

słyszenia, zupełnie niezależnie od świadomych czy nieświadomych motywacji.

A przecież w tych dokonujących się w jednej chwili odkryciach jest jakiś styl czy jakiś ton, który sprawia, że odzwierciedlają one do pewnego stopnia czyjeś zainteresowania oraz doświadczenia — i dlatego sprawiają mi one prawdziwą radość. Tylko w sferze przesłuszeń — przynajmniej moich przesłuszeń — może biografia raka (*cancer*) stać się biografą Cantora (jednego z moich najbardziej ulubionych matematyków), karty tarota mogą zamienić się w *pteropods*, torba z warzywami (*grocery bag*) może się zamienić w torbę z poezją (*poetry bag*), wszystko albo nic (*all-or-noneness*) może się przekształcić w oralne numerki (*oral numbness*), ganek (*porch*) — w porsche, a delikatna wzmianka o Wigiliu (*Christmas Eve*) — w polecenie „Catuj mnie po stopach!” (*Kiss my feet!*).

Twórcze Ja

Wszystkie dzieci uczestniczą w zabawach, które są zarażeniem powtarzalne i imitacyjne, ale także badawcze oraz innowacyjne. Pociąga je i to, co znane, i to, co niezwykle. Zaczynając kotwicę przy tym, co wiadome i bezpieczne, badają to, co nowe i nigdy dotąd niezbadane. Dzieciom właściwy jest pierwotny głód wiedzy i rozumienia, unmysłowego pożywienia i stymulacji. Nie trzeba ich nakłaniać ani „motywować” do tego, aby hawły się czy coś zgłębiały, albowiem gra, jak wszystkie twórcze bądź odtwórcze aktywności, jest sama w sobie bardzo przyjemna.

Popędy innowacyjny i imitacyjny zbiegają się w zabawie, którą jest udawanie, gdy korzystając z zabawek, lalek czy modeliaturowych replik obiektów rzeczowywistych, wypełnia się nimi nowy scenariusz albo powtarza jeden ze starych. Narracyjna pasja dzieci wyraża się nie tylko w radosnym pochłanianiu cudzych opowieści, lecz także w tworzeniu własnych. Opowiada-

nie i tworzenie mitów to pierwotne ludzkie aktywności, gdyż to one przede wszystkim pozwalają nadać sens naszemu światu.

Inteligencja, wyobraźnia, talent i twórczość nigdzie by jednak nie dotarły, gdyby w ich podstaw nie leżały wiedza oraz nabyte umiejętności, a nabywanie ich musi mieć odpowiednią strukturę i ukierunkowanie. Wszelako edukacja nazbyt sztywna, nazbyt formalistyczna oraz wyzbyta elementu narracyjnego może wręcz zabić aktywny i badawczy charakter umysłu ludzkiego. Pomysłna edukacja musi osiągnąć równowagę pomiędzy strukturą a swobodą, gdyż potrzeby każdego dziecka są najczęściej nieszychane różnicowane. Są młode umysły, które rozwijają się i rozkwitają pod wpływem dobrego nauczyciela. Inne dzieci (spośród których mogą się rekrutować nieszychane twórcze osoby) będą zaś oporne na naukę trzymającą się formuł i zasad, są bowiem same z siebie autodydaktyczne, żarliwie poszukujące nauki i eksploracji. Większość dzieci przechodzi w tym procesie przez wiele stadiów, na każdym z nich potrzebując więcej lub mniej struktury, więcej lub mniej wolności.

Choć zachłanne naśladownictwo, imitowanie najróżniejszych modeli samo w sobie nie jest twórcze, to jednak często bywa zapowiedzią twórczej przyszłości. Sztuka, muzyka, film i literatura nie mniej niż fakty i informacje mogą stać się specyficzną edukacją, to, co Arnold Weinstein nazywa „zasłupczym pograżeniem w życiu innych, dzięki czemu zyskujemy nowe oczy i nowe uszy”.

Dla mojego pokolenia takie zanurzenie wiązało się najczęściej z literaturą. Susan Sontag na konferencji, która odbyła się w 2002 roku, mówiła o tym, jak czytanie otwierało dla

niej cały świat, gdy była jeszcze bardzo młoda — poszerzało jej wyobraźnię i pamięć daleko poza granice rzeczywistości, bezpośrednio osobistego doświadczenia. Wspominała:

Kiedy miałam pięć, może sześć lat, czytałam napisaną przez Eve Curie biografię jej matki. Czytałam bez różnicy komiksy, słowniki i encyklopedie, a wszystko to z wielką przyjemnością. [...] Miałam poczucie, że im więcej wchłaniam, tym silniejsza się staję i tym większy świat zdobywam. [...] Wydaje mi się, że od samego początku byłam niewiarygodnie utalentowaną uczennicą, niewiarygodnie utalentowaną słuchaczką, znakomitym przykładem dziecięcej autodydaktyki [...] Czy jest to twórcze? Nie, nie było [...], ale nie przeszkodziło temu, bym stała się twórcza później. Więcej pożerałam, niż konstruowałam. Byłam umysłową podróżniczką, umysłowym głodomorem. [...] Prawdziwe życie układało się podle, a przecież moje dzieciństwo stanowiło podróż w ekstazie.

W opowieści Sontag (podobnie jak w innych opowieściach o prototwórczości) szczególnie uderzają owa energia, żarłoczna pasja, entuzjazm, miłość, z jakimi młode umysły zwracają się ku temu, co może je pożywić, szukają modeli intelektualnych i innych, rzeźbią swe talenty przez imitację.

Susan Sontag przyswoiła sobie bardzo rozległą wiedzę o innych czasach i miejscach, o różnorodności ludzkiej natury i ludzkiego doświadczenia. Te perspektywy odgrywają ogromną rolę, kiedy składają ją do napisania następujących słów:

Zacząłam pisać, gdy miałam mniej więcej siedem lat. Pierwszą gazetę sporządziłam w wieku lat ośmiu, wy-
pełniając ją opowieściami, wierszami, dramatami i ar-
tykułami, a potem sprzedawałam ją sąsiadom po pięć
centów. Jestem pewna, że było to całkowicie banal-
ne i konwencjonalne, po prostu złożone z rzeczy, któ-
re wyczytałam, a złożone pod wpływem właśnie tego
czytania. [...] Były oczywiście modele, był cały pan-
teon ludzi, którzy na mnie wpłynęli. [...] Jeśli czyta-
łam opowiadania Poeego, to potem pisałam w stylu Po-
ego. [...] Gdy miałam dziesięć lat, wpadła mi w ręce
dawno zapomniana sztuka Karla Čapka *R.U.R.*, która
mówiła o robotach, i dlatego ja także napisałam sztukę
o robotach. Była ona jednak całkowicie pochodna. Za-
kochałam się we wszystkim, co widziałam, a co po-
kochałam, to chciałam imitować — nie jest to może
królewska droga do prawdziwej innowacji i twórczo-
ści, niemniej, jak mi się wydaje, nie wyklucza dotar-
cia do nich. [...] Prawdziwą pisarką stałam się w wie-
ku lat trzynastu.

Wielkie i bardzo wcześnie rozwinięte u Sontag intelligen-
cja i twórczość pozwoliły jej jako nastolatce jednym skokiem
znaleźć się w nurcie „rzeczywistego” pisania, ale u innych
okres imitacji i czeladnictwa, terminatorstwa trwa o wiele dłu-
żej. Jest to czas, gdy ktoś walczy o znalezienie swoich wła-
snych mocy, swojego własnego głosu. Jest to czas praktykowa-
nia, powtarzania, opanowywania i doskonalenia umiejętności
oraz technik.

Zdarzają się ludzie, którzy przeszedszy przez ów okres
czeladnictwa, pozostają na poziomie technicznego mistrzo-
stwa, ale nie wstępują na poziom wielkiej twórczości. Gdy zaś
do tego dochodzi, może być bardzo trudno ocenić, zwłaszcza
z pewnej odległości, kiedy dokonał się ów przeskok od pra-
cy utalentowanej, lecz pochodnej, do prawdziwej innowacji.
Gdzie przeprowadzić linię oddzielającą wpływ od imitacji? Jak
odróżnić twórcze naśladowictwo, głębokie splecenie przy-
swojenia i doświadczenia od tylko mimikry?

Dea

Termin „mimikra” może sugerować pewną świadomość czy
intencję, ale imitacja, powtarzanie echem, odzwierciedlanie
to uniwersalne skłonności psychologiczne (i to do głębi psy-
chologiczne), które można wykryć u każdej istoty ludzkiej
i u wielu zwierząt (stąd takie terminy jak „papugowanie” czy
„mapowanie”). Kiedy wystawiać do niemowlaka język, bę-
dzie on naśladował to zachowanie, nawet jeśli ma ograniczoną
kontrolę nad swymi członkami czy bardzo jeszcze niewypra-
cowany (niedoskonaty) obraz swego ciała — i to odzwier-
ciedlanie pozostaje ważnym sposobem nauki na całe życie.
Merlin Donald w swej książce *Origins of the Modern
Mind* twierdzi, że „kultura mimetyczna” stanowi ważny etap
w ewolucji kultury i poznania. Dokonuje wyraźnego różni-
czenia pomiędzy mimikrą, imitacją a mimetyzmem:

Mimikra to próba tak dokładnego, jak to tylko możli-
we, dostarczenia duplikatu. Reprodukacja wyrazu twa-

rzy czy papuzi dokładny duplikat głosu innego ptaka stanowią więc mimikrę. [...] Imitacja nie jest tak ścisła jak mimikra; kiedy dziecko powtarza zachowanie rodziców, imituje je, ale nie dostarcza mimikry. [...] Mimetyzm dodaje prezentacyjny wymiar do imitacji. Najczęściej zawiera i mimikrę, i imitację, ale wznosi je na wyższy poziom, poziom odtworzenia, ponownej prezentacji zdarzenia czy relacji.

Mimikra, sugeruje Donald, występuje u wielu zwierząt, imitacja u małych mniejszych i dużych, człokształtnych, natomiast mimetyzm jest czysto ludzki. Wszystkie jednak mogą współistnieć ze sobą i nakładać się na siebie — każdy występ, każde powtórzenie może zawierać elementy wszystkich trzech.

Przy niektórych chorobach neurologicznych zdolność mimikry czy odwarzania może być przejastrawiona bądź mniej hamowana. Ludzie z zespołem Tourette'a, autyzmem albo z pewnymi typani naruszenia przednich płatów mózgu mogą nie potrafić powstrzymać się od mimowolnego odwarzania czy naśladowania ludzkich wypowiedzi lub działań; co więcej, mimowolnie mogą odwarzać dźwięki otoczenia. Na przykład w *Mężczyźni, którzy pomylili swoją żonę z kapeluszem* opisuje kobietę z zespołem Tourette'a, która idąc ulicą, imitowała dźwięki samochodów, postawy latarni, a także gesty i chód wszystkich przechodzących, przy czym często robiła to przesadnie, jakby w karykaturalny sposób.

Niektórzy autystyczni sawanci mają niezwykle zdolności wizualnej wyobraźni i reprodukcji. Jest to szczególnie widocz-

ne u Stephena Wiltshire'a, którego opisałem w *Antropologii na Marsie*. Stephen jest sawantem wizualnym, obdarzonym ogromnym darem uchwytywania wizualnego podobieństwa. Nie ma u niego różnicy, czy odwarza z życia i na miejscu, czy też po długim czasie, zupełnie jakby jego percepcja w niczym nie różniła się od pamięci. Ma także niezwykle słuch; w dzieciństwie potrafił naśladować dźwięki i słowa niczym echo, jak się zdawało — bez żadnej intencji czy świadomości. Gdy jako nastolatek powrócił z wyjazdu do Japonii, nieustannie wydarwał „japońskie” dźwięki, paplając w pseudojapońszczyźnie, czemu towarzyszyło także wykonywanie „japońskich gestów”. Po jednokrotnym wysłuchaniu potrafił naśladować każdy muzyczny instrument, ma też niesłychanie dokładną pamięć muzyczną. Ogromne wrażenie zrobiło na mnie to, gdy jako szesnastolatek odspiewał *It's Not Unusual*, naśladując Toma Jonesa: kobytał się w biodrach, tańczył, gestykulował i trzymał w ręku wyobrażony mikrofon.

W tym wieku Stephen zwykle przejawiał bardzo niewiele emocji i można było u niego zaobserwować wiele z klasycznych zewnętrznych objawów autyzmu — z przekrzywioną szyją, tkami, niepatrzeniem w oczy — niemniej wszystko to zniknęło, kiedy śpiewał piosenkę Toma Jonesa, i to tak bardzo, że zastanawiałem się, czy może w jakiś niepojęty sposób nie wykroczył poza mimikrę i czy nie uczestniczył w uczuciach oraz wrażeniach tej piosenki.

Przypomniałem sobie autystycznego chłopca, którego poznałem w Kanadzie, a który potrafił z pamięci odwzorzyć całą audycję telewizyjną, robiąc to po kilkanaście razy dziennie. Za każdym razem było w tym wszystko — i głosy, i gesty,

a nawet dźwięki aplauzu. Przy nim miałem poczucie automatu czy powierzchniowego odtworzenia. Natomiast w przypadku Stephena byłem znacznie bardziej niepewny tego, czy w przeciwieństwie do tamtego kanadyjskiego chłopca dokonał on przejścia od mimikry do twórczości lub sztuki. Czy świadomie i intencjonalnie uczestniczył w emocjach i wrażeniach piosenki, czy też po prostu je reproduktował — a może było to coś pośredniego?¹

Innego z autystycznych sawantów, José (którego także opisałem w *Mężczyźni, którzy pomylili swoją żonę z kapeluszem**), personel szpitalny określał często jako swego rodzaju kopiarkę. Wydaje się to niesprawiedliwe i obraźliwe, ale także nie do końca słuszne, gdyż zachowawczość pamięci sawanta nie daje się porównać do mechanicznego procesu. Właściwa jest jej bowiem subtelność rozróżnień, której nie będzie miała maszyna: rozpoznawanie cech wizualnych, cech mowy, swo-

¹ U ludzi z autyzmem czy osób opóźnionych z syndromem sawanta zdolności rejestracji i reprodukcji mogą być gigantyczne, ale to, co utracone, pozostaje zewnętrzne, obojętne. Langdon Down, który w roku 1862 zidentyfikował zespół Downa, opisał chłopca sawanta, który „przeczytawszy książkę, potrafił zapamiętać więcej, niż w niej było”. Pewnego razu Down dał chłopcu do przeczytania egzemplarz dzieła Gibbona *Zmierzch i upadek Cesarstwa Rzymskiego*. Chłopiec przeczytał je i recytował pyłmi, ale bez żadnego zrozumienia, a kiedy na stronie trzeciej pominał jeden wiersz, potem powrócił do tego miejsca i się poprawił. „Zawsze potem — pisał Down — ilekroć z pamięci recytował majestatyczne frazy Gibbona, tylekroć dochodząc do trzeciej strony, opuszczał ów wiersz po to, aby następnie powrócić i poprawić się z taką samą regularnością, jak gdyby stanowiło to fragment oryginalnego tekstu”.

* Rozdział 24 pt. *Autysta — artysta*.

istości gestów itd. Tyle że ponieważ „znaczenie” tych elementów nie jest przez sawantów w pełni uchwytywane, ich pamięć wydaje nam się podobna do mechanicznej.

Q.E.D.

Jeśli imitacja odgrywa kluczową rolę w sztukach scenicznych, w których istotne są nieustanna praktyka, powtórzenia, próby i ćwiczenia, to czy równie ważna jest w malarstwie, kompozitorstwie lub pisaniu? Wszyscy młodzi artyści szukają w swoich latach czeladniczych wzorców, których styl, techniczne mistrzostwo i innowatorstwo mogą być dla nich nauką. Młodzi malarze mogą odwiedzać galerię Metropolitan Museum czy Luwru, młodzi kompozytorzy mogą chodzić na koncerty i studiować nuty. W tym rozumieniu wszelka sztuka zaczyna się od etapu „naśladowczego” — kiedy to nawet jeśli nie jest prostą imitacją czy parafrazą podziwianych i naśladowanych modeli, w każdym razie pozostaje pod wielkim ich wpływem.

Kiedy Aleksander Pope miał trzynaście lat, zwrócił się z prośbą o radę do Williama Walsha, wiekowego poety, którego podziwiał. Rada Walsha brzmiała, że Pope powinien być „bezbłędny”. Ten zaś uznał, iż znaczy to, że najpierw powinien zdobyć mistrzostwo w poetyckich formach i technikach. W tym celu w swych *Imitations of English Poets* Pope rozpoznał od imitacji Walsha, Cowleya, Earla of Rochester i innych znaczących postaci, takich jak Chaucer czy Spenser, ale także pisał *Paraphrases* — tak bowiem nazwał swoje naśladowicтва poetów rzymskich. W wieku siedemnastu lat stał się mistrzem kupletu heroicznego i zaczął pisać *Pastorals* oraz inne

wiersze, w których rozwijał i czerpał swój styl, ale ograniczał się do tematów najpowszechniej używanych i bezbarwnych. Dopiero kiedy w pełni wypracował własny styl i formę, zaczął je wykorzystywać, dając upust znakomitym, a czasami przerażającym wytworom swojej wyobraźni. Być może dla większości artystów owe studia czy procesy w znacznej mierze nakładają się na siebie, niemniej naśladownictwo oraz opanowanie formy i umiejętności muszą przyjść przed autentyczną twórczością.

A jednak pomimo lat przygotowań i świadomego zabiegania o wirtuozerie wielki talent może — choć wcale nie musi — spełnić obietnice². Wielu twórców — artystów, naukowców, kucharzy, nauczycieli, inżynierów — czuje się usatysfakcjonowanym, kiedy osiągną pewien poziom mistrzostwa i przez resztę życia pozostają przy owej formie albo igrają z jej granicami, nigdy jednak nie decydują się na krok ku czemuś radykalnie nowemu. Ich dzieło ciągle może odznaczać się mistrzostwem czy wręcz wirtuozerią, a nawet sprawiać wielką przyjemność, chociaż braknie owego kroku ku „wielkiej” twórczości.

² W swej autobiografii *Ex-Prodigy* Norbert Wiener, który podjął studia na Harvardzie jako czternastolatek i przez całe życie pozostał niezwykłe uzdolniony, opisuje współczesnego sobie Williama Jamesa Sidisa. Sidis (który iniona otrzymał po swym dziadku, Williamie Jamesie) był znakomitym matematykiem o wszechstronnych zainteresowaniach, który podjął studia na Harvardzie w wieku jedenastu lat, ale jako szesnastolatek — być może przyniesiony oczekiwaniami, jakie społeczeństwo stawiało wobec jego geniuszu — porzucił matematykę i w ogóle wycofał się z życia publicznego i akademickiego.

Wiele jest przykładów „umiarkowanej” twórczości — twórczości, która niewiele zmieniła w swoim dziele po wstępnym wybuchu. *Studium w skarłacie* Arthura Conana Doyle’a z roku 1887 — pierwsza z książek o Sherlocku Holmesie — było wielkim osiągnięciem, nie było bowiem przedtem takiej „opowieści detektywistycznej”³.

Wydane pięć lat później *Przygody Sherlocka Holmesa* odniosły gigantyczny sukces i oto zniemacka Conan Doyle stał się uznanym autorem potencjalnie niekończącej się serii. Był z tego bardzo zadowolony, ale także odrobinę tym faktem zaniepokojony, ponieważ pragnął pisać także powieści historyczne, a tymczasem publiczność okazała im niewielkie zainteresowanie. Chciano Holmesa i coraz więcej Holmesa, a on miał go dostarczać. Nawet kiedy uśmiercił Holmesa w *Ostatniej zagadce*, każąc mu zlecieć w dół wodospadu Reichenbach w elekcie śmiertelnego starca z Moriarty, publiczność domagała się zmartwychwstania. W roku 1905 Holmes pojawił się więc znowu — w *Powrocie Sherlocka Holmesa*.

Niepodobna dostrzec jakiegokolwiek rozwoju w metodzie Holmesa, jego umysłu i charakterze, wydaje się, że nie ma żadnego wieku. Pomędzy sprawami Holmes jakby nie istniał czy raczej istnieje w zredukowanej skali: brzdąka na skrzypcach, robi sobie zastrzyki z kokainy i przeprowadza wonięjące eksperymenty chemiczne, do chwili gdy zostanie wezwany do następnej sprawy. Opowiadania z lat dwudziestych XX

³ Istniały wprawdzie nowele Porogo o Dupinie (na przykład *Zabójstwo przy Rue Morgue*), brakowało im jednak owej wyjątkowej jakości, owej bogatej charakterystyki Holmesa i Watsona.

wieku mogłyby równie dobrze być napisane w latach dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia, a z kolei te pisane pod koniec XIX wieku nie różniłyby czytane później. Podobnie jak sam Holmes, nie zmienia się również Londyn — odmalowany blyskotliwie raz na zawsze, właśnie w owej ostatniej dekadzie XIX stulecia. Sam Doyle w napisanej w roku 1928 przedmowie do wydania *Sherlock Holmes: The Complete Short Stories* powiada, że czytelnik może je czytać w „dowolnej kolejności”.



Dlaczego tak jest, że na każdym stu utalentowanych młodych muzyków, którzy studiują w Juilliard, czy też na każdym stu znakomitych młodych naukowców, którzy podejmują pracę w poważnym laboratorium i pracują pod kierownictwem wspaniałych mentorów, tylko mała garstka napisze pamiętną kompozycję muzyczną albo dokona odkrycia naukowego o doniosłym znaczeniu? Czy pozostałej większości, pomimo ich talentów, brakuje jakiegoś dodatkowej twórczej iskry? Czy brak im cech innych niż kreatywność, które są istotne dla pamiętnych osiągnięć — cech takich jak śmiałość, wiara w samego siebie, niezależność umysłu?

Chodzi o specyficzną energię sięgającą ponad i poza czyjs twórczy potencjał, osobiwą odwagę i pomysłowość w stawianiu oporu, która pozwala obracać nowy kierunek, gdy rzecz już została postanowiona. Jest to ryzyko, bo takie muszą być zawsze twórcze projekty, gdyż nowy kierunek wcale nie musi się okazać produktywny.

Twórczość wymaga lat przygotowań i treningu nie tylko świadomych, lecz także nieświadomych. Proces wykluwania jest istotny — aby pozwolić tym podświadomym przystosowaniom i przynależnościom najróżniejszych wpływów i źródeł zorganizować je na nowo i zsynchronizować w coś całkowicie własnego. W uwerturze Wagnera *Rienzi* można niemal zobaczyć, jak owo *novum* się wyłania. Są tam echa, imitacje, parafrazy, pastisze Rossiniego, Meyerbeera, Schumanna i innych — wszystkich muzycznych wpływów z czasów rzeźniostwa Wagnera. A potem nagle zdumiewająco słychać własny głos Wagnera: potężny, niezwykły (choć dla mnie straszliwy), głos geniusza bez żadnych precedensów czy antecedenсів. Istotnymi elementami w tej sferze zachowywania i przyswajania *versus* wychwytywania i gromadzenia są głębia, znaczenie, uczestnictwo aktywne i osobiste.



Na początku 1982 roku niespodziewanie otrzymałem przesyłkę z Londynu, w niej zaś znajdowały się list od Harolda Pintera oraz rękopis jego nowej sztuki *A Kind of Alaska*. Do niej napisania, jak wyznał, zainspirowała go opowieść o jednym z moich przypadków, która weszła w skład *Przebudzenia*. W swym liście Pinter opowiadał dalej, że przeczytał moją książkę zaraz po tym, jak ukazała się w roku 1975, i natychmiast zaczął się zastanawiać nad problemami, z jakimi wiązałyby się dramatyczna adaptacja przedstawionych tam historii. Nie wiadcząc jednak bezpośrednich rozwiązań tych kwestii, Pinter o nich zapomniał. Pewnego ranka osiem lat później — dalej cytując Pintera — obudzili się, czując napierające na jego umysł

pierwszy obraz i pierwsze słowa („Coś się stało”). W ciągu następnych dni i tygodni sztuka „sama się napisała”.

Nie mogłem nie porównywać tego ze sztuką (zainspirowaną w ten sam sposób), którą przysłano mi cztery lata wcześniej, a której autor w dołączonym liście oznajmiał, że przed dwoma miesiącami przeczytał *Przebudzenia* i był nimi niesłychanie przejęty — i to do tego stopnia, iż natychmiast postanowił napisać sztukę teatralną. O ile podobał mi się dramat Pintera — w niemnym stopniu z tej racji, iż dokonała się w nim głęboka transformacja, pinteryzacja moich tematów — o tyle teraz czułem, że sztuka z roku 1978 jest stanowczo wtróna, powtarza czasami całe zdania z mojej książki, bez przekształcania ich choćby odrobine. Wydawała mi się przeto nie oryginalnym dziełem, lecz plagiatem czy parodią (aczkolwiek niepodobna było wątpić w „urzeczenie” autora czy jego dobrą wolę).

Nie bardzo wiedziałem, jak mam postąpić. Czy ów drugi autor był zbyt leniwy, czy też może brakowało mu talentu i oryginalności, aby dokonać nieodzownych zmian w mojej książce? A może w ogóle występował tu problem inkubacji — nie dał sobie odpowiednio dużo czasu na to, aby doświadczyć nie lektury *Przebudzeń* pogrzyżyło się w nim? Nie dał też sobie — jak Pinter — czasu na to, aby ją zapamiętać, pozwole jej osunąć się w nieswiadomość, gdzie mogłaby się połączyć z innymi doświadczeniami i myślami.

Wszyscy do pewnego stopnia pożyczają od innych, czerpią z całej otaczającej nas kultury. Idee unoszą się w powietrzu, a my, często w ogóle tego nie uświadamiając, możemy zawłaszczać frazy i język współczesności. Przecież sam język zapożyczamy, nie wynaleźliśmy go. Zastaliśmy go, wrostali-

śmy w niego, aczkolwiek możemy go używać, interpretować na bardzo indywidualne sposoby. Najważniejszą kwestią nie jest sam fakt „pożyczania”, „imitowania”, „wtróności”, „podlegania czyniś wpływom”, lecz to, co się robi z pożyczonym, imitowanym, zaczerpniętym materiałem; to, jak głęboko ów materiał zostaje przyswojony, uczyniony czymś istotnie własnym, spleciony z najbardziej osobistymi doświadczeniami, myślami i uczuciami; jaką relację ustanawia pomiędzy tym właśnie materiałem a samym sobą, tym, co najbardziej własne; i w jakim stopniu wyraża to na nowo, swój własny, sposób.



Czas, „zapomnienie” i inkubacja są równie konieczne, zanim uzyska się głębokie naukowe czy matematyczne wejście. Henri Poincaré, wielki matematyk, opowiadał w swojej autobiografii o tym, jak zmagał się ze szczególnie trudnym problemem matematycznym, ponieważ jednak w żaden sposób nie mógł się z nim uporać, czuł się coraz bardziej strastowany⁴. Postanowił udać się na wyprawę geologiczną, ta bowiem miała go odetwać od zagadnień matematycznych. Pewnego dnia, jak pisał:

Wsiadliśmy do omnibusu, aby dotrzeć do jakiegoś miejsca. W momencie gdy postawiłem stopę na schodku, przyszło mi do głowy — chociaż nic tego wcześ-

⁴ Jacques Hadamard powtarza to w swej książce *Psychology of Invention in the Mathematical Field*.

niej nie zapowiadało — że transformacje, których używalem do zdefiniowania funkcji Fuchsa, były tożsame z tymi, które należą do geometrii nieeuklidesowej. Nie sprawdziłem tej idei, nie miałem na to czasu. [...] Podjąłem wcześniej zaczęłą rozmowę, ale jej, idei, byłem absolutnie pewien. Po powrocie do Caen w wolnej chwili dla spokoju sumienia sprawdziłem rezultat.

Jakiś czas później „zdegustowany” tym, że nie może rozwiązać innego trudnego problemu, Poincaré wyjechał nad morze, a tutaj, jak pisał:

Pewnego poranka, kiedy siedłem plażą, nawiedziła mnie idea, z taką samą charakterystyczną nagłością i bezpośredniością pewnością, że arytmetyczne transformacje nieokreślonych trójargumentowych form kwadratowych były tożsame z tymi, które występują w geometrii nieeuklidesowej.

Wydaje się oczywiste, jak pisał Poincaré, że musi istnieć aktywna i intensywna nieswiadomość (albo podświadomość czy przedświadomość), działająca nawet wtedy, kiedy problem zostaje odsunięty ze świadomych myśli, a umysł oczyszczony z niego zwraca się ku innym rzeczom.

Nie jest to dynamiczna „freudowska” nieswiadomość, wrząca od zduszonych lęków i pragnień, ani też „habitualna” nieswiadomość, która pozwala prowadzić samochód czy wypowiadać poprawne gramatycznie zdania bez najmniejszej świadomości, w jaki sposób się to robi. Nie, mamy tu do czy-

nienia z wykluwaniem się wielkich, złożonych problemów, co dokonuje się w twórczym, całkowicie ukrytym Ja. Oto co Poincaré mówi o tym nieswiadomym Ja: „Nie jest całkowicie automatyczne, jest zdolne do wnikliwości; [...] Wie, jak wybierać; lepiej niż Ja świadome wie, jak przepowiadać, gdyż jemu to się udaje tam, gdzie świadome Ja ponosi porażkę”.

Rozwiązanie problemu, które od dawna się wykluwało, może czasami wystąpić we śnie czy też w stanach przejściowej świadomości — takich, jakich doświadcza się bezpośrednio przed zapadnięciem w sen lub zaraz po obudzeniu, kiedy nawiędza nas osobliva swoboda myśli, a czasami niemal wręcz halucynacyjna wyobraźnia. Poincaré wspomina, jak pewnego wieczoru, gdy był właśnie w jednym z takich dwuznacznych stanów, wydawało mu się, że widzi idee poruszające się niczym molekuly gazu, które w tym ruchu się zderzają, a kiedy łączą w pary i zespalają, aby utworzyć bardziej złożone idee — rzadki stan (aczkolwiek rejestrowany też przez innych, szczególnie pod wpływem narkotyków) najczęściej niewidocznej nieswiadomości twórczej.

Także Wagner daje żywy opis tego, w jaki sposób przyszedł do niego uwertura do *Złota Renu*. Mianowicie po długim czekanii znalazł się w dziwnym, na pół halucynacyjnym stanie:

Po nocy spędzonej w gorącej i bezsenności nazajutrz zmusiłem się do długiego marszu przez okolicę — pełną pagórków pokrytych sosnowymi lasami. [...] Kiedy wróciłem po południu, wyciągałem się śmiertelnie zmęczony na twardej kozetce. [...] Popadłem w rodzaj półsnu, w którym zmienacka poczułem się tak, jakbym się umosił

wolno plynącej wodzie. Napływające do mego umysłu dźwięki zaczęły się formować w muzyczny akord w tonacji Es-dur, który wielokrotnie powtarzał się echem w złamanych formach, te zaś wydawały się melodyjnymi pasażami, których tempo wzrastało. Jednak czysta triada Es-dur przez cały czas się utrzymywała, pozostając — co miało jakieś nieskończone znaczenie — w pokrewieństwie z elementem, w którym byłym pograżony. [...] W jednej chwili rozpoznałem, że uwertura do *Złota Renu*, która od dawna musiała we mnie drzenać, w końcu mi się odsłoniła⁵.



Czy jest możliwe, by ktoś, korzystając z jeszcze nieodkrytego funkcjonalnego obrazowania mózgu, odróżnił mimikry czy

⁵ Wiele jest podobnych historii — niektóre z nich wręcz ikoniczne, niektóre być może zmitologizowane — o nagłych odkryciach naukowych, które dokonywane są we śnie. Mendelejew, wielki rosyjski chemik, odkrył układ okresowy pierwiastków chemicznych we śnie — tak przynajmniej twierdził — i natychmiast po obudzeniu zapisał go na kopercie. Kerperta dalej istnieje, opowieść więc może być prawdziwa. Tyle że sprawa ona wrzenie, iż ten wybuch geniuszu dokonał się zniemacka, bez uprzedzenia, podczas gdy w rzeczywistości Mendelejew zastanawiał się nad tą kwestią, świadomie i nieswiadomie, przez ostatnie dziewięć lat, które upłynęły od odbycia w roku 1860 konferencji w Karlsruhe. Był owładnięty problemem wzajemnej relacji pierwiastków i spędzał długie godziny podczas podróży pociągiem przez Rosję ze specjalną talią kart, na których wypisał każdy pierwiastek oraz jego wagę atomową. Grał nimi w, jak to nazywał, „chemicznego pasjanasa”: tasując, rozkładając i ponownie zmieniając układ kart. Kiedy jednak rozwiązanie przyszło mu do głowy, zdarzyło się to w czasie, gdy świadomie nie usiłował tego osiągnąć.

imiacie autystycznego sawanta od głęboko świadomych i nieświadomych transformacji Wagnera? Czy przeciętna pamięć werbalna różni się pod względem neurologicznym od głębokiej pamięci Proustowskiej? Czy ktoś będzie potrafił zdemonstrować, jak to się dzieje, że pewne wspomnienia mają niewielki — jak się wydaje — wpływ na działanie i obszar mózgu, tak jak pewne traumatyczne wspomnienia pozostają perspektywiczne, a jednak bez zmieniania się w czynne, podczas gdy inne zostają zintegrowane i prowadzą do głębokich twórczych przemian w mózgu?

Twórczość — ten stan, gdy zdaje się, iż idee organizują się same w twący, spójny potok, a towarzyszy temu uczucie ogromnej klarowności i narastającego znaczenia, mnie wydaje się fizjologicznie odmienny. Sądzę, że gdybyśmy potrafili dokonywać odpowiednio subtelnych obrazowań mózgu, te pokazałyby niewyłącznie i rozległą aktywność, z pojawiającymi się niezliczonymi powiązaniem i synchronizacjami.

Jeśli piszę w takich chwilach, to myśli jakby organizują się w spontaniczne następstwa i natychmiast odziewają we właściwe słowa. Czuję, że przekraczam czy transcenduję moją własną osobowość, moje neurozy. Zniemacka to naraz nie ja, ale także najgłębsza część mojego ja, z pewnością najlepsza.