

# 6. REDAKCJA

## PRZY OTWARTYCH DRZWIACH. REDAGOWANIE TEKSTU

*Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika* Stephena Kinga to nie tylko jeden z najlepszych poradników dla piszących, jakie możecie znaleźć w księgarni, ale również autobiografia mistrza horroru. Opowiada w niej o tym, że miał szczęście trafić na świetnego nauczyciela – redaktora Johna Goulda z lokalnego tygodnika. To on objawił młodemu Kingowi kilka ważnych prawd.

„– **Gdy piszesz tekst, opowiadasz sobie samemu pewną historię** – powiedział. – **Kiedy go poprawiasz, twoim głównym zadaniem jest usunięcie wszystkiego, co nie należy do tej historii.**

Owego dnia, gdy oddałem mu moje dwa pierwsze teksty, Gould powiedział mi jeszcze coś ciekawszego: **Pisz z drzwiami zamkniętymi, przerabiaj z otwartymi. Innymi słowy, twój tekst z początku jest przeznaczony dla ciebie, a potem wyrusza w świat.** Gdy wiesz, jak ma wyglądać historia, i opowiesz ją właściwie – w każdym razie tak dobrze, jak potrafisz – tekst zaczyna należeć do każdego, kto zechce go przeczytać albo skrytykować<sup>1</sup>.

**Większość z nas doskonale radzi sobie z pisaniem przy drzwiach zamkniętych. Gorzej, gdy siadamy do pracy nad tym, co powstało – do redakcji. Zobaczmy, co trzeba zrobić, gdy drzwi zostaną otwarte.**

## ZRÓB SOBIE PRZERWĘ

„Piszę jakąś scenę, potem ją czytam i dochodzę do wniosku, że jest okropna – wzdycha Raymond Chandler, pisząc o pracy nad *Siostrzyczką*. – Po trzech dniach (w czasie których nie zrobiłem nic, tylko gotowałem się ze złości) czytam tę scenę jeszcze raz i dochodzę do wniosku, że jest wspaniała. No, proszę. Czy można na mnie polegać?”<sup>2</sup>.

Pierwsza zasada BHP przy pracy nad tekstem to „zrób sobie przerwę”. Musisz nabrać dystansu do tego, co napisałeś. Doskonale ujęła to Zadie Smith: „**Sekret redagowania własnej pracy jest prosty: trzeba stać się jej czytelnikiem, a nie autorem**”<sup>3</sup>. Odłóż na jakiś czas swój tekst do szuflady i zapomnij o nim.

Jak długo ma tam leżeć? „**Idealnie na rok lub dłużej, ale wystarczą trzy miesiące**”<sup>4</sup> – pisze Zadie Smith. Wtórkuje jej Stephen King: „okres ten powinien trwać **co najmniej sześć tygodni**. [...] Kiedy w końcu nadejdzie właściwy wieczór (możecie nawet zaznaczyć ten dzień w kalendarzu), wyjmijcie maszynopis

<sup>1</sup> S. King, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, tłum. P. Braiter, Warszawa 2001, s. 48.

<sup>2</sup> R. Chandler, *Mówi Chandler*, tłum. E. Budrewicz, wstęp K. Mętrak, Warszawa 1983, s. 269.

<sup>3</sup> Z. Smith, *Sztuczki warsztatowe*, tłum. S. Kowalski, w: tejsze, *Jak zmieniałam zdanie*, tłum. A. Pokojka, Kraków 2010, s. 133.

<sup>4</sup> Tamże.

z szuflady. Jeśli wygląda niczym obcy przedmiot, kupiony w graciarni lub na wyprzedazy, której niemal nie pamiętacie, jesteście gotowi”<sup>5</sup>.

Kiedy zaczniesz czytać, będziesz naprawdę zadziwiony tym, co ten ktoś, kim byłeś jeszcze kilka tygodni temu, powypisywał. Po odpowiednio długiej przerwie zobaczysz błędy i potknięcia – od literówek, poprzez niezgrabne zdania, do błędów w fabule.

**Zanim zaczniesz szlifować drobiazgi, oddal się na kilka kroków i spójrz na tekst jako całość.** Być może dopiero teraz zrobisz to po raz pierwszy. Przyjrzyj się uważnie, czy przez powierzchnię nie przebijają ślady rusztowania: drugoplanowe postacie, które miały odegrać ważną rolę, ale zgubiłeś je gdzieś po drodze, i wątki, które zapomniałeś kontynuować. Może cechy charakteru bohatera, które miałeś rozwinąć, ale po drodze zmieniłeś koncepcję? Wszystkie te pozostałości masz teraz okazję wyczyścić – właśnie po to jest redakcja.

## KONTROLA BRONI PALNEJ

Znacie pewnie starą dramaturgiczną zasadę, że **jeśli w pierwszym akcie nad kominkiem zostaje zawieszona strzelba, to w trzecim powinna wypalić**. Działa to również w drugą stronę – **żeby strzelba mogła wypalić, ktoś musi ją wcześniej zawiesić**. Jeśli więc do walki ze złym smokiem twój bohater ma użyć magicznego miecza, to ktoś odpowiednio wcześniej powinien mu go dać (a może sam ukradł go z zamku czarnoksiężnika? – tak na pewno byłoby ciekawiej).

Nie chodzi tu bynajmniej tylko o magiczne artefakty. Doskonale tłumaczy to Maciej Karpiński na przykładzie filmu *Pojedynek* na szosie Stevena Spielberga: „kierowcy próbującemu uciec prześladowającej go monstrialnej ciężarówce w najbardziej dramatycznym momencie psuje się chłodnica i samochód musi zwolnić. Pewnie, w życiu takie sytuacje się zdarzają, ale w filmie byłby to drażniący nieudolnością scenarzysty zbieg okoliczności, gdyby nie to, że niemal na początku filmu, gdy bohater odwiedza stację benzynową, mechanik mówi mu, że z jego chłodnicą jest coś nie w porządku i doradza naprawę, jednak kierowca spieszy się i lekceważy radę”<sup>6</sup>.

Sprawdź, czy w twoim tekście nie ma z tym problemu – jeśli w decydującym momencie twoja bohaterka nie przeczyta maila z ważną wiadomością, bo szlag trafił jej komputer, to będzie to prawdopodobne tylko wtedy, gdy odpowiednio wcześniej dowiemy się, że jej sprzęt szwankował. Inaczej takie rozwiązanie będzie niczym *deus ex machina* ze starożytnego greckiego teatru – nagle między bohaterami pojawiało się bóstwo, które w doraźny sposób rozwiązywało wszystkie problemy.

Redakcja to moment, gdy możesz zza szafy wyciągnąć paradygmat scenariusza filmowego lub inny wzorzec budowy fabuły. Jeśli w konstrukcji coś ci się nie klei, to być może przyłożenie do niego odpowiedniego szablonu wskaże, gdzie popełniłeś błąd?

<sup>5</sup> S. King, dz. cyt., s. 169.

<sup>6</sup> M. Karpiński, *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu. O sztuce scenariusza filmowego*, wyd. 2, Kraków 2004, s. 208.

## PIERWSZYCH DZIESIĘĆ STRON

**Kiedy wracasz do pracy nad swoim tekstem, zwróć szczególną uwagę na początek.** Dlaczego? Dlatego, że to na niego szczególną uwagę zwróci też twój pierwszy ważny czytelnik – potencjalny wydawca. Zanim książka wyląduje na szczytach list bestsellerów, musisz najpierw przekonać kilku bardzo trudnych czytelników: redaktorów, wewnętrznych recenzentów, kapryśnych naczelnych, wybrednych marketingowców. Większość z nich to ludzie, którzy – mimo tego, że pracują w wydawnictwie – nie mają, paradoksalnie, czasu na czytanie. Spędzają długie godziny na zebraniach, analizują arkusze kalkulacyjne z wynikami firmy i (jak każdy) lubią poplotkować na papierosie – nic dziwnego, że nie mają kiedy czytać. **Rzucą okiem na kilka pierwszych stron i jeśli nie ma tam nic, co ich zaintryguje, kopną twoją powieść na stertę makulatury z odrzuconymi propozycjami.**

Pierwsze strony to miejsce wielkiej bitwy o uwagę i zainteresowanie potencjalnego wydawcy. Kiedy twoja książka trafi zaś do księgarni, tych kilka pierwszych stron stanie się polem jeszcze ważniejszej bitwy – walki o to, aby czytelnik chciał przerzucać strony, by dowiedzieć się, co będzie dalej.

**Musisz założyć, że od pierwszych dziesięciu-dwudziestu stron tak naprawdę zależy wszystko. Powinny one oddawać charakter powieści i informować o podstawowych rzeczach: kto jest bohaterem? O czym jest ta książka? Gdzie rozgrywa się jej akcja? O co toczy się gra?** Nie ma szans, abyś mógł ukrywać odpowiedzi na te pytania. Dawno minęły czasy, kiedy powieść rozpoczynała się od szczegółowego opisu miasta, ulicy i domu, w którym mieszka główny bohater, oraz zarysu jego rodowodu. Ma to oczywiście swój urok, ale dziś oczekiwania czytelników są zupełnie inne. Nawet w kinie odchodzi się od czołówki i sekwencji z napisami na rzecz tego, aby od razu wrzucić widza w sam środek akcji – często tytuł jest ostatnią rzeczą, jaką widzimy na ekranie. Mówiąc bardzo brutalnie i używając bardzo niefachowych terminów: **na pierwszych stronach nie ma miejsca na popychanie pierdół. Tu masz sprawić, żeby czytelnik od razu miał frajdę.**

**„Twój potencjalny czytelnik może oceniać książkę po jej pierwszej stronie, ty zaś wolałbyś, by raczej zdecydował się na jej kupno, niż odłożył ją z powrotem na półkę.** Sam tak oceniasz książki i wiesz, jak szybko się to robi [...] – pisze Lesley Grant-Adamson – **Nie znaczy to, że każda powieść powinna się zaczynać strzelaniną lub wysadzeniem w powietrze luksusowego samochodu, należy jednak zadbać o to, by początek miał taką samą tonację, jaka dominować będzie w całości.** Na przykład bohaterowie, którzy w toku powieści mają żyć w ciągłym strachu, w pierwszej scenie powinni poczuć się nieswojo w wyniku przypadkowego incydentu, da to czytelnikowi przedsmak tego, co czeka go w dalszej części”<sup>7</sup>.

Nie zaczynaj więc dreszczowca od komediowej scenki, a romansu od krwawej jatki – pierwsze strony to dla czytelników próbka tego, czy książka im się podoba czy nie. Nie ma sensu ich oszukiwać. Izraelski pisarz Amos Oz twierdzi, że autor i czytelnik na pierwszych stronach zawierają swoistą umowę – bądź fair i jej dotrzyмай.

<sup>7</sup> L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, tłum. M. Rusinek, Kraków 1999, s. 88.

Ciekawe, że o ile z autorami prozy redaktorzy często muszą dyskutować o konieczności ożywienia czy zdynamizowania początku powieści, to autorzy non-fiction już dawno przyswoili sobie tę lekcję. „Dla pierwszej części *Rising '44* bardzo wczesnie wybrałem technikę retrospekcji, która tak dobrze się sprawdziła w *Mikrokosmosie*. (Książka ta nie zaczyna się od założenia miasta tysiąc lat temu, lecz od oblężenia *Festung Breslau* w 1945 roku). – wspomina profesor Norman Davies w książce *Jak powstało „Powstanie '44”*. – Tym razem chciałem, żeby anglojęzyczny czytelnik stanął najpierw na pewnym gruncie brytyjskim, a nie obcym gruncie polskim; żeby już od pierwszej strony był świadom istnienia Wielkiego Sojuszu, a omijając wszelkie bezpośrednie odniesienia do Polaków czy do Warszawy, chciałem go zmusić do stworzenia obrazu za sprawą jego własnej wyobraźni. **Niewielka porcja sensacji i intrygi miała stosownie zaostriżyć czytelniczy apetyt na dłuższe rozdziały wstępne.**

Jako temat prologu wybrałem pracę stacjonujących w starym dworze Barnes Lodge w King's Langley, w pobliżu Londynu, polskich szyfrantów, którzy przekazali polskiemu rządowi wiadomość o wybuchu powstania<sup>8</sup>.

Mariusz Szczygiel tego samego uczy młodych reporterów: „Prosiłem autora, żeby dogadał się z firmą Durex i dzwonił do opiekunów kolonii letnich, proponując im darmowe prezerwatywy. Zadzwoił do jednych i okazało się, że nie mają nic ciekawego do powiedzenia. Powinien zadzwonić do dziesięciu, a opisać trzech. Oczywiście, można potem streścić, co powiedziało siedmiu pozostałych. Ten młody autor napisał tekst, zaczynając go jakoś tak: »Wakacje to czas inicjacji erotycznej wśród nastolatków. Brak kontroli rodziców sprzyja życiu erotycznemu«. Idealny początek do taniej prasy kobiecej. A wystarczyło zacząć: »Dzień dobry, czy na państwa koloniach można rozdać dzieciom prezerwatywy?«. I już każdy chce czytać<sup>9</sup>.

## PIERWSZE ZDANIE

Marzeniem każdego autora jest błyskotliwe pierwsze zdanie, które otworzy całość. To właśnie ono może zapewnić nieśmiertelność! Chcecie przykładów? W 2007 miesięcznik „Playboy” poprosił kilka znanych osób o to, aby wskazały najważniejsze pierwsze zdanie.

### NAJWAŻNIEJSZE PIERWSZE ZDANIE – ANKIETA „PLAYBOYA”

„Był dzień moich osiemdziesiątych pierwszych urodzin po południu i właśnie leżałem w łóżku z moim młodym kochankiem, kiedy wszedł Ali i oznajmił, że przyszedł arcybiskup, który koniecznie musi się ze mną zobaczyć” (Anthony Burgess, *Ziemskie moce*).

„Była to miłość od pierwszego wejrzenia. Kiedy Yossarian po raz pierwszy ujrzał kapelana, natychmiast zapalał do niego szalonym uczuciem” (Joseph Heller, *Paragraf 22*).

„It was a pleasure to burn” (Ray Bradbury, *451 stopni Fahrenheita*).

„Jest prawdą powszechnie wiadomą, że samotnemu a bogatemu mężczyźnie potrzeba do szczęścia tylko żonę” (Jane Austen, *Duma i uprzedzenie*).

„Opowiem inną przegodę dziwniejszą” (Witold Gombrowicz, *Kosmos*)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> N. Davies & Co., *Jak powstało „Powstanie '44”*, Kraków 2005, s. 42-43.

<sup>9</sup> Gwałcąc tekst [z M. Szczygiel rozmawia A. Klim], „Press” nr 8/2007, s. 22.

<sup>10</sup> Cyt. za: *Najważniejsze pierwsze zdanie*, „Playboy” nr 1/2007, s. 62-64.

Ankietowani przez „Playboya” niestety zdecydowanie zbyt rzadko powoływali się na literaturę współczesną. Dla równowagi postanowiliśmy więc dołożyć do tej antologii jeszcze jedno pierwsze zdanie – być może najmocniejsze w całej polskiej literaturze fantasy.

„Przed północą spłonęła kolejna wiedźma” (Anna Brzezińska, *Żmijowa harfa*).

Jak odnaleźć owo magiczne pierwsze zdanie? Cóż, na pewno to nie będzie to, co napiszesz jako pierwsze, bez obaw (gdyby tak miało być, skończyłbyś jak Joseph Grand z *Dzумы Camusa*). Paradoksalnie, **początki powstają najczęściej na końcu** – właśnie od tego jest redakcja.

Gdy patrzy się na rękopisy dawnych mistrzów, możemy odnaleźć w nich ślady dramatycznych walk, jakie toczyli ze swoimi tekstami. Popatrzmy na jeden przykład redakcji początku bardzo znanej, choć dziś już raczej rzadko czytanej, powieści. W pierwszej wersji pierwsze zdanie to brzmiało tak:

„Wbrew najbardziej podstawowym myśliwskim zasadom Rafał zszedł ze stanowiska i chyłkiem doszedł do szczytu gór”.

Autorowi jednak nie podobało się określenie „najbardziej podstawowe”, skreślił je i zaproponował inne słowo. A potem jeszcze inne. A potem... Zobacz sam, jak wyglądają kolejne redakcje:

„Wbrew groźnym, myśliwskim zasadom Rafał zszedł ze stanowiska i chyłkiem doszedł do szczytu gór”.

„Wbrew surowym, myśliwskim zasadom Rafał zszedł ze stanowiska i chyłkiem doszedł do szczytu gór”.

„Wbrew groźnym, myśliwskim zasadom Rafał zszedł ze stanowiska i chyłkiem doszedł do szczytu gór”.

„Wbrew srogim, myśliwskim zasadom Rafał zszedł ze stanowiska i chyłkiem doszedł do szczytu gór”.

Uff. Wiesz, jak ostatecznie brzmi to pierwsze zdanie?

„Ogary poszły w las”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty z rękopisów Stefana Żeromskiego za: J. Parandowski, *Alchemia słowa*, wyd. 4, rozszerzone, Warszawa 1965, s. 225-226.

Stefan Żeromski skreślił nie tylko pierwsze zdanie, ale po prostu wyrzucił cały fragment tekstu, aby zacząć od tego, co w pierwotnej wersji było kilka stron dalej. Zgodzisz się jednak, że oplotało się męczyć z redakcją *Popiołów*?

Ten przykład pokazuje jeszcze jeden istotny aspekt pracy nad początkiem powieści – trzeba do niego wrócić, bo pierwsze strony to moment, gdy pisarz dopiero się rozgrzewa, szuka odpowiedniego stylu i poznaje swoich bohaterów. To tutaj tak naprawdę autor definiuje, jaką powieść pisze. Zadie Smith nawet po wydaniu książki z drżącym sercem czyta pierwszych dwadzieścia stron swoich powieści, bo przypominają jej mózół, w jakim się rodziła: „To jak wycieczka do celi, w której kiedyś siedziałam”<sup>12</sup>. Kiedy Smith kończy pracę nad kolejną książką, wraca do tych traumatycznych pierwszych dwudziestu stron, aby je gruntownie przerobić. Teraz, po zakończeniu pisania, wiemy już, co powstało – początek musi pasować do reszty.

### **Równie mocnego dopracowania wymaga zakończenie.**

Redaktor, którego zainteresuje kilka pierwszych stron, zajrzy pewnie do środka, a potem zerknie na końcówkę. Jeśli myślisz, że pracownicy wydawnictw z zapartym tchem będą wyczekiwać zakończenia, to przypomnij sobie scenę z filmu *Autor widmo* Romana Polańskiego, gdy postać grana przez Ewana McGregora dostaje gruby plik kartek – pierwsze co robi, to zerka, ile tam, na litość boską, jest stron? Niestety, najczęściej za dużo.

**Czytelnik, który zada sobie trud przeczytania twojej książki, potrzebuje nagrody: zakończenia. Pamiętaj, aby mu ją dać.** Czy ona i on będą razem? Czy morderca został schwytany? Zniszczyli Gwiazdę Śmierci?

Po prostu postaw kropkę nad i.

## POTĘGA SKREŚLEŃ

**Choć tak wiele uwagi poświęciliśmy początkowi i końcowi, to nie odnoś mylnego wrażenia, że to, co pomiędzy nimi jest nieważne.** Oczywiście, wcale tak nie jest! Redagujesz nie tylko początek i koniec, ale cały tekst swojej książki.

**Twoim ulubionym narzędziem powinny być nożyczki.** Moglibyśmy przytoczyć tu dziesiątki maksym takich jak słowa Czechowa, że „zwięzłość to siostra talentu” czy Norwida „redakcja jest redukcją”. Nie chodzi jednak o popisywanie się bon motami, ale o bardzo ważną zasadę, którą można zapisać równaniem: **KRÓCEJ = LEPIEJ.**

<sup>12</sup> Z. Smith, dz. cyt., s. 131.

**Nie bój się skreślać. Wciąż zadawaj sobie pytanie, czy każde słowo, którego użyłeś, jest potrzebne.** Weź sobie do serca słowa lorda Arthura Quillera-Coucha: „Styl nie może być ozdobą. Za każdym razem, kiedy nachodzi cię ochota na pisanie jakiegoś wyjątkowo skoczego kawałka, zatrzymaj się i obejdz to miejsce szerokim łukiem. Zanim wyślesz to do druku, zamorduj wszystkie swoje kochane zwierzątka”<sup>13</sup>. Nie oznacza to, że musisz skreślić połowę, ale dziesięć procent to już całkiem przyzwoity wynik. Zanotuj wzór, który Stephen King dostał od swojego pierwszego redaktora:

„Druga wersja = pierwsza wersja – 10% procent. Powodzenia”<sup>14</sup>.

Skreślaj nudę. Skracaj dialogi! Nie możesz pozwolić, aby twoi bohaterowie gędzili o niczym przez kilka stron. Tnij monologi na mniejsze partie. Skracaj opisy mocnymi puentami, które ucinają kolejne łańcuchy zdań.

Skróty są ważne nie tylko ze względów artystycznych. Jeśli nie ma jeszcze na koncie żadnego pisarskiego sukcesu, to licząca pięćset stron maszynopisu powieść może odstraszyć wydawcę. Bardzo gruba książka to bardzo duże koszty jej przygotowania i wydrukowania, co dobrze ilustrują słowa brytyjskiej redaktorki Gill Davies: „**Bardzo grube książki, pochłaniające wielkie inwestycje, muszą być naprawdę bardzo dobre**”<sup>15</sup>.

Przy okazji, jeśli naprawdę masz zamiar zająć się pisaniem, **warto nauczyć się miar, jakimi postępują się redaktorzy.**

1 strona maszynopisu = 1800 znaków  
1 arkusz autorski = 40 000 znaków

## TYTUŁ

Na koniec nie wolno ci zapomnieć o tytule. Bez niego twoja powieść jest jak król bez korony. Więcej, jest jak człowiek, który nie ma imienia i nazwiska! Znalezienie dobrego tytułu nie jest łatwe, a te najfajniejsze – takie jak *Zbrodnia i kara* czy *Wojna i pokój* lub po prostu *Wolność* – są już zajęte. Ba, niektóre (*Mgła*, *Madame*, *Rok potopu*) wykorzystano nawet po dwa razy!

**Nie ma dobrej metody na znalezienie tytułu.** Czasem warto wrócić do pierwszej myśli. Raymond Chandler długo wahał się nad tytułem *Długie pożegnanie*. Mało brakowało, a jedna z jego najlepszych powieści

<sup>13</sup> Cyt. za: E. Wilcz-Grzędzińska, T. Wróblewski, *Pisać skutecznie. Strategie dla każdego autora*, Wrocław 2011, s. 132.

<sup>14</sup> S. King, dz. cyt., s. 178.

<sup>15</sup> G. Davies, *Nabywanie tytułów. Organizacja i zarządzanie w redakcji*, tłum. G. Łuczkiwicz, Kraków 1997, s. 111.

nazywałaby się *Summer in Idle Valley*. Co było złego w *Długim pożegnaniu*? Tytuł według pisarza był „bardzo trafny, ale odstręczała mnie myśl, że jest moc tytułów o podobnym rytmie i z użyciem słowa »długie«”<sup>16</sup>.

Gdzie indziej – w liście z 3 kwietnia 1942 roku do swojego wydawcy Alfreda A. Knopfa – Chandler zali się: „Mnie w tej chwili przychodzi do głowy tylko *Zaginiony dublon*, *Tajemnica zaginionego dublonu*, *Tajemnica skradzionej monety*, *Tajemnica rzadkiej monety*. Wszystko bardzo przyziemne. Wolałbym coś bardziej chwytliwego, coś z bigłem”<sup>17</sup>. Mijają trzy dni i 5 kwietnia pisze do Blanche Knopf: „Co byś powiedziała na *Wysokie okno*? Tytuł jest prosty, sugestywny i stanowi aluzję do ostatecznej poszlaki”<sup>18</sup>.

Zgodzisz się, że *Tajemnica rzadkiej monety* i *Wysokie okno*, choć różnią się tylko tytułem, to dwie zupełnie różne książki? O tej pierwszej nikt by nie pamiętał, ta druga miała prawo stać się klasyką.

Jeden z redaktorów otrzymał kiedyś propozycję powieści, której autor w przypięcie wspaniałomyślności dał dwa tytuły do wyboru: *Kobieta o włosach koloru złota* lub *Oblicza zła*. Chyba zgodzimy się, że trudno uwierzyć, żeby taki tytuł mogła nosić jedna i ta sama książka. Cóż, niezależnie na który tytuł autor się zdecydował, trudno uwierzyć, by kogokolwiek udało mu się nakłonić do lektury.

## CZYTELNIK, ON PATRZY

Pewnie zauważyłeś, że wiele zmian, jakie trzeba wykonać w redakcji, może być dla ciebie bolesnych. Trzeba się rozstać ze zbyt długimi partiami tekstu, choć wciąż wydaje ci się, że opis mebli w mieszkaniu kochanki głównego bohatera był całkiem udany. Musiałeś pozbyć się kilku postaci oraz paru słownych żarcików, które może nie pasowały do całości, ale bardzo cię ubawiły, gdy je wymyślałeś. Na dodatek chciałeś, żeby akcja rozwijała się leniwie i majestatycznie przez pierwszych czterdzieści stron, a zostały ci z nich raptem cztery. Pewnie już się domyślasz, kim jest okrutnik, który kazał ci to zrobić.

Tak, tak, to właśnie on: **czytelnik**.

**To z myślą o nim musisz pisać jaśniej, krócej i ciekawiej. Kiedy zabrałeś się za redakcję, otworzyłeś drzwi i pozwoliłeś, żeby wszedł i przez ramię patrzył na to, co robisz. Nie traktuj go jako intruza, ale zawsze myśl o tym, czego oczekuje.** Wyobraź sobie, kim jest twój Idealny Czytelnik i bezustannie zastanawiaj się, czy piszesz coś, co on będzie skłonny zaakceptować. Dotyczy to wszystkich aspektów powieści – budowy fabuły, języka, którego używasz, oraz tytułu, jakim opatrzysz swoje dzieło.

<sup>16</sup> R. Chandler, *Mówi Chandler*, tłum. E. Budrewicz, wstęp K. Mętrak, Warszawa 1983, s. 290.

<sup>17</sup> Tamże, s. 257-258.

<sup>18</sup> Tamże, s. 258.



Kiedy na samym początku zredagowanej powieści umieścisz tytuł, masz prawo poczuć się dumny. Napisałeś książkę i miałeś cierpliwość, żeby odłożyć ją na kilka tygodni. Potem przycinałeś, porządkowałeś i czyściłeś. Jeśli udało ci się podjąć ten trud, to istnieje duża szansa, że jesteś po właściwej stronie wąskiej granicy, która oddziela pisarza od grafomana. W takim razie teraz możesz spróbować poszukać wydawcy.