, napisze też ciekawą książkę. Trzeba tylko zachęcić go do tego i pokazać, że

sytuacji badań w zakresie nauki kreatywnego pisania i dydaktyki (choć większość z zajęć nosi nazwę „kurs”, „studium”, rzadziej „kierunek” czy „katedra” – wyjątkiem jest Wydział Polonistyki UW). Wydaje się, że w Polsce metodologia zajęć oparta jest głównie na praktycznych elementach, bez rozbudowanego zaplecza teoretycznego, podczas gdy np. w Wielkiej Brytanii połowa zajęć poświęcona jest historii literatury (por. Cowan b.r.w.). Por. Matuszek-Stec 2017: 147–155.

² O wizerunku polskiego pisarza i pisarki oraz rynku, który podąża za chęcią wykreowania idealnego obrazu literata, pisze Magdalena Lachman (2019: 124–151).

³ Aby zostać członkinią lub członkiem Związku Literatów Polskich, należy mieć wydane dwie książki, podobnie jest w Unii Literackiej i Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich.

to nie boli” (Banach 1971: 6). Należy jednak uważać na wywyższanie się w nauce, bowiem „pouczanie innych to zadanie zanadto proste i megalomańskie nazbyt” (Banach 1971: 7). Stawia to w ciekawym świetle aktywnych pisarzy i pisarki, chcących przekazywać wiedzę na temat konstruowania fabuły, dialogów czy innych meandrów literackich.

Czy zatem powinien nam wystarczyć obraz natchnionego poety wpatrującego się w swoją muzę, a każde pytanie o warsztat będzie nadużyciem? Skąd wobec tego miejsce na rynku wydawniczym dla książek dotyczących procesu pisania lub esejów mających za zadanie pobudzić wyobraźnię i kreatywność? I skąd pytania czytelniczek i czytelników na spotkaniach autorskich o pomysły i rzemiosło pracy?

Przekaz dotyczący nauki pisania podzieliłabym na dwa rodzaje. Pierwszy z nich podtrzymuje mit twórczości jako dar talentu, iskrę bożą lub wyraz wewnętrznej energii (duchowości, wiary, emocji). Drugi zaś skupia się na niemal rzemieślniczych aspektach pisania, zwracając uwagę na precyzyjne wytyczne, których wprowadzenie w życie zapewni sukces (a przynajmniej porządnie napisany tekst). Szczególnie interesuje mnie wpływ tych dwóch strategii na pisarstwo kobiet i rola, jaką odgrywają w kontekście refleksji o emancypacyjnych elementach tworzenia. Czemu głównie kobiet? Ponieważ to one są zwykle najbardziej zainteresowane nauką pisania⁴ i sięgają po różne metody wsparcia przy pracy nad tekstem.

2. Nadal słyszalny Śmiech Meduzy

Tekst francuskiej filozofki feministycznej, a także pisarki, poetki i dramaturżki Hélène Cixous *Śmiech Meduzy* (*Le rire de la Méduse*) to właściwie manifest wolności i ekspresji twórczej kobiet. Pierwotnie został opublikowany w czasopiśmie „L’Arc” w 1975 roku, w Polsce ukazał się w roku 1993. Rozpoczęła się wtedy akademicka dyskusja o studiach *gender*, natomiast dyskurs polityczny wrzał po wprowadzeniu ustawy o planowaniu rodziny, która dopuszczała

⁴ Magdalena Kostrzevska, szefowa Maszyny do Pisania, jednej z największych szkół pisania w Polsce działającej od 2012 roku, twierdzi, że około 90% osób uczestniczących w kursie to kobiety, chociaż obserwuje coraz większe zainteresowanie nauką u mężczyzn, zwłaszcza formułą on-line. Ciekawe byłoby przesłedzenie statystyk dotyczących absolwentek i absolwentów rocznych kursów *creative writing* w Instytucie Badań Literackich PAN (działających od 2007 roku) czy kierunku Sztuka Pisania na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (w ramach trzyletnich studiów licencjackich o profilu ogólnoakademickim), prywatnych kursów i szkoleń lub zainteresowania warsztatami prowadzonymi w ramach dziennych i zaocznych studiów na wyższych uczelniach (takie zajęcia ma w swojej ofercie Uniwersytet Jagielloński – pierwotnie jako Studium Literacko-Artystyczne, obecnie dwuletnie podyplomowe Studia Literacko-Artystyczne, Uniwersytet SWPS, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu czy Uniwersytet Wrocławski) oraz na rozbudowanych kursach organizowanych w ramach programu Kraków Miasto Literatury UNESCO przez Krakowskie Biuro Festiwalowe.

wykonanie legalnej aborcji tylko w trzech przypadkach. Kwestie wolności kobiet podnoszono głównie w kontekście ich prawa do samostanowienia, i chociaż twórczość wpisywała się w te dążenia, wydawała się jednak dość odległa. *Śmiech Meduzy* zabrzmiał po raz kolejny, tym razem donośniej, na początku drugiego tysiąclecia, kiedy *gender studies* na uczelni wyższej stały się faktem, a studentki i studenci zajmowali się m.in. rozważaniami dotyczącymi zapomnianego dziedzictwa polskich pisarek oraz próbą wpisania współczesnych twórczyń w coraz silniejszy ruch feministyczny⁵. Idee Cixous zostały uznane za inspirujące, a francuski feminizm, jak choćby twórczość Luce Irigaray (1998), był wielokrotnie przywoływany i analizowany.

Jednak koncepcja *écriture féminine* – pisarstwa kobiecego – stała się po jakimś czasie dość kłopotliwa. Trudno było bowiem przywołać jej definicję bez esencjalistycznego, a zatem uogólniającego kategorię kobiety i kobiecości, spojrzenia. Stawiając na piedestał niezdefiniowaną grupę „kobiet”, wpaść można w pułapkę binarnego myślenia o płciach oraz jej atrybutach i powinnościach. Nasuwają się pytania o to, kto jest adresatką eseju Cixous – ta, która się boi stać się pisarką, czy ta, która potrzebuje wiedzy o tym, jak mogłaby nią zostać – co to jest „pisanie kobiet” lub „kobieca literatura”. Dyskusje te toczą się od lat, również w kręgach polskich badaczek i badaczy, a rozmaite koncepcje rozwijają się wraz z nowymi odsłonami tożsamościowych polityk (głównie w ramach *queer studies*). W tym sensie *Śmiech Meduzy* jest głosem nieinkluzywnego feminizmu różnicy⁶, co mogłoby prowadzić do konstatacji, że tekst stracił na znaczeniu politycznym, w rozumieniu rozbudzenia świadomości i potencjału emancypacyjnego. Dotyczy to również samego założenia, że sztuka i twórczość miałyby nieść w sobie aż tak mocny potencjał zmiany, gdzie jako przykład można przywołać Toril Moi, która określa propozycję Cixous wręcz jako „wymyśloną utopię” (Moi 1985). Jak zwraca uwagę Virginia Woolf:

pisząc o kobietach, trzeba bowiem zachować jak największą elastyczność; należy koniecznie zostawić sobie miejsce na to, by zając się także innymi sprawami, nie tylko ich twórczością, w tak wielkim stopniu twórczość ta jest bowiem uzależniona od warunków, które nie mają nic wspólnego ze sztuką (Woolf 2018: 285).

⁵ Tekst ukazał się w zbiorze *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* pod redakcją Anny Nasiłowskiej (Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001), w którym na dwadzieścia tekstów był jednym z pięciu tłumaczonych z języka obcego. W tym czasie refleksja o miejscu kobiety-pisarki była już rozwinięta, m.in. dzięki badaniom Marii Janion, Ingi Iwasiów, Grażyny Borkowskiej, Ewy Kraskowskiej czy Krystyny Kłosińskiej. Na polskim rynku ukazało się kilka książek dotyczących tego tematu, można więc było mieć kontekst i „mapę” czytania eseju Cixous. To również czas pierwszych Manif, organizowanych w Warszawie przez Porozumienie kobiet 8 Marca, w tym również przez środowisko związane z akademią, co zaowocowało włączeniem myśli literaturoznawczej w polityczno-społeczny kontekst.

⁶ O definicjach różnorodności myśli feministycznej przeczytać można w książce Rosemarie Putnam Tong (2002, w interesującym nas kontekście zwłaszcza rozdziały *Feminizm liberalny*, s. 19–62, oraz *Feminizm wielokulturowy i globalny*, s. 278–318).

Chodzi tu choćby o kwestie związane z ekonomicznym statusem, o których Woolf pisała w swoim głośnym eseju *Własny pokój* z 1928 roku: „jeśli każda z nas będzie mieć pięćset funtów rocznie oraz własny pokój”, wówczas będziemy mogły pisać (Woolf 2019: 252).

Mimo wielu głosów krytyki należy podkreślić, że nie powstał do tej pory równie mocny i skierowany do twórczyni manifest, który tak dosadnie opisywałby emocje towarzyszące pisaniu i włączał je w feministyczną świadomość, jak właśnie *Śmiech Meduzy*. Tekst-manifest ma główny cel: „aby kobieta wreszcie siebie napisała” (Cixous 1993: 147; dalsze cytaty z tego wydania). Autorka zakłada, że dotychczasowe próby wyrażenia tego, co kobieta nosi w sobie, były niewystarczające. Twórczość ma ją nie tylko wyzwolić, ale pozwolić również innym kobietom na odzyskanie własnego głosu i pokonanie „falocentryzmu, który przygląda się sobie, rozkoszuje się sobą i napawa się samozadowoleniem” (151). Tekst jest nierozzerwalny z ciałem, należy więc dogłębnie „wstąpić w tekst” (147) i stać się nim. Pisanie jest cielesne, pochodzi z rejestrów pozaracjonalnych, autorka nawołuje więc: „Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!” (148), „pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne” (152). Odzyskanie ciała jest zarazem przejęciem kontroli nad sobą i odzyskaniem sprawczości w życiu, ponieważ

przez pisanie kobieta znów zaistnieje ciałem, które jej więcej niż odebrano, bo sprawiono, że było dziwnie obce jej samej, stało się jakby chore lub martwe, podszeptowało złe myśli, było ciągle przyczyną lub miejscem wstydliwych zakazów. Cenzurując ciało, cenzuruje się też oddech i mowę (152).

Pisanie jawi się jako obowiązek i niezbędny element wyodrębniający nas z patriarchy, tylko w ten sposób bowiem możemy poznać swoje potrzeby, niejako wylewając z siebie słowa, bo „kiedy piszę, to wszystko, czego nie wiemy, kim powinniśmy być, wypisuje się ze mnie, bez ograniczeń, bez przewidywań, i wszystko, czym my będziemy, nas woła do niestrudzonej, upajającej, nigdy niesytej pogoni za miłością” (166). Tekst, który z siebie wydobywamy, może być również tekstem innych kobiet, ponieważ w nim ogniskuje się historia oraz „ich dzieje osobiste” (154). Wielość kobiet to nie tylko więzy krwi, jak w przypadku relacji matka – córka, ale i relacje oraz związki romantyczne. Stąd przywołanie biseksualności (156), „pisanie kobiety” (148) lub autoerotyzmu (148). Ciało i seksualność mają związek z tytułową Meduzą i jej głową, która symbolizuje kobiece genitalia. Mitologiczne odcięcie jej głowy to tak naprawdę gest kastracji kobiety. Spojrzenie w stronę tego, co nieobecne, cenzurowane i ograbiane, ma nas wyzwolić, bo „wystarczy spojrzeć w twarz Meduzy, by ją ujrzeć: od tego się nie umiera. Ona jest piękna i śmieje się” (157). Radość jest wyzwalająca, jak w wierszu Anny Świrszczyńskiej: „Stojąc przed lustrem / pękam ze śmiechu / z samej siebie. / To bardzo poważne zajęcie / ustawia mnie w należytej pozycji / wobec lustra / i wobec drogi mlecznej” (Świrszczyńska 1980: 174). W śmiechu można znaleźć

ukojenie, bo, jak pisała Virginia Woolf, „śmiej się bardziej niż cokolwiek innego zachowuje w nas poczucie proporcji; nieustająco przypomina nam, że jesteśmy tylko ludźmi, że nikt nie jest całkowicie bohaterem albo tylko złoczyńcą” (Woolf 2018: 305).

Śmiejąca się meduza staje się tricksterką⁷, zmagającą się z samą sobą i ze światem, stojąc jednak nieco na uboczu. Jest skupiona na rozsadzaniu tego, co wokół niej, ale również na swoich emocjach względem kultury dominującej. Robi to jednak na własnych zasadach, przypominających hasło przypisywane rosyjskiej anarchofeministce Emmie Goldman: jeśli nie mogę tańczyć, to nie jest to moja rewolucja⁸. Pisanie staje się walką, przekroczeniem i zdemontowaniem tego, co dotychczas stanowiło główny nurt. Celem jest nie tylko „rewolucja”, ale i zmiana samej siebie, rozumiana jako ozdrowieńczy proces odkrywania swojej prawdziwej tożsamości.

Jednak samych tożsamości może być wiele, stąd pytanie, na ile w procesie „stania się” pisarką działają aspekty biograficzne, w tym pochodzenie, kapitał społeczny czy znajomość narzędzi pozwalających wysoko funkcjonować w społecznej siatce znaczeń, także tych literackich. O ile oczywiste jest, że habitus, pochodzenie, kolor skóry czy orientacja psychoseksualna mają wpływ zarówno na postrzeganie nas, jak i na odnalezienie się w kulturowym kręgu, o tyle w kontekście idei kreatywnego pisania jako „wyzwolenia” doszukiwać by się można emancypacyjnych aspektów. Gdyby zaś nie można było ich znaleźć, to czy oznaczałoby to, że nauka pisania jest dla wybranej grupy społecznej, a jeśli tak, to jak ją zdefiniować? Pytanie to zawieszam, licząc na odpowiedź w kolejnych badaniach na ten temat.

W tekście Cixous występuje również metafora pisania i podniecenia związana z tym, że aby kobieta mogła wydobyć z siebie tekst, potrzebuje ukraść język. Autorka nazywa ją sroką złodziejką, która musi „kraść i latać” – kraść z języka sformułowania, symbole i wyrazy, a następnie poszybować z nimi w kierunku, który jest dla niej najbardziej interesujący w nadawaniu nowych znaczeń. Łączy się to ze słowami Virginii Woolf, która uważa, że „zanim kobieta zacznie pisać tak, jak naprawdę chce, staje wobec licznych trudności” (Woolf 2018: 290). Jedną z nich jest kategoria Braku, która, według badaczki Katarzyny Szopy, mogłaby zostać zastąpiona obfitością i nadmiarem (Szopa 2017: 14). U Cixous odrodzenie jest w pisaniu (*écriture féminine*), ale na przykład u innej francuskiej filozofki, Luce Irigaray, to kształtowanie własnej morfologii odbywać się będzie w akcie mówienia-jako-kobieta (*parler femme*) (Irigaray 2010). Szukanie własnego języka stanowi proces odradzania się.

⁷ Pojęcie to rozumiem zarówno w jego klasycznym znaczeniu – oszust, przechera, łobuz – jak i w wersji emancypacyjnej, jaką zaproponowały organizatorki projektu *Dziewczyny – riot grrrls, cwaniary, tricksterki, lobuziary*, na który składała się m.in. konferencja naukowa w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 2013 roku. Szczegóły na <https://tricksterki.wordpress.com> (dostęp: 13.10.2021).

⁸ Słowa te były wielokrotnie powielane, jednak w jej dziennikach *Living My Life* (Goldman 1970) nie znajdziemy dokładnie takiego sformułowania. O tym, jak doszło do ich parafrazy, pisze działaczka feministyczna Alix Kates Shulman (1991).

Co ciekawe, „rozkosz tworzenia i mówienia” inaczej widzi kolejna francuska pisarka, Marguerite Duras. W swojej książce *Pisać*, stanowiącej zbiór refleksji o procesie tworzenia, zauważa, że „pisarz to ciekawe zjawisko. To sprzeczność, albo i nonsens. Pisać znaczy także nie mówić. Zamilknąć. Krzyczeć bezgłośnie” (Duras 2001: 24). Brak możliwości głośnej autoekspresji jest niezależny od płci, za to sam akt twórczy musi być przeprowadzony w odosobnieniu. O ile w *Śmiechu Meduzy* pisać znaczy mówić, a wręcz krzyczeć ku wyzwoleniu, o tyle u Duras oznacza to alienację: „Osoba pisząca książki musi pozostawać w stałej izolacji od innych ludzi. To najważniejszy wymiar samotności. Samotność tekstu – samotność autora” (Duras 2001: 10). Co ciekawe, wtóruje jej Stephen King, twórca gatunkowej prozy – „pisanie to samotna praca [...]. Praca ta odsuwa od społeczności, bo sprawia, że człowiek odnajduje dzikość sprzed początku życia” (King 2001: 61), zauważa i daje wskazówki, że niezależnie od miejsca, w którym się przebywa, należy wygospodarować sobie kątek do pracy, gdzie nikt nie będzie przerywał nam procesu twórczego. I chociaż „książka to nieznanne”, należy pisać „mimo wszystko, wbrew rozpacz” (Duras 2001: 24). Ten imperatyw wypisywania z siebie treści jest wspólny dla obu tekstów. I chociaż służyć ma innym celom i jest przedstawiany w różny sposób, to ma trwać wbrew światu lub własnym uczuciom. Podmiotowość zarówno tekstu, jak i samego procesu pisania przywołuje porównanie do siły i mocy, która płynie z wewnątrz pisarza czy pisarki. Bowiem, jak pisze Duras, „nie może pisać ktoś, kto nie jest silny ciałem. Trzeba być silniejszym od samego siebie, żeby przystąpić do pisania, trzeba być silniejszym od tego, co się pisze” (Duras 2001: 19). Tekst nie uniesie autora czy autorki bez wewnętrznej walki, którą muszą oni stoczyć ze sobą. Należy najpierw przekroczyć swoje słabości i zmierzyć się z tym, przed czym możemy czuć lęk, niepewność, a nawet paniczny strach.

3. Rady, wskazówki, samopoznanie

Temat strachu pojawia się również w licznych tekstach o wiele mniej emocjonalnych niż *Śmiech Meduzy*. Myślę tu o segmencie poradników pisania i podręczników świadomego tworzenia tekstu. Na polskim rynku jest ich coraz więcej, chociaż ze względu m.in. na wciąż nikły rozwój *creative writing* jest to raczej rozsiana po gatunkach literatura rozpięta między zeszytem ćwiczeń – uzupełnieniem wiedzy zdobytej na zajęciach, tekstem motywacyjnym a biografią pisarza.

Dwie pierwsze kategorie pasują do poradnika *Maszyna do pisania* Katarzyny Bondy, w którym to autorka, grupując zagadnienia dotyczące przygotowania do pisania powieści oraz jej konstruowania, zwraca się bezpośrednio do czytelnika i czytelniczki, sugerując, że każda osoba jest w stanie napisać książkę. Oczywiście, „talent jest konieczny, ale nie wystarczy, jeśli nie ma się mocnego przekonania o słuszności podjętej kiedyś decyzji” (Bonda 2015: 14). Wrodzone

umiejętności na niewiele się przydadzą, jeśli nie będziemy regularnie ćwiczyć, ponieważ „pisanie jest jak sport” (17) i „ciężka, także fizyczna praca” (15). Nie ma to nic wspólnego z poezją, „gdzie pocałunek muzy zapładnia twórcę do napisania wiersza, iluminacja zaś jest cenniejsza niż warsztat” (15) – w pisaniu, zwłaszcza gatunkowej prozy, którą zajmuje się Bonda, liczy się właśnie warsztat. Nie ma to wiele wspólnego z „rozkoszą tworzenia”, o której wspominała Cixous, raczej bliżej do tradycyjnego zakładu pracy.

Ciekawie brzmią w tym kontekście słowa reportera Ryszarda Kapuścińskiego, który dopomina się patrzenia na twórcę jako właśnie człowieka pracy, „wytwórcę wartości, na garniarza, na szewca, na cieślę literatury, muzyki, malarstwa” (Kapuściński 2009: 133), a nie „polityka, na działacza lub na jakiegoś dziwaka czy ekscentryka” (Kapuściński 2009: 133). Z kolei do innego zawodu przyrównuje literata Olof Lagercrantz, pisarz i krytyk: „Czy można nauczyć się pisać? Przypuszczam, że tak. Niewykluczone, że z równym przekonaniem można mówić o wrodzonej zdolności do pisania jak o wrodzonym talencie do robienia stołów” (Lagercrantz 2011: 46). Według niego „ćwiczenia i praca – podobnie jak w każdej innej dziedzinie – stanowią tu jedyną niezawodną metodę” (Lagercrantz 2011: 46), lecz kiedy już nauczymy się tego, czego w ogóle można się nauczyć, studiując pisanie: „że powtarzanie jest śmiercią stylu, że zbędne słowa ciążą jak kamienie, że superlatywy kryją w sobie ryzyko dla osoby, która zabiega o zaufanie plus tysiąc innych reguł” (Lagercrantz 2011: 46), to nadal wiemy niewiele. Ważna jest twarda nauka i zasady, ale nie gwarantują one sukcesu i satysfakcji. Jak pisze Jacek Dąbala,

teoria *creative writing* zajmuje się przede wszystkim kilkoma najważniejszymi dla powstawania dzieła problemami, stara się odpowiedzieć na pytania: jak stworzyć 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 (Dąbala 2000: 214).

Ten obszar działań mógłby posłużyć również za szkic do metodologicznej części *creative writing*.

Próbę połączenia inspiracji i szkolenia warsztatu prezentuje scenografka i nauczycielka Julia Cameron w *Drodze artysty. Jak wyzwolić w sobie twórcę*. Z jednej strony proponuje konsekwentne przejście ścieżki dwunastotygodniowego kursu wraz z odrabianiem „zadań”, codziennym ćwiczeniem w postaci pisania trzech stron tuż po przebudzeniu na rozgrzewkę oraz listą innych prac, z drugiej zaś przekierowuje refleksję na temat twórczości w stronę duchowości, a nawet religii. Wszystko dlatego, że „twórczość jest aktywnością duszy, a nasza wspólnota ma duchową naturę” (Cameron 2017: 223). Autorka uważa, że obowiązkiem każdej twórczej osoby jest korzystanie ze swojego talentu, a jeśli dopadnie ją kryzys twórczy, to wystarczy „zanurzyć się w akt tworzenia” i „wtedy wszechświat jest w stanie ruszyć do akcji” (Cameron 2017: 3). Usuwanie przeszkód blokujących rozwój artystyczny

to zresztą jej główna specjalizacja, stąd zainteresowanie metodami walki z prokrastynacją, wewnętrznym krytykiem czy brakiem czasu. W książce odnajdziemy konkretne wskazówki dotyczące warsztatu pracy i podejścia do procesu twórczego. Są również ćwiczenia inspiracyjne, które Izabela Morska określa jako silną i elastyczną wędkę: „zanurzasz ją w swoim wewnętrznym obszarze wód, czekasz i patrzysz – co wyciągniesz tym razem?” (Filipiak 1999: 8). Motyw drogi, procesu i poznawania wnętrza jest stale obecny w *Drodze artysty*, podobnie jak i w *Twórczym pisaniu dla młodych panien* Morskiej. Współgra z tym, co pisała Cixous: „Kiedy piszę, to wszystko, czego nie wiemy, kim powinniśmy być, wypisuje się ze mnie” (Cixous 1993: 166) – pisanie jest momentem odszukania siebie i wydobycia na zewnątrz nie tylko własnych myśli, ale i tożsamości.

Łączy się to z nieustającym poszukiwaniem kobiecego głosu w literaturze, ale w taki sposób, aby stał się nie tylko słyszalny, lecz także wyrażający emocje samej autorki. W klasycznej już książce analizującej literaturę wiktoriańską z perspektywy feministycznej *A Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* krytyczki literatury Sandry Gilbert i profesorki *womens studies* Susan Gubar mowa jest o historii kobiecego poszukiwania samookreślenia, które nierozzerwalnie wiąże się z podmiotem piszącym (Gilbert, Gubar 1979: 76). Literaturoznawczyni Brigitte Gautier w tekście *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej* pisze o „samo-określanii” się jako odniesieniu jednocześnie do „kobiecej tożsamości, do kobiecego życia i do kobiecej narracji” (Gautier 2000: 152). Widać takie podejście w elementach autobiograficznych u Julii Cameron, kiedy własną ścieżkę twórczą łączy ona z odnajdywaniem siebie. To nie tylko kwestia samorozwoju w wersji popularnej psychologii, ale wpisanie losów kobiet w poszukiwania literackie, które stanowią zarazem poszukiwanie samej siebie. „Wariatka ze strychu” Gilbert i Gubar nawet jeśli przekracza normy, jak chciałaby Cixous, to z chęcią odrabia pracę domową, jeśli ta przybliżyć ją może do osiągnięcia celu. Współczesne „szukanie siebie” ma swoje ramy, kursy i przypisy, a „kreatywność” można wpisać swobodnie do swojego *curriculum vitae*.

Zupełnie inaczej swoje rady dla aspirujących pisarzy i pisarek przedstawia Stephen King. Nie skupiając się na płci potencjalnych twórców i twórczyń, dzieli się w książce *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika* sposobem podejścia do pisania jako spełnienia marzeń i zawodu zapewniającego pieniądze i prestiż. Autobiograficzna książka jest bardziej zbiorem luźnych przemyśleń wynikających z wielu lat pracy na amerykańskim rynku wydawniczym niż ambitnym dziełem mającym zmienić życie czytelnika. Wbrew wielokrotnie powtarzanemu refrenowi o braku kompetencji w uczeniu innych, King stawia konkretne tezy i stara się podsumować swoją pracę. Opiera się na dwóch założeniach. Pierwsze z nich głosi, że

dobrze pisanie polega na opanowaniu podstaw (słownictwa, gramatyki, elementów stylu), a następnie wypełnieniu trzeciej warstwy skrzynki właściwymi narzędziami. Drugie brzmi następująco: choć nie da się ze złego pisarza zrobić pisarza fachowca i równie niemożliwe jest

stworzenie z dobrego pisarza geniusza, można, jeśli włoży się w to wiele poświęcenia, ciężkiej pracy i pomocy, podźwignąć fachowca do poziomu dobrego autora (King 2001: 112).

Przywołuje książkę *The Elements of Style (Podstawy stylu)* Williama Strunka Jr. i E.B. White'a jako przykład kompendium wiedzy o pułapkach pisania i ich omijaniu. W Polsce podobną lekturą może być *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku* Stevena Pinkera (2016), która ma formę podręcznika połączonego z esejem. Znajdziemy tam przykłady zdań czy fraz i ich zamienników, dzięki temu konkretne wskazówki pomóc mogą w opanowaniu tytułowego „pięknego stylu”: uniwersalnego języka klarownego i poprawnego komunikatu. Jest to książka przeznaczona nie tylko dla pisarzy, ale i naukowców oraz naukowczyń, a także wszystkich tych, którzy chcą zadbać o warsztat pisarski.

4. Praktyka pisania, czyli „wstąpić w tekst”

Na koniec kilka uwag osoby, która łączy twórczość i uczenie pisania literackiego innych. Ten fragment tekstu można nazwać autoetnograficznym, chociaż świadomie skracam opis własnych doświadczeń pisania.

Kiedy zaczynałam tworzyć, najpierw amatorsko (od 1995 roku), a później zawodowo (od momentu debiutu powieścią w 2008 roku), starałam się przede wszystkim czytać wiele prac innych autorów i autorek. W trakcie studiów kulturoznawczych, a następnie podyplomowych *gender studies* poznawałam wiele teoretycznych tekstów, w tym część z tych, które opisałam powyżej. Najważniejsze jednak były dla mnie rozmowy i wskazówki innych praktyków i praktyczek pisania: w czasach licealnych poetki Danuty Wawiłow, na studiach dr Izabeli Morskiej⁹ czy prof. Małgorzaty Szpakowskiej oraz wielu innych badaczek. To ich uwagi i praca nad moim tekstem pozwoliły mi na świadome jego konstruowanie, a także – coraz częściej – refleksję nad tym, jak wygląda i jakim językiem jest napisany.

W swojej wieloletniej praktyce nauczycielki kreatywnego pisania staram się więc przede wszystkim służyć swoim doświadczeniem i być otwartą na wszelkie pytania, a także przykłady tekstów, na których potem pracuje cała grupa. Pracowałam z uczniami gimnazjum, licealistami, młodymi matkami, poszukującymi w swoim życiu sztuki, seniorami i osadzonymi w aresztach. Wiele lat uczę też studentów i studentki w ramach warsztatów kreatywnego pisania na warszawskim uniwersytecie SWPS oraz wykorzystuję techniki twórczego pisania przy okazji innych zajęć uniwersyteckich (np. w Instytucie Kultury Polskiej UW). Zdecydowana większość, do której kieruję swoje słowa, to kobiety, które chcą tworzyć

⁹ Warto nadmienić, że Morska jest również redaktorką zbioru *Jak pracować z wyobraźnią? Księga konspektów* (2021), będącego pokłosiem trzech lat pracy ze studentami i studentkami kierunku zarządzania instytucjami artystycznymi, z którymi prowadziła zajęcia z twórczego pisania.

„po godzinach”, niezależnie od swojej pracy zawodowej czy innych aktywności. Chęć nauczenia się wyrażania swoich myśli przez literaturę jest często tęsknotą za życiem innym niż to, które stanowi doświadczenie tych osób. Stąd wiele zajęć poświęconych jest również psychologicznym aspektom twórczości.

Niezależnie od „wiary” w nauczanie kreatywnego pisania, warto mieć na uwadze publikacje dotyczące tego zagadnienia i wkład kadry akademickiej i zawodowej w rozwój tej dziedziny wiedzy, zwłaszcza w Polsce, gdzie nadal szuka się formuły dla tego typu zajęć. A skoro „pisanie to bardzo bolesna przyjemność”, jak zauważył Zbigniew Herbert (Herbert, Święcicki 2021), warto przygotować się do niej z udziałem odpowiednich osób, które mogą pełnić rolę wyrozumiałych nauczycieli, a nawet akuszerki tekstu.

Bibliografia

- Atwood M. (2021), *O pisaniu*, przeł. A. Pokojska, Karakter, Kraków.
- Banach A. (1971), *Nauka pisania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bonda K. (2015), *Maszyna do pisania*, Wydawnictwo Muza, Warszawa.
- Cameron J. (2017), *Droga artysty. Jak wyzwolić w sobie twórcę*, przeł. J.P. Listwan, A. Rostkowska, Wydawnictwo Szafa, Warszawa.
- Cixous H. (1993), *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6, s. 168–188.
- Cowan A. (b.r.w.), *The Best Books on Creative Writing*, <https://fivebooks.com/best-books/andrew-cowan-on-creative-writing/> (dostęp: 4.10.2021).
- Dąbała J. (2000), *O twórczym pisaniu*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 209–217.
- Duras M. (2001), *Pisać*, przeł. M. Pluta, Świat Literacki, Izabelin.
- Filipiak I. (1999), *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Gautier B. (2000), *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, [w:] G. Borkowska, L. Sikorska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Gilbert S.M., Gubar S. (1979), *A Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven–Londyn.
- Goldman E. (1970), *Living My Life*, Dower Publications, Nowy Jork.
- Herbert Z., Święcicki H. (2021), *Pisanie to bardzo bolesna przyjemność. Listy 1951–1967*, Znak, Kraków.
- Irigaray L. (1998), *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Wydawnictwo eFKA, Kraków.
- Irigaray L. (2010), *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kapuściński R. (2009), *O książkach, ludziach i sztuce*, Czytelnik, Warszawa.
- King S. (2001), *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, przeł. P. Braiter, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Lachman M. (2019), *Kim jest dziś pisarz w (pop)kulturze?*, „Konteksty Kultury”, t. 16, z. 1, s. 124–151.
- Lagercrantz O. (2011), *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa.
- Matuszek-Stec G. (2017), *Twórcze pisanie – specyfika studiów podyplomowych (na przykładzie najstarszej w Polsce szkoły pisarzy – Studium Literacko-Artystycznego UJ)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 60, z. 1, s. 147–155.

- Moi T. (1985), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, Londyn–Nowy Jork.
- Morska I. (red.) (2021), *Jak pracować z wyobraźnią? Księga konspektów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Pinker S. (2016), *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Smak Słowa, Sopot.
- Putnam Tong R. (2002), *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, przeł. J. Mikos, B. Umińska-Keff, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Shulman A.K. (1991), *Danes with Feminists*, „Women’s Review of Books”, t. IX, nr 3, <https://www.lib.berkeley.edu/goldman/Features/danceswithfeminists.html> (dostęp: 13.10.2021).
- Szopa K. (2017) „Nieziszczona narodziny”. *Cixous i Irigaray, czyli kobiety z Czarnego Kontynentu*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2(20), s. 11–26.
- Świrszczyńska A. (1980), *Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa.
- Woolf V. (2018), *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków.
- Woolf V. (2019), *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Osnova, Warszawa.
- Wrycza-Bekier J. (2018), *Magia słów. Jak pisać teksty, które porwą thumy*, Helion, Gliwice.

JELLYFISH IN THE ATTIC. ON THE THEORY AND PRACTICE OF THE CREATIVE PROCESS

Abstract. Hélène Cixous’s Manifesto *The Laughter of Medusa* was first published in 1975 and immediately became one of the most frequently quoted texts on *écriture féminine* – women’s writing. How can the essay be perceived today and has the literary work of women become an emancipatory element or rather fell into a trap of an essentialism? Using the example of theoretical texts, my own work, and many years of experience in conducting creative writing classes, I critically discuss Cixous’s view. I refer to the theoretical works of Marguerite Duras, Izabela Filipiak (Morska), Katarzyna Bonda or Julia Cameron, trying to draw guidelines for women writers mentioned above and juxtapose them with the examples of their literature. I also reach for my own writing workshop and check, if the model of “a madwoman in the attic” by Sandra Gilbert and Susan Gubar is still valid in the 21st century.

Keywords: theory of writing, women’s creativity, writers, feminism, creative writing, cultural studies, female artists.