

MARTA RAKOCZY

Uniwersytet Warszawski*



<https://orcid.org/0000-0002-7967-2939>



Pisanie automatyczne, czyli o trudnych związkach awangardy z nowoczesnością

Automatic Writing — on Difficult Relationship between the Avant-Garde and Modernity

Abstract

The text refers to the surrealist invention of automatic writing examined in the anthropological and historical perspective. The aim of the article is to show the relationships of automatic writing with other non-literary cultural practices, especially graphological and spiritualistic. These practices explore the unconscious, strictly individual components of writing, aimed at revealing the social and psychological truth about the subject. They are also to show the domain of what is rejected by modern rationalism. In this article I want to show that the link between modernity, the avant-garde and the subconsciousness or superconsciousness is a complex epistemic fight with modern political and social administration that goes beyond the field of art to the field of broadly understood culture.

* Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: marta.rakoczy@wp.pl

Zajmowałem się w tym czasie Freudem i byłem oswojony z jego metodą badawczą, którą miałem czasem okazję podczas wojny praktykować na chorych. Postanowiłem wydobyć z siebie to, co lekarze starają się wydobyć z tamtych, mianowicie monolog w możliwie najszerszym toku, na którym myśl krytyczna podmiotu nie może zaciążyć, nie hamowany w konsekwencji żadnymi oporami, monolog, który byłby dosłownie, o ile to możliwe, myśleniem na głos. Wydawało mi się i nadal mi się wydaje [...] że szybkość myśli nie przewyższa tempa mowy i nie musi kłócić się z językiem ani poruszającym się piórem... zaczęliśmy czernić papier z chwalebna pogardą tego, co mogło stąd wyniknąć pod względem literackim. (Breton 1976b: 74–75)

Tak właśnie André Breton opisywał w pierwszym manifestie surrealistycznym wynalazek pisania automatycznego, łączący eksperyment artystyczny z doświadczeniem medyczno-psychoterapeutycznym. Wynalazek ten chciałabym poddać szerszej refleksji antropologicznej i historyczno-kulturowej, traktując go nie tyle jako wyposażoną w określone założenia filozoficzne technikę literacką surrealistów, ile jako praktykę powiązaną z innymi pozaliterackimi praktykami kulturowymi. Interesować mnie będą szczególnie dwie, pochodzące z różnych, jak mogłoby się na pozór wydawać, kontekstów instytucjonalnych i dyskursywnych. Po pierwsze, chodzi o praktyki związane z ukonstytuowaniem się grafologii (jeszcze przed pierwszymi eksperymentami awangardy), która eksploruje nieświadome, ściśle jednostkowe komponenty pisania, mające ujawnić społeczną i psychologiczną prawdę na temat podmiotu, która tkwi w samym dukcie pisma i która nie podlega intencjonalnej kontroli jednostki. Po drugie, chodzi o różnego rodzaju praktyki spirytystyczne, które posiłkują się psychografią, czyli zapisem automatycznym tworzonym rzekomo przez zmarłych lub będące pod ich wpływem media. Praktyki te nasilają się pod koniec wieku XIX i konsolidują w czasie, w którym powstają manifesty surrealistyczne.

W artykule tym chcę pokazać, że dokonane przez awangardę w pierwszej połowie XX wieku powiązanie pisma z nieświadomością lub nadświadomością, czyli wszystkim, co stanowić ma w epoce nowoczesnej (z jednej strony niepokojącą, z drugiej obiecującą) przestrzeń wymykającą się racjonalizacji, w tym politycznemu i społecznemu administrowaniu, jest złożoną walką epistemiczną, daleko wykraczającą poza pole sztuki i korzystającą z innych inspiracji pozaartystycznych. Walka ta jest uwikłana w różne, artykułowane, ale i negocjowane często dychotomie między sztuką a nauką, nauką a religią, tym, co racjonalne i tym, co nieracjonalne. Nie dotyczy ona jedynie sporów o to, co ma dziać się w doświadczeniu jednostki

z uwagą i automatyzmem. Jest *de facto* walką o projekt przyszłej kultury jako tej, która nie będzie domeną alienacji ludzkiego doświadczenia. W artykule tym przyjmuję, że analizowane w nim praktyki, awangardowe, spirytystyczne, grafologiczne, z których wszystkie traktowane są jako wymierzone w wizję piszącego, czyli rozumnego i świadomego podmiotu, mogą odślonić szerszy kontekst kulturowy zmagania surrealizmu. Ich zestawienie pozwala deautomatyzować i demistyfikować obecne w kulturze współczesnej oceny, podziały i etykiety, które rzutuje się nierzadko na doświadczenia artystyczne początku XX wieku. Pozwala też pokazać, że na początku wieku XX są one znacznie bardziej plastyczne, labilne i niedookreślone, niż mogłoby się wydawać. Zaś fakt ten świadczy o zmaganiach awangardy z nowoczesnością i jej wewnętrznymi napięciami.

Choć wskazane praktyki — surrealistyczne, grafologiczne, spirytystyczne — pochodzą z różnych obszarów instytucjonalnych i korzystają z odmiennych narracji i dyskursów, łączą je dwie rzeczy. Po pierwsze, praktyki te są podejmowanymi przez sprawcze jednostki formami zaangażowania pisma w projekty, które w różnorodny sposób nie chcą zgodzić się na nowoczesność i które są jednocześnie mocno w nią uwikłane. Po drugie, wspólna jest im odmowa jednoznacznej, dyskursywnej legitymizacji w postaci uzasadnienia naukowego, a także, jak pisze o surrealizmie Ważyk, zerwanie ze „zdrowym rozsądkiem”, tak jak dyskursywizowany jest on na początku wieku XX (Ważyk 1976: 12). Po trzecie, praktyki te koncentrują się wokół zainteresowania z jednej strony uwagą, z drugiej strony — automatyzmem. Oba te stany umysłu znajdują się od końca XIX w. w centrum refleksji nauki, sztuki i filozofii. Są też ściśle związane z właściwą nowoczesności rosnącą koncentracją na procesach fizjologicznych świadomości i nieświadomości, postrzegania i niepostrzegania, pamięci i niepamięci. Zainteresowanie procesami percepcyjnymi — wykorzystywanymi zwłaszcza przez rozmaite nowoczesne gatunki wizualne i logowizualne tworzące swoistą „kulturę spektaklu” i związane z nią rozproszone instancje władzy — będzie według Jonathana Crary’ego służyć przede wszystkim budowie społeczeństwa nowoczesnego (Crary 2007). Społeczeństwo to wymaga automatyzacji wielu czynności, między innymi w związku z kapitalistyczną racjonalizacją produkcji kładącą nacisk na zasadę ekonomiczności, wydajności i skuteczności wytwarzania określonych dóbr kultury. Wymaga też masowego zarządzania uwagą (robotników, przechodniów, uczniów) w celu tworzenia z nich przewidywalnie działających jednostek. To właśnie z tymi mechanizmami podejmują grę surrealiści, będąc w nie jednocześnie uwikłani.

Jeśli chodzi o wybory kategoryjno-metodologiczne, ich *spiritus movens* stanowią późne dokonania Michela Foucaulta, który pod koniec lat 70. i na początku lat 80. zajął się hermeneutyką podmiotu. Jego podstawowym narzędziem analitycznym nie jest już wówczas dyskurs, lecz praktyka rozumiana między innymi jako „technika siebie” nieredukowalna do narzędzi i instytucji wiedzy/władzy. Zastosowanie pojęcia „techniki siebie” — określanej przez Foucaulta narzędziem, które pozwala „jednostkom dokonywać, za pomocą własnych środków bądź przy pomocy innych, pewnych operacji na własnych ciałach oraz duszach, myślach, zachowaniu, sposobie bycia, operacji, których celem jest przekształcenie siebie tak, by osiągnąć pewien stan szczęścia, czystości, mądrości, doskonałości czy nieśmiertelności” (Foucault 2000: 246) — umożliwi bardziej otwarte spojrzenie na różnorodne zjawiska kulturowe. Zjawiska te przestają być lokowane w posegregowanych zgodnie z logiką nowoczesności instytucjach takich jak sztuka *versus* nauka. Przestają być także postrzegane jako podporządkowane bezwzględnie rozmaitym domenom dyskursywnym ocenianym jako wiarygodne *versus* niewiarygodne, racjonalne *versus* nieracjonalne, dominujące *versus* margi-

nalizowane. Techniki siebie — zgodnie z rozpoznaniem Foucaulta przechodzącego od koncepcji „podmiotu opanowanego” do koncepcji „podmiotu panującego” (Błesznowski 2009; Pasternak 2012) — pozwalają dostrzec jednostkowe projekty sprawczych podmiotów, które nie tylko podporządkowują się wiedzy–władzy, ale także tworzą własne doświadczenie jako do pewnego stopnia samodzielne i samowolne dzieło.

Pismo, racjonalizm, jednostka

Nowożytnie definicje czasownika „pisać” — z którymi podejną grę surrealiści — będą łączyć pisanie przede wszystkim z komponowaniem ze słów; procesem świadomej, intencjonalnej twórczości o charakterze intelektualnym, dziejącym się zasadniczo w umyśle piszącego i przewlewanym na papier (Rakoczy 2015). Będą też ten proces traktować jako zasadniczo solipsystyczny. Ja piszące — koordynujące pracę umysłu, oka i posłusznej ręki traktowanej jako bierne narzędzie — jest z reguły samotne, wyłączone z innych codziennych czynności, skonfrontowane z czystą kartką papieru, którą stosownie administruje. Pisanie oznacza czynność, w której nie partycypują szerzej zmysły i rzeczy. Ciało staje się przezroczystym, niepostrzeganym jako samodzielne medium wykonawcą woli umysłu. Podobnie jak przedmioty otaczające piszącego. Pisanie jako synonim „tworzenia” sprowadzane jest do aktywności umysłu. W nowożytnych definicjach czasownik „pisać” to przede wszystkim „przedstawiać” graficznie język mówiony, który z kolei stanowi rzekomo przedstawienie myśli. W definicjach tych zapomina się, że — jak zauważał Villém Flusser — „pisanie jest rzemiosłem porządkującym określone znaki, tak aby tworzyły one linie”; „rzemiosłem produkującym historie (linearne opowieści, linearne obliczenia”, którego „najwyższym osiągnięciem jest stworzenie dyskursu naukowego, który z kolei doprowadził do rewolucji przemysłowej” (Flusser 2018: 289). To właśnie ze względu na ideologie nowoczesności zapomina się o cielesnym i rzemieślniczym aspekcie pisania, wiążąc je z naukowością, umysłem i kreatywnością.

Pismo jako narzędzie racjonalizacji i obiektywizacji związanej z materialną separacją zapisaną treści od osoby, która pisze, jest w nowoczesności uważane za idealne medium nauki. Narzędzie to umożliwia nie tylko deponowanie, gromadzenie i weryfikację wiedzy zawartej w tekstach, ale także zarządzanie określonymi wycinkami rzeczywistości społecznej i politycznej poprzez biurokrację (rachunki, spisy, raporty, wykazy, czyli wszystkie gatunki kładące nacisk na rejestrację, klasyfikację i dokumentację określonych fragmentów życia społecznego i politycznego). Dlatego też medium Freudowskiej psychoanalizy pozostaje zasadniczo głos i mowa. Medium pisma jest zbyt silnie naznaczone świadomością, kontrolą i racjonalnością superego, by mogło być podstawowym nośnikiem sensu psychoanalitycznego. Pacjent wyzwalający się z fałszywej świadomości mówi. Ale już psychoanalityk, poddający ten proces racjonalizacji i obiektywizacji, notuje. Notowanie staje się instrumentem tworzenia zarówno wiedzy, jak i władzy. Mówiący pacjent odzyskuje panowanie nad własną nieświadomością dzięki czasowemu oddaniu się we władanie sporządzającego zapiski psychoanalityka. Pismo staje się gwarantem tego, że sesja psychoanalityczna nie jest rozmową dwóch osób zanurzonych we wspólnej relacji, lecz jest formą spójnego i kontrolowanego tworzenia ponadosobowej i ponadkontekstowej wiedzy na temat podmiotu terapeutyzowanego.

Od XVIII wieku i, jeśli chodzi o kontekst polski, poprzez wiek XIX i XX pismo staje się technologią uwikłaną w tworzenie państw nowoczesnych i nowoczesnego obywatela, posiadającego względnie zestandaryzowane kompetencje. Jego ideologiczny wymiar związany z określonymi procesami społeczno-politycznymi ulega wówczas silnemu zamaskowaniu. To

dlatego jest ono prezentowane w dominujących dyskursach nowoczesności — choćby w ramach coraz powszechniejszych od XIX wieku kampaniach alfabetyzacji — jako medium obiektywizmu i racjonalizmu: narzędzie emancypacji zarówno jednostek, jak społeczeństw. Tymczasem pismo to nie tylko nauka czytania, pisania i liczenia przekładająca się na procesy poznawcze jednostki i dająca jej dostęp do wiedzy i dalszej nauki. Pismo uwikłane jest także w procesy coraz bardziej masowej skolaryzacji, dzięki której rozwijające się populacje państw nabywają podobne umiejętności ściśle funkcjonalne, które z kolei pozwolą im względnie skutecznie działać w coraz dynamiczniej zmieniających się warunkach życia i pracy (Gellner 1988). Za pomocą coraz bardziej masowej alfabetyzacji oraz związanych z nią instytucji tekstowych (prasa, podręczniki, zawarte w programach szkolnych kanony literackie, narodowe i religijne) obywatele uczą się lojalności i przywiązania do określonych wspólnot wyobrażonych. Wspólnoty te są w coraz większym stopniu standaryzowane i uniformizowane nie tylko poprzez kolportowane za pomocą tekstów wartości, sposoby interpretacji i odczuwania świata, ale także poprzez coraz bardziej standaryzującą się wizualność dyskursu pisanego. Kolejne reformy ortograficzne przeprowadzane w drugiej połowie XIX wieku i na początku wieku XX tworzą habitus piśmienny, zgodnie z którym „wyształcony”, czyli „kulturalny” obywatel powinien przestrzegać określonych norm zapisu, jeśli nie chce spotkać się z zarzutem „niegramotności” czy „nieuctwa”. Habitus ten pozwala za pomocą analizy stopnia posłuszeństwa wobec tychże norm rozróżniać osoby wyedukowane i niewyedukowane: tych, którzy mają prawo zabierać głos w dyskursie publicznym (czyli *de facto* pisać), od tych, którzy powinni milczeć. Nauka podstawowych kompetencji piśmiennych jest instytucją, która — jak pisze Villém Flusser — stanowi „odповідź na problem społeczeństwa przemysłowego”. Społeczeństwo to musi „warunkować ludzi wyrwanych z miejskiego otoczenia do obsługiwanania maszyn” i jednocześnie „zapobiec blokowaniu postępu przemysłu przez ten tworzący się proletariatus” (Flusser 2018: 284). Szkoły podstawowe mają oba te problemy rozwiązać. „Ucząc pisania, zaprogramowały ludzi do jednowymiarowego myślenia, czyli do programu właściwego mechanicznemu życiu”, a jednocześnie „wymazały z umysłów uczących się poprzednie programy i świadomość z nimi związaną, która czyniła ich potencjalnie buntowniczymi” (Flusser 2018: 284).

Właśnie z wyżej wymienionych powodów szkoła nowoczesna coraz mocniej kładzie nacisk na kompetencje piśmienne, przygotowując do obcowania z tekstami coraz powszechniejszymi w każdym rejonie życia społecznego i politycznego. Uczy nie tylko pisać, czytać i rachować. Poprzez te umiejętności naucza też określonych praktyk społecznych: w tym symultanicznej pracy w ramowym, właściwym dla rozwijających się miast, systemie godzin i pod opieką formalnego autorytetu. Przekazuje wartość indywidualizmu związanego z jednostkową ewaluacją ucznia, który zaczyna pozycjonować siebie względem innych za pomocą indywidualnych ocen i wyników, przez co rzekomo może (jak obiecują szkoły epoki nowoczesnej) dostąpić awansu społecznego. Rozwijające się szkolnictwo podstawowe jest częścią trójstopniowego systemu nauczania. „Podstawówki” mają przyuczać „do obsługi maszyn, gimnazja i szkoły średnie do obsługi administracyjnej *apparatusów* przemysłowych i innych (społecznych, kulturalnych itp.), a uniwersytety miały przygotować burżuazyjną elitę, której zadaniem było podejmowanie decyzji odnośnie do tych aparatów” (Flusser 2018: 285–286). Wyraźnym śladem świadomości tych procesów i ich jednoczesną kontestacją jest w manifestie Bretona „surrealistyczne wypracowanie”, które ma nie tyle uczyć, ile przekazywać „tajemnice sztuki magicznej surrealizmu”. Breton kpi z rzekomej społecznej funkcjonalności edu-

kacji dostarczającej prostych instruktaży i utylitarnych wskazówek w rodzaju: „Aby się nie nudzić w towarzystwie”, „Aby wygłaszać przemówienia”, „Aby pisać niby-powieści”, „Aby się spodobać kobiecie przechodzącej ulicą” (Breton 1976b: 82–84). Kontynuacją krytyki Bretona będzie list z 1925 roku wymierzony w ówczesne systemy edukacji, skierowany do rektorów uniwersytetów europejskich. Mówi on o „powolnej mumifikacji Europy pod zwojami swoich granic, fabryk, trybunałów, uniwersytetów” (Breton 1976a: 106) i skierowany jest przeciwko władzom uczelni, „uzurpatorom”, fabrykującym „inżynierów, prawników, lekarzy, którym wymykają się prawdziwe tajemnice ciała, kosmiczne prawa bytu” (107).

Pismo jako lustro jednostki?

Na krótko przed manifestami surrealistów, w 1911 roku, Ludwig Klages prezentuje na spotkaniu Wiedeńskiego Towarzystwa Freudowskiego referat o *Psychologii pisma odręcznego*, tworząc dyskursywne podstawy niemieckiej grafologii. Klages jest filozofem życia, krytykiem „racjonalizmu” i piewcą „mistycyzmu” walczącym z „logocentryzmem” kultury zachodniej (to Klages po raz pierwszy używa tej ostatniej kategorii), a zarazem filozofem, który stworzy później podstawę eugeniki rozwijanej w nazistowskich dyskursach. W 1917 roku pisze on obszerne dzieło *Pismo odręczne i charakter*, poszukując w dukcie pisma tego, co indywidualne i związane z jednostkowym poziomem sił życiowych. Pismo w jego koncepcji jest emanacją witalizmu i rytmu, odślaniającą między innymi seksualną charakterystykę jednostki. Dlatego Klages postuluje, by wrócić do badań cielesnego procesu pisania, nie zaś jego efektu, czyli zapisu. Pismo jest dla niego tętnieniem lub muzyką, a źródłem jego jest zasadniczo nieświadomość przejawiająca się w formie i rytmie zapisu. Więcej: „żyjące ciało — stwierdzi Klages — poprzez pismo ludzkie staje się objawieniem duszy” (cyt. za: Wójtowicz 2011b: 16).

Pisanie nie jest tu jedynie medium ujawnienia, zwłaszcza tego, co indywidualne, psychiczne. Jest czynnością, dzięki której ciało staje się nośnikiem indywidualności: jest w rozumieniu Foucaulta techniką siebie. Pomysł Klagesa polega na tym, by we wszystkich społecznie warunkowanych duktach pisma — związanych ze szkołami kaligraficznymi, stopniem edukacji oraz determinantami zawodowymi — dostrzec jednostkowy rys osoby. Rys ten ma być podstawowym czynnikiem determinującym jej społeczne wybory związane z pracą, wykształceniem. Pomysł Klagesa jest ściśle związany z nowoczesnym, właściwym także awangardzie, marzeniem o przekroczeniu alienacji jednostki, przywróceniu jej sprawczości w decyzjach o tych społecznych determinantach, które uzna ona za słuszne.

Aby zrozumieć rewolucję intelektualną, zgodnie z którą Klages koncentruje się na formie i dukcie odręcznego zapisu, poszukując w nim nie tylko tego, co społeczne — będące wyrazem posłusznego wpisywania się podmiotu w określony kanon estetyczny rękopiśmienności — lecz tego, co jednostkowe, trzeba dobrze pojąć, czym była ówczesna kaligrafia. Nauka ta — traktowana jako formowanie estetyki pisma dążącego do przejrzystości, którego treść ma być dostępna nie tylko osobie piszącej — podlegała w epoce nowoczesnej coraz wyraźniejszej kontroli państwa działającego poprzez instytucje edukacji formalnej. Kaligrafia, o czym wiemy choćby z *Nadzorować i karać*, służy już w XVII-wiecznej Francji tworzeniu posłusznych ciał oddających się precyzyjnym czynnościom wykonywanym symultanicznie w klasie. Kolejne reformy kaligraficzne odbywające się w poszczególnych krajach modernizującej się Europy oraz towarzyszące im rosnące unaukowanie dyskursów dotyczących właściwej postawy uczniów przy pisaniu — służą ustawieniu ręki tak, by pisała sprawnie, szybko i przejrzysto. Wiele z tych reform służy także zbliżeniu do siebie czynności pisania i czytania — pisma

odręcznego i drukowanego — po to, by jednostkowy i niepowtarzalny w znacznym stopniu gest pisania podporządkować standardom masowej reprodukcji typograficznej. Jednocześnie to rozwój i umasowienie się druku spowoduje, że pismo odręczne — związane tym razem z niemaszynowością, niereprodukowalnością — zaczyna być kojarzone także z tym, co osobiste i partykularne, czyli tym, co umyka nowoczesnym, opisanym przez Foucaulta, procesom tworzenia posłusznych ciał.

A jednak koncepcja Klagesa nie jest po prostu aktem sprzeciwu wobec nowoczesności. Nie stanowi ona prostej chęci afirmacji niepowtarzalnej osobowości podmiotu. Dukt pisma odręcznego może, jego zdaniem, służyć jednocześnie ekspertyzie, czyli tworzeniu portretu, który ujawnić ma to, co jednostka chciałaby ukryć, i który oparty jest na logicznych, rozłącznych klasyfikacjach: męski, kobiecy, ostrożny, lekkomyślny, miękki, twardy, pojednawczy, nieustępliwy, logiczny, nielogiczny, obiektywny, stronniczy, dokładny, powierzchowny, stanowczy, niezdecydowany, zimnokrwisty, paniczny (cyt. za: Wójtowicz 2011a,b). Wyrazem tej dwoistości w myśleniu Klagesa — antynowoczesnego i nowoczesnego zarazem — jest także postulowanie, oparte na naukowej diagnozie pisma, nauki o osobowości. Ma ona racjonalizować to, co jednocześnie ma być głęboko indywidualne i partykularne i co służyć ma ostatecznie rozwojowi jednostki. Ten rys będzie nosiło wiele współczesnych propozycji grafologicznych, w których mówi się o tym, że to nie pisanie wynika z charakteru, ale przeciwnie: charakter można modyfikować dzięki pismu (Kukielka 2002: 101–103).

Metody Klagesa odwołujące się do intuicji z jednej strony nawiązują do tradycji niemieckiego romantyzmu. Z drugiej jednak strony operują coraz częściej w psychologii nowoczesnej kategorią normy, według której dukt uznawany za nienormatywny staje się podstawą diagnoz psychiatrycznych i kryminalnych. Dają one asumpt do poszukiwań neurologicznych i fizjologicznych aspektów pisania jako tego, co w pisaniu dzieje się poza kontrolą świadomości, wychodząc z przekonania, że człowiek wyraża i ujawnia to, kim jest „naprawdę” w sposobie, w jaki pisze. Już nie sama treść zapisu staje się miejscem ujawnienia, ale jego forma. Analizy pisma Klagesa z jednej strony kładą nacisk na intuicję, witalizm i jednostkowość gestu pisma. Z drugiej będą proponować klasyfikacje charakterologiczne według różnych typów definiowanych za pomocą tabel i spisów cech w zależności od wielkości liter, ich rozmieszczenia na stronie, kąta nachylenia, wyrazistości. W przeciwieństwie do częstej w nowożytności dychotomii między partykularyzmem, intymnością i prywatnością głosu ściśle związanego z osobą a obiektywizmem pisma jako tego, co manifestować ma osobę w przestrzeni publicznej, Klages będzie kładł nacisk na to, iż pismo zawiera „osobisty sens brzmienia” (cyt. za: Wójtowicz 2011a: 44).

Obecny w zainteresowaniach samego Klagesa związek psychoanalizy z grafologią będzie także widoczny w późniejszych, inspirowanych tekstami Klagesa i Junga koncepcjach Anny Teillard i Maxa Pulvera, które są zasadniczo współczesne manifestom surrealistów. Pierwsza książka Teillard na temat pisma odręcznego wychodzi w 1928 roku, a dzieło Pulvera na temat symbolizmu pisma odręcznego w 1931 roku. Pulver będzie twierdził, że pismo „to nieświadomy rysunek, projekcja całej indywidualnej konstrukcji fizycznej i psychicznej człowieka” (cyt. za: Gawda 2000: 23). Anna Teillard z kolei, dzieląc dukt pisma na strefy górną, dolną i środkową (nadlinijną, śródlinijną i podlinijną), każdej z nich przypisze odpowiednią sferę jaźni: superego, ego i id, chcąc pokazać, w jaki sposób manifestują się one w kształcie zapisu. Tę dwoistość myślenia o piśmie — odwołującą się do naukowości i sztuki, tego, co rzekomo racjonalne i nieracjonalne — dziedziczy pisanie automatyczne surrealistów. Z jednej strony

mamy tu do czynienia z „kreatywno-artystyczną ekspresją”, która ma służyć „wewnątrzświatowemu wybawieniu od codzienności, a także, przede wszystkim, od wzrastającego nacisku teoretycznego i praktycznego racjonalizmu” (Habermas 2001: 583). Z drugiej mamy do czynienia z wspartym na teoretycznych podstawach eksperymentem naukowym. Ma on czynić piszącego przedmiotem określonego, uregulowanego ściśle metodą postępowania, które z kolei przynieść ma wymierny efekt: bogatsze i ciekawsze obrazowanie.

Między świadomym i nieświadomym

Propozycja automatycznego pisania sugerowanego przez André Bretona w pierwszym jego manifestie wychodzi od poszukiwań w medium pisma tego, co nieintencjonalne, pozbawione kontroli logicznej, nieświadome, automatyczne. Podmiot sugerowany w tekście ma być podmiotem ujawniającym się w gestach zapisu. Prawda o nim ma tkwić zarówno w „jawie”, jak i we „śnie”, w syntezie rozumu i wyobraźni, działających na prawach swobodnie decydującej podmiotowości. Krytykując nowoczesny projekt podmiotu, który własną racjonalność, autokontrolę i pozycję społeczną musi potwierdzać w znormatywizowanym ortograficznie, stylistycznie i kaligraficznie piśmie, Breton będzie pisał o „nieustępliwej manii, która sprowadza nieznanne do znanego, do czegoś, co jest zaszufadkowane” i co „kołyszże mózgi do snu”, o „analizie, która bierze górę nad uczuciem”, o „władzy logiki” i „porozach postępu i cywilizacji” (Breton 1976b: 74). Z tego też powodu efektem surrealistycznego pisania automatycznego mają być raczej obrazy niż słowa — coś o większej gęstości symbolicznej niż to, co artykułowane, a także coś, co wydaje się bardziej narzucać doświadczeniu, a dokładnie uwadze (jako bardziej zmysłowe, a nie ściśle intelektualne) niż zapisane słowo. Breton będzie też podkreślał wspólnototwórczy aspekt pisania. Pismo nie jest przez niego traktowane jako medium indywidualizmu. Jest narzędziem wspólnototwórczym i — co ważne — zorientowanym na dobrowolną, nieformalną wspólnotę przyjaciół, a nie jakąkolwiek inną. Z tego między innymi powodu surrealiści mają zapomnieć o wysoce indywidualistycznej kategorii talentu. Dlatego też pierwsze eksperymenty opisane w manifestie odbywają się z Philippem Soupault. Breton podkreśla, że „metodą czystej wypowiedzi [...] „niezwłocznie podzieliliśmy się z naszymi przyjaciółmi” (Breton 1976b: 75).

Pisanie automatyczne nie jest jednak ani mechaniczne, ani spontaniczne, ani czyste, ani bezpośrednio. I to niezależnie od tego, czy Breton przypisze mu te wszystkie epitety i określi je mianem czernienia papieru. Jest bardzo świadomie stosowaną techniką siebie mającą więcej z naukowej metodyczności niż z artystycznego eksperymentu. Dlatego doświadczenia zapisu automatycznego będą racjonalizowane. Będą one poddawane naukowej niemalże kontroli i ocenie. Po zakończeniu eksperymentu Breton będzie odnotowywał intersubiektywne „wrażenie niezwyklej werwy i dużo emocji, znaczny odsetek obrazów takiej jakości, że nie bylibyśmy zdolni żadnego z nich wypracować dłuższym wysiłkiem”, efekty „ostrej kpiny” i „malowniczości” zarazem (Breton 1976b: 75).

Écriture automatique jest techniką, która rozpoczyna się od obserwacji pola uwagi w stanie, w którym przechodzi ona w procesy utraty świadomości, a następnie nakierowania jej na mniej lub bardziej zagadkowe zdania pojawiające się przed zaśnięciem: zdania, których wybór polega na tym, że „uderzają one brakiem umotywowania” i które wskazują na to, że „władza sprawowana nad sobą jako osobą racjonalną okazuje się iluzoryczna” (Breton 1976b: 75). Aby eksperyment się udał, należy przestrzegać następujących wskazówek: „Obrawszy sobie miejsce jak najbardziej sprzyjające skupieniu ducha nad samym sobą, przygotuj przybory do

pisania” (Breton 1976b: 75). Podmiot piszący musi skoncentrować się na sobie i własnej pracy, zabezpieczając sobie wcześniej odpowiednie narzędzia. Jego izolacja pozwalająca, by duch zajął się „samym sobą” przypomina eksperyment naukowy odbywający się w laboratoryjnej izolacji umożliwiającej kontrolę czynników wpływających na przebieg sytuacji. Postulowane w manifestie Bretona „odzyskiwanie praw wyobraźni” i odkrywanie w „głębinach naszego umysłu dziwnych sił” podporządkowane jest temu, by je nie tylko „schwytać”, ale przede wszystkim „potem, jeżeli zdołamy, poddać je kontroli naszego umysłu” i jednocześnie „koniecznie wziąć pod uwagę, że nie ma tu wyznaczonych *a priori* sposobów postępowania, że w obecnym stanie może to być zarówno powołaniem poetów, jak i uczonych i że sukces nie zależy od tego, kto jakie drogi wybierze, proste czy bardziej kręte” (Breton 1976b: 62–63). Naukowa kontrola ma wejść w sojusz z artystyczną ekspresją. Wszelkie metody mają być dopuszczalne, o ile tylko przyniosą spodziewane przez Bretona efekty.

Breton radzi dalej:

Wprowadź się w stan bierny, odbiorczy, jak dalece stać cię na to będzie. Zapomnij o swoim talencie, o swoich zdolnościach, jak również o talencie innych osób, powiedz sobie, że literatura jest jedną z najsmętniejszych dróg, które prowadzą do wszystkiego. Zaczynaj szybko pisać bez ustalonego tematu, tak szybko, aby nic nie zachować w pamięci i nie dopuścić do siebie pokusy odczytania tego, coś dotąd napisał. (Breton 1976b: 81)

Urywkowość zdań jest ważnym tropem: chodzi o utratę logicznego związku między frazami, pojęciami, zdaniami, czyli odejście od zasad rządzących jakimkolwiek ujawniającym się w przestrzeni publicznej dyskursem. Wyborem słów nie rządzi uprzedni wybór tematu: trzeba pisać możliwie jak najszybciej. „Pierwsze zdanie — pisze Breton w *Manifestie* — przyjdzie łatwo, prawdą jest bowiem, że w każdej sekundzie jest jakieś zdanie obce naszej myśli świadomej, domagające się ujawnienia. [...] ciągnij dalej, jak długo zechcesz” (Breton 1976b: 81). Jak widać, pisanie automatyczne należące do surrealizmu definiowanego jako „czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażenia bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli” (Breton 1976b: 77) niewiele ma wspólnego z automatyzmem.

Pojęcie „dyktowania myśli wolnego od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi” (Breton 1976b: 77) jest z pewnością podporządkowane marzeniu *stricte* nowoczesnemu — o swobodnym, spontanicznym, wolnym podmiocie, który wyobrażany będzie na kształt dziecka (częsta figura w pierwszym manifestie Bretona), z drugiej — podporządkowane jest idei naukowca-eksperta, który zarządza własną świadomością i nieświadomością, dokonując dowolnych operacji na własnych procesach uwagi. Jednocześnie zaś podmiot w procesie tym ma być właściwie zdekonstruowany, rozszczępiony, pozbawiony spójności. Myśl „dyktowana” w manifestie Bretona jest czymś osobnym wobec umysłu jako instancji racjonalnej kontroli. Jest ona myślą, którą trudno jednoznacznie przypisać do podmiotu, który ją zapisuje. Trudno powiedzieć, czy jest swoja czy cudza, zwłaszcza gdy Breton mówi o stanie świadomości właściwym dla automatycznego zapisu, który to stan ma polegać na „zbieraniu wielorakich odgłosów” (Breton 1976b: 79) i „zdaniu się na niewyczerpane źródło podszepu” (81).

Pismo a głos, mowa, pogłosy

Pieczek — pisał Aleksander Wat — pisałem w czterech czy pięciu transach, w styczniu 1919, przy 39–40 stopniach gorączki (czerwonka). Potem w noc zimową, przy żelaznym piecyku, gdy wracałem z ekscentrycznych wędrówek cygańskich. Wprawiałem się w stan transu, aby „wyzwolić swoje wiedźmy” [...]. Na parę lat przed André Bretonem, ale z tej samej co on inspiracji freudowskiej, doszedłem do *écriture automatique*, nazywałem to *samozapisem*, automigawką. Zesztytu mało czytelne zaniosłem [...] do drukarni Wszechnicy, ani razu nie przeczytawszy tego, co w stanie wyłączonyj kontroli logicznej [...] napisałem. (Wat 1997: 456)

Jak widać, w narracji Wata „automigawka” lub pisanie automatyczne oznacza wykroczenie przeciwko samokontroli, logice i intencjonalności, która pozwala zapobiec działaniom przypadkowym lub korygować ich skutki. Jednocześnie uruchomienie nieświadomości oznacza coś więcej niż proces intelektualny związany z odsłanianiem nieznanego pokładów własnego doświadczenia. Jest to także proces cielesny powiązany z chorobą, wędrowaniem/włóczęgą i rytuałem (trans) oraz nie tyle „ujawnianiem”, ile więcej — z wyzwaniem tego, co ukryte. Jest to także proces, który nie ma charakteru ściśle artystycznego. Sam Wat będzie wiele lat później określał go mianem „psychoterapii, a raczej psychoanalitycznej spowiedzi duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie ku śmierci” (Wat 1997: 458–459). Pisanie automatyczne jako „technika siebie” — znowu — przestaje być eksperymentem literackim czy poszukiwaniem nowej formy wyrazu. Staje się terapią mającą na celu gruntowną, nie tylko psychologiczną, przemianę podmiotu piszącego. Podobnie jest w deklaracjach Bretona, który podkreśla w swoich tekstach, że „nie chodzi o poezję” (Breton 1967b: 62), lecz raczej o reakcję na to, że „pod płaszczykiem cywilizacji, pod pozorami postępu zdołano wygnąć z umysłu wszystko, co można błędnie lub słusznie otaksować jako zabobon, jako chimerę; zdołano skazać na banicję wszelkie poszukiwania prawdy niezgodne z przyjętą normą” (Breton 1967b: 62).

Nic dziwnego, że w narracji Wata wyzwolenie związane jest z symbolem świata spektakularnie wypędzonego z zachodniej nowożytności, czyli z przywołaną „wiedźmą”. Jak pisze w głośnej książce Hugh Trevor-Roper — analizując początki nowożytnej nauki sytuowane przez niego w czasach Kartezjusza i Pascala — nowożytność rozpoczyna się od masowych polowań na czarownice (Trevor Roper 1967, 1969). Odczarowanie świata — związane przez Webera z istotą nowoczesności — oznacza w tym przypadku najgorliwszą wiarę w czary i ich negatywną moc — wiarę usystematyzowaną w postaci systemu wiedzy na temat czarownictwa. Podobnie jest z pisaniem u progu XX wieku uważanego przez Zygmunta Baumana za wiek zrealizowanej nowoczesności (Bauman 2012). Tendencjom łączącym pismo z nauką i racjonalnością towarzyszą przeciwtendencje, które służą zaczarowaniu go na nowo: powiązaniu z tym, co umyka nauce, dyskursom władzy oraz ich dysponentom. Przykładem tych ostatnich są choćby eksperci zajmujący się grafologią sądową, a zatem ekspertyzą pisma zaangażowaną w państwowe instytucje prawne, które na podstawie pisma starają się odróżnić nie tylko podpisy sfalszowane wskazujące na przestępstwo, ale także pismo schizofreników od pisma osób dotkniętych „przewlekłym alkoholizmem” lub „obłądem pierwotnym” (Kwieciński 1934). Pamiętajmy, że grafologia sądowa uważa grafologię psychoanalityczną za pseudonaukę. Z tego względu określała ją — jak czytamy choćby w polskim podręczniku do grafologii sądowej z 1934 roku autorstwa Henryka Kwiecińskiego — mianem „wróżenia”, które tak się ma do nauki, jak „bajka do stwierdzenia nagiego faktu historycznego” (Kwieciński 1934: 17).

Krytykowanej przez surrealistów wizji pisma jako instrumentu poszerzania świadomości i wiedzy — narzędzia racjonalizmu, postępu, emancypacji — towarzyszą praktyki i dyskursy, wiążące pismo z okultyzmem, spirytyzmem i automatyzmem, które odsłonić mają siły i możliwości wyparte przez nowoczesność. Praktyki te znajdują jeszcze dziś przedłużenie w narracjach grafologicznych, w których mowa jest o tym, że — jak mówi współczesne kompendium „z grafologią związana jest pewna magia. Ludzie, którzy zetknęli się ze sztuką interpretacji pisma, czują się nią oczarowani; mają wrażenie, że poznali drogę do odgadnięcia prawdziwej natury człowieka” (Kukielka 2002: 7). Jednostka, podobnie jak w narracjach surrealistycznych, nosi tajemnicę, którą może odkryć: istnieje prawda o niej, od niej niezależna, którą musi nie tyle stworzyć, ile ujawnić. Dyskursy te i praktyki, określane bądź naukowymi, bądź pseudonaukowymi, wchodzą w zastanawiające związki. Przecząc sobie i wzajemnie się dyskredytując, zależą od siebie i legitymizują się poprzez wskazanie na dyskredytowanego przeciwnika. Co więcej, w różnych realizacjach awangardowych przenikają się, wchodząc ze sobą w dość ciekawe związki.

W latach 20., czyli w czasie, gdy Aleksander Wat eksperymentuje z pisanem automatycznym, odbywa się w Warszawie sesja Towarzystwa Psycho-Fizycznego (wspieranego gorliwie przez Władysława Reymonta), zajmującego się poszukiwaniem podstaw naukowych spirytyzmu. Towarzystwo prowadzi doświadczenia z użyciem różnorodnej aparatury naukowej, eksperymentując między innymi z pismem automatycznym (Stachelski 2017). W roku 1925, roku śmierci Reymonta, na łamach „Zagadnień Metapsychicznych” ukazuje się artykuł wspominkowy, który opiewa jego znaczenie dla polskiego spirytyzmu. Spirytyści przy użyciu metod uznawanych przez siebie za naukowe chcą stworzyć ruch będący dobrodziejstwem etycznym i moralnym dla ludzkości, która powinna odwrócić się „od materialistycznego kierunku” (Stachelski 2017: 305). Tym, co łączy te praktyki, nie jest wyłącznie położenie naciśku na pisanie w stanie wyłączonej częściowo lub całkowicie świadomości. Łączy je cel, który stoi u podłoża automatycznego zapisu. A jest nim różnorako, rzecz jasna, rozumiana „wielka terapia duchowa ludzkości” (Ważyk 1976: 12), która ma połączyć to, co racjonalne i to, co nieracjonalne — a zatem te domeny, które nowoczesność chce traktować jako rozłączne. Jeśli ówczesni spirytyści poszukują głosów z zaświatów jako głosów inności, która wymyka się światu nowoczesnemu, surrealiści szukają głosów w możliwie szybkiej, stosownej technice zapisu. Za każdym razem mają to być głosy, które odsłaniają to, co inne, pozaracjonalne, i co jednocześnie nie jest związane z jakimkolwiek tradycyjnym, religijnym czy metafizycznym systemem wyobrażeń. Są to — co ważne — głosy, a nie głos. Dekonstrukcja podmiotu racjonalnego polega tu na wskazaniu różnorodnych, niespójnych impulsów pojawiających się bezwiednie w polu uwagi piszącego — uwagi traktowanej jako puste, głuche naczynie lub aparat rejestrujący.

Metafory, których Breton używa, by przybliżyć technikę pisania automatycznego — tyleż artystyczne, co naukowe — odwołują się jednocześnie nie tyle do pisma, ile do mowy i głosu jako tych, które wiązane są z przeciwieństwem pisma: irracjonalnością, emocjonalnością, subiektywnością, nienaukowością, bezpośredniością i spontanicznością. Nie przypadkiem słyszenie głosów staje się w epoce nowoczesnej metaforą szaleństwa: głos słyszany w stanie zmienionej świadomości jest czymś, czego nie widzą inni i co w związku z tym jest podejrzane. Uznanie zapisu automatycznego za dyktowanie myśli sugeruje ich uprzednie wypowiedzianie, a następnie rejestrowanie w sposób, który uniemożliwia jakąkolwiek selekcję: zastosowanie czegoś, co Breton nazwie „wewnętrzny filtr” (1976: 63). Proces ten nie służy, co

podkreśla Breton, „wpatrywaniu się w nasze zapisy jak w hipnozie” (1976: 63) — ujawnieniu jakiegokolwiek prawdy na temat podmiotu — jak w postępowaniu hipnotyzera, grafologa czy psychoanalityka: prawdy, która ma go uspójnić i która ma na powrót przywrócić mu poczucie sprawczości.

Finałem projektu surrealistycznego nie jest racjonalizacja tego, co dzieje się w polu świadomości i nieświadomości człowieka. Nie jest nim też ustanowienie na nowo osoby jako spójnego podmiotu, którego emocje i doświadczenia zostają na powrót poddane kontroli poszerzonego i wzbogaconego ja: podmiotu efektywnie i skutecznie funkcjonującego w społeczeństwie, w którym efektywność i skuteczność stają się podstawowym kryterium działania. Dlatego Breton stwierdza, że o talencie artysty surrealistycznego można mówić z równym powodzeniem, jak o „talencie platynowego metra, lustra, drzwi i nieba” (Breton 1976: 79). Oczywiście, trudno tu przesądzać o tym, co stanowi pozytywny finał surrealistycznego projektu. Wymaga to z pewnością bardziej pogłębionych badań i rozpoznania. Pytanie, czy proponowane przez surrealizm techniki siebie mogą stać się narzędziem buntu, autentyczności i twórczego przetwarzania nowoczesności, czyli wszystkiego, co utożsamiane z awangardą jako taką, jest dla mnie pytaniem ciągle otwartym.

Bibliografia

- Bauman Zygmunt (2012), *Nowoczesność i Zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Błesznowski Bartłomiej (2009), *Batalia o człowieka. Genealogia władzy Michela Foucaulta jako próba wyzwolenia podmiotu*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Breton André (1976), *List do rektorów uniwersytetów europejskich* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. Ważyk A., „Czytelnik”, Warszawa.
- (1976), *Manifest surrealistyczny* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. Ważyk A., „Czytelnik”, Warszawa.
- Crary Jonathan (2007), *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. I. Kurz, Ł. Zaremba, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Eisenstein Elisabeth (2004), *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Flusser Villém (2018), *Kultury pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. P. Wiatr, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Foucault Michel (2000), *Techniki siebie* [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasinski, PWN, Warszawa.
- Gawda Barbara (2000), *Pismo a osobowość człowieka*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.

- Gellner Ernest (1988), *Plough, Sword and Book. The Structure of Human History*, Chicago UP, Chicago.
- Graff Harvey (1979), *The Literacy Myth. Literacy and Social Structure in Nineteenth Century City*, Academic Press, New York.
- Habermas Jürgen (1999), *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1-2, przeł. Andrzej M. Kaniowski, PWN, Warszawa.
- Kukielka Izabela (2002), *Grafologia. Tajemnice twojego charakteru*, Wydawnictwo Ravi, Łódź.
- Kwieciński Henryk (1934), *Grafologia sądowa. Zasady ekspertyzy dokumentów i analizy pisma*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa.
- Pasternak Izabela (2012), *Władza nad sobą w koncepcji Michela Foucault*, „Sofia”, nr 12, s. 135–150.
- Rakoczy Marta (2015), *Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie*, „Teksty Drugie” nr 4, s. 13–32.
- (2016), *Ortograficzny „prymitywista”. „Manifest w sprawie ortografii fonetycznej” Jasińskiego w perspektywie antropologiczno-historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 59, z. 4, s. 109–124.
- Stachelski Marcin (2017), *Duchy czy nieznaną siłą? Julian Ochorowicz w sporze wokół spirytyzmu i mediumizmu w Polsce w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Oficyna Wydawnicza Rivail, Warszawa.
- Trevor-Roper Hugh (1967), *The Crisis of the Seventeenth Century: Religion, the Reformation, and Social Change, and Other Essays*, Macmillan, New York.
- (1969), *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Peregrine Books, New York.
- Wat Aleksander (1997), *Poezje*, „Czytelnik”, Warszawa.
- Wójtowicz Artur (2011a), *Grafologia Klagesa*, t. 1, Wydawnictwo Volumen, Bytom.
- (2011b), *Grafologia Klagesa*, t. 2, Wydawnictwo Volumen, Bytom.
-