Agnieszka Janiszewska

Przymus tworzenia w narracjach artystów.

Perspektywa psychopedagogiczna

Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa J. Szmidta

i dr Magdaleny Sasin

Łódź, 2023 r.

Spis treści

Wstęp **6**

1. *Przymus tworzenia* – inspiracje do podjęcia tematu i konteksty teoretyczno-badawcze **15**

1.1. Niezdolność do twórczości vs. *przymus tworzenia* 15

1.2. *Przymus tworzenia* – inspiracje z tekstów kultury i definicja pojęcia 18

1.3. Artysta – rozważania definicyjne 35

1.4. *Głodujący artysta* i *artysta udręczony* – kulturowe wizerunki artysty a *przymus tworzenia* 42

1.5. Podsumowanie i założenia teoretyczno-badawcze pracy 53

2. *Przymus tworzenia* a pojęcia pokrewne **54**

2.1. Wprowadzenie 54

2.2. *Przymus tworzenia* vs. pasja 55

2.3. *Przymus tworzenia* vs. stan *flow* i doświadczenia szczytowe 59

2.4. *Przymus tworzenia* vs. upór (wytrwałość, determinacja, sumienność) 67

2.5. *Przymus tworzenia* vs. instynkt twórczy 76

2.6. *Przymus tworzenia* vs. dynamiczna kierunkowość wewnętrzna 82

2.7. *Przymus tworzenia* vs. twórcze orientacje życiowe 85

2.8. *Przymus tworzenia* vs. twórcze ukierunkowanie 86

2.9. Podsumowanie i dyskusja 88

3. *Przymus tworzenia* w czteroaspektowym paradygmacie interpretacji twórczości **94**

3.1. Czteroaspektowy paradygmat interpretacji twórczości 95

3.2. *Przymus tworzenia* a dzieło twórcze (aspekt atrybutywny) 95

3.3. *Przymus tworzenia* a proces twórczy (aspekt procesualny) 98

3.3.1. Proces twórczy – różne podejścia 98

3.3.2. Wybrane teorie procesu twórczego polskich badaczy twórczości 104

3.3.3. Teorie postaciowe (Gestalt) i psychodynamiczne 108

3.3.4. Teorie wglądu ... 117

3.3.5. *Oszczędna teoria twórczości* i podsumowanie rozważań o procesie twórczym ... 137

3.4. *Przymus tworzenia* a osoba twórcy (aspekt personologiczny) ... 139

3.5. *Przymus tworzenia* a aspekt środowiska (stymulatorów – inhibitorów twórczości) .. 161

4. Potrzeba tworzenia w teoriach potrzeb i samorealizacji – perspektywa humanistyczna ... 177

4.1. Perspektywa humanistyczna i jej wymiar pedagogiczny ... 177

4.2. Potrzeba tworzenia w wybranych teoriach potrzeb ... 181

4.3. Samorealizacja – rozważania definicyjne, cechy samoaktualizerów i związek z twórczością ... 186

4.4. „Żaglówka" zamiast „piramidy" – rewizja teorii Abrahama Maslowa oraz nowa teoria potrzeb i samorealizacji Scotta Barry'ego Kaufmana ... 196

4.5. Ponad samorealizacją – transcendencja w *Teorii Z* Abrahama Maslowa ... 199

5. Potrzeba tworzenia w teoriach twórczości Carla Gustava Junga i Ottona Ranka – perspektywa psychoanalityczna ... 205

5.1. Koncepcja Junga w dyskursie naukowym psychologii i pedagogiki twórczości ... 205

5.2. Jungowska perspektywa twórczości artystycznej w świetle krytyki teorii Zygmunta Freuda ... 208

5.3. „Prokreacyjna teoria twórczości" – próba syntezy jungowskich idei dotyczących twórczości artystycznej ... 213

5.4. Autonomiczność procesu twórczego ... 214

5.5. Wartość dzieła sztuki i rola artysty ... 218

5.6. Rola nieświadomości zbiorowej ... 223

5.7. Archetypy, symbole i wgląd w procesie twórczym ... 225

5.8. Problem wiarygodności jungowskich koncepcji ... 227

5.9. Nawiązania do „prokreacyjnej teorii twórczości" w narracjach artystów i autorów popularnych publikacji na temat twórczości ... 230

5.10. Jungowskie idee w narracjach artystów – podsumowanie ... 244

5.11. Jungowska „prokreacyjna teoria twórczości" – dyskusja i wnioski 248

5.12. Potrzeba tworzenia jako potrzeba pozostawienia dziedzictwa w koncepcji Ottona Ranka 250

6. Autoteliczność potrzeby tworzenia i hipotetyczne relacje z innymi potrzebami człowieka 260

6.1. Instrumentalność vs. autoteliczność potrzeby tworzenia 260

6.2. Autoteliczność – rozważania definicyjne 264

6.3. Potrzeba tworzenia a potrzeby relacji 267

6.4. Potrzeba tworzenia a inne potrzeby – możliwe scenariusze 274

7. Procedura badań własnych 284

7.1. Wprowadzenie – komentarz do struktury pracy 284

7.2. Inspiracje metodologiczne do badań własnych 285

7.3. Geneza i klasyfikacja badań własnych 293

7.4. Cele badań własnych 295

7.5. Technika badawcza i dyspozycje do wywiadów 298

7.6. Przebieg procesu badawczego i grupa badanych 303

7.7. Rola badacza, podejście kontemplatywne do badań społecznych i autoetnografia 311

7.8. Autorefleksja z procesu badawczego oraz kontekst zewnętrzny badań własnych (pandemia *COVID-19*) 315

7.9. Analiza materiału empirycznego i podsumowanie 319

8. *Przymus tworzenia* – prezentacja danych empirycznych 334

8.1. Narracje artystów – wstęp 334

8.2. „Rysuje się, tworzy się ta praca i później jest taki przestój i taki głód się zaczyna, jak nic nie rysuję i wtedy muszę znowu coś zacząć" – charakterystyka *przymusu tworzenia* 335

8.3. „W skali od zera do dziesięciu to jedenaście" – intensywność odczuwania *przymusu tworzenia* 338

8.4. „Od czasów, których nie pamiętam" – wczesne pojawienie się potrzeby tworzenia w życiu badanych, doświadczenia krystalizujące i wieloletnie zaangażowanie w pracę twórczą 343

8.5. „Wiersze są takim właśnie błyskiem" – geneza twórczych pomysłów w interpretacjach badanych 353

8.6. „Nie wszystko w tym procesie da się wyjaśnić" – trudności w zwerbalizowaniu charakterystyki potrzeby tworzenia i antynomie twórczości badanych 363

8.7. „To jest jak poród, tylko wiesz, taki lekki…" – prokreacyjna metaforyka procesu twórczego i odzwierciedlenia założeń jungowskiej teorii twórczości 366

8.8. „Ten stan, w którym rękę nie wiem, kto prowadzi" – wrażenie mimowolności i ograniczonej kontrolowalności procesów twórczych, zaskoczenie finalnym efektem pracy twórczej i poczucie misji 371

8.9. „Radocha absolutna" – stan *flow* i emocje w procesach twórczych badanych 381

8.10. „To jest to, co chciałem robić, chcę i robię" – *przymus tworzenia* a potrzeba samorealizacji 394

8.11. „To nie jest prospołeczne, że tak powiem…" – *przymus tworzenia* a potrzeba przynależności i miłości 399

8.12. „Nie można przesadzać" – *przymus tworzenia* a potrzeba psycho-fizycznej równowagi 415

8.13. „Cały czas do tego dążyłem, żeby nie pracować dla kogoś" – *przymus tworzenia* a poczucie bezpieczeństwa materialnego 418

8.14. „Ewentualnie jakieś trzęsienie ziemi mogłoby zaproponować mi, żebym skończyła" – możliwe okoliczności i skutki deprywacji *przymusu tworzenia* 423

8.15. „Tu trzeba mieć fach w ręku, a nie tam jakiś artysta" – inhibitujący wpływ środowiska wychowawczego na potrzebę tworzenia 440

8.16. „Od dziecka się śpiewało" – stymulujący wpływ środowiska wychowawczego na gratyfikację potrzeby tworzenia 444

8.17. „Jak wszystko jest fajnie, słońce świeci, to wtedy i pomysły częściej przychodzą" – stymulatory i inhibitory potrzeby tworzenia 449

8.18. „Wydaje mi się, że widzę milion historii" – cechy osobowości twórczej badanych. 456

8.19. „Od kiedy byłem świadomy, to chciałem książki pisać. Nic się tu nie kryje, żadne drugie dno" – autoteliczność *przymusu tworzenia* 473

8.20. „Chcę, żeby cząstka mnie została, nawet jeżeli mnie już nie będzie" – potrzeba tworzenia w interpretacjach badanych 490

9. Uogólnienia teoretyczne i wnioski z analizy danych empirycznych 499

9.1. Charakterystyka *przymusu tworzenia* i jego znaczenia dla samorealizacji 500

9.2. Artysta jako jednostka zdrowa, spełniona i wysoko funkcjonująca – personologiczny wymiar twórczości na przykładzie badanych twórców 511

9.3. Wnioski dla praktyki pedagogicznej 516

Zakończenie – podsumowanie, krytyka badań własnych i propozycje kierunków dalszych analiz nad *przymusem tworzenia*..... 532

Bibliografia 545

Spis rysunków..... 574

Spis tabel 574

Aneks 576

Wstęp

> „Muzyk musi zajmować się muzyką, malarz musi malować, poeta pisać, jeżeli ma pozostawać w zgodzie z samym sobą. Człowiek musi być, czym może być" (Maslow, 1995b, s. 265).

Centralnym przedmiotem rozważań w dysertacji pt. „*Przymus tworzenia* w narracjach artystów. Perspektywa psychopedagogiczna" jest charakterystyka silnej potrzeby tworzenia – którą określiłam jako *przymus tworzenia* – oraz znaczenie tej potrzeby dla samorealizacji doświadczających jej artystów. Pierwotną inspiracją do podjęcia badań nad *przymusem tworzenia* były własne doświadczenia zawodowe (pedagogiczne) współpracy z twórcami, a także interakcje z przedstawicielami profesji artystycznej o charakterze prywatnym. Te pierwsze miały miejsce zwłaszcza w ramach warsztatów rozwojowych (coachingowych) dla twórców, prowadzonych przeze mnie m.in. w instytucjach (domach i ośrodkach) kultury i sztuki. Ponadto, istotną inspirację stanowiły również teksty kultury – takie jak filmy, literatura (np. biografie artystów) czy utwory publicystyczne (np. wywiady z twórcami sztuki) – w których ujawniał się motyw silnej potrzeby tworzenia (jej przejawów oraz konsekwencji dla artystów i ich otoczenia). Pewną inspiracją teoretyczną była również koncepcja twórczości Carla Gustava Junga (1971a; 1971b). Ważnym ogólnym motywem podjęcia się eksploracji badawczej wspomnianego tematu było również osobiste zainteresowanie tematyką twórczości artystycznej w aspekcie procesu twórczego i osobowości twórczej, które skłoniło mnie do ukierunkowania ścieżki zawodowej w stronę edukacji artystycznej i dydaktyki twórczości (przede wszystkim poprzez opracowanie autorskich programów i realizacji warsztatów rozwojowych, dedykowanych twórcom i osobom chcącym wejść na ścieżkę artystycznego rozwoju) oraz podjęcia dodatkowego kształcenia (w ramach szkoły doktorskiej) w obszarze pedagogiki twórczości.

Wydaje się, iż w obszarze tematycznym, dotyczącym potrzeby tworzenia artystów, która ściśle związana jest – a może wręcz tożsama – z genezą procesu twórczego funkcjonuje wiele, sięgających zwłaszcza tradycji romantycznego postrzegania sztuki, powszechnych przekonań i mitów (np. dotyczących roli natchnienia, boskiej czy innej transpersonalnej ingerencji w proces twórczy itp.), które spotykają się nieraz z krytyką badaczy twórczości (zob. Kharkhurin, 2015). Można jednak odnieść wrażenie, iż zarówno owe przekonania, jak i – zrozumiałe z naukowego punktu widzenia – wyrazy ich krytyki nie są oparte na jednoznacznych i pewnych ustaleniach empirycznych, gdyż wyjaśnienie genezy i istoty procesu twórczego nadal pozostaje – jak

określił to Stanisław Popek (2003, s. 57) – „czarną skrzynką" badań nad twórczością. W ramach tychże badań wyróżnić można wiele podejść psychologicznych, dostarczających propozycji wyjaśnień procesu, prowadzącego do powstania nowej i wartościowej idei oraz nowego i wartościowego wytworu (Szmidt, 2013b). Do najbardziej ugruntowanych i klasycznych tradycji myślenia o twórczości należy podejście psychoanalityczne, asocjacyjne, postaciowe, behawiorystyczne, a także – dość szeroko eksplorowane w tej pracy – humanistyczne (Nęcka, 2003; Szmidt, 2013b). Jak jednak zauważa Edward Nęcka (2003, s. 52), zazwyczaj teorie twórczości „ujmują proces twórczy na bardzo wysokim poziomie abstrakcji", dlatego też ich empiryczna weryfikacja nastręcza trudności, a ostatecznie i w dużym stopniu „to, co wiemy o twórczości, pochodzi z przekazów anegdotycznych lub eksperymentów laboratoryjnych o znikomej trafności ekologicznej". Jak więc się wydaje, powstałe jak dotychczas koncepcje – jakkolwiek wiele z nich zostało kompleksowo opracowanych w oparciu o analizy empiryczne – mają charakter bardziej interpretacji procesu twórczego, niż satysfakcjonująco trafnej i pełnej jego wykładni. Ponadto, wielość kolejnych proponowanych interpretacji, stanowiących próby wyjaśnienia procesu twórczego (oprócz koncepcji klasycznych powstaje bowiem coraz więcej nowych teorii – np. poznawczych, systemowych, postaw twórczych itd.; Szmidt, 2013b), świadczy o braku jednoznacznych ustaleń empirycznych w tej kwestii i potrzebie osiągnięcia konsensusu (zob. Glăveanu, 2014; 2023).

Oczywiście, próba rozwiązania „zagadki" genezy i istoty procesu twórczego oraz zaproponowania nowego, ogólnego wyjaśnienia tych aspektów wiedzy o twórczości wykracza daleko poza zakres niniejszej pracy i moje możliwości jako badaczki. Zdecydowałam się jednak poświęcić uwagę pewnemu wąskiemu i szczególnie intersującemu mnie wycinkowi przywołanego problemu, którym jest charakterystyka sposobu, w jaki doświadczają procesu twórczego artyści. Szczególnie koncentruję się na początkowym etapie tego procesu, który to wydaje się mieć źródło w psychice jednostek i odczuwany bywa jako silna, regularnie powracająca, potrzeba podejmowania aktywności twórczych. Moim zamiarem jest więc podjęcie się eksploracji zagadnienia, które choćby w najbardziej skromny i ograniczony sposób może przyczynić się do pełniejszego zrozumienia zjawiska, które nie zostało jak dotychczas satysfakcjonująco naukowo wyjaśnione – czyli genezy i mechaniki procesu twórczego, analizowanych od strony inicjującego ten proces podmiotu.

W odwołaniu do czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości badania moje osadzone są – rzec można – „na styku" procesualnego (dotyczącego procesu twórczego) i personologicznego (dotyczącego osobowości twórców) wymiaru analiz zjawiska twórczości

(Rhodes, 1961). Oznacza to, iż – jak wspomniano – przedmiotem analiz jest proces twórczy, a zwłaszcza szczególnie nasilona potrzeba tworzenia (określona jako *przymus tworzenia*), natomiast podmiotem i badanymi do niniejszej pracy są artyści, którzy tę potrzebę odczuwają i dla których twórczość stanowi ważną, jeżeli nie dominującą, część życia. Podkreślić warto, iż artyści to jednostki, które – dzięki dostarczaniu nowych dzieł sztuki o często potencjalnie wysokich walorach estetycznych, a także stanowiących nośnik wartości o charakterze moralnym, poznawczym, wychowawczym itd. – niejednokrotnie znacząco przyczyniają się do wzbogacenia i rozwoju kultury, stanowiącej ważny kontekst codziennego życia członków społeczeństwa. Jak ujęła to znana krytyczka sztuki, Maria Anna Potocka (2011, akapit 8): „kultura jest głęboko uzależniona od sztuki tworzonej przez artystów". Dlatego też wydaje się celem szczególnie istotnym, aby poznać specyficzne uwarunkowania rozwoju osobowego (np. samorealizacji) i funkcjonowania społecznego tych osób – po pierwsze ze względu na pedagogicznie umocowaną troskę o ich psychiczny dobrostan, ale również, patrząc szerzej i z uwzględnieniem ogólnego interesu społecznego, z uwagi na cenny wkład, jaki jednostki te poprzez swoją twórczość wnieść mogą do rozwoju całych społeczności.

Co warto podkreślić, zgłębiając temat potrzeby tworzenia w oparciu o dostępną literaturę przedmiotu z obszaru kreatologii, wydaje się, iż – poza wspomnianym już ogólnym niedostatkiem jednoznacznych ustaleń empirycznych w kwestii genezy i natury procesu twórczego – rozpoznać można lukę poznawczą i badawczą, dotyczącą *stricte* zjawiska wewnętrznego imperatywu tworzenia, doświadczanego przez niektórych artystów. Poza nielicznymi wyjątkami opracowań z obszaru badań nad twórczością z perspektywy psychoanalitycznej (zob. Jung, 1971a; 1971b; Rank, 1989) i humanistycznej (zob. Maslow, 1971; 1989; 2006) zagadnienie to eksplorowane jest przez badaczy rzadko, a jeśli już pojawia się w literaturze przedmiotu, nie stanowi zazwyczaj głównego przedmiotu podejmowanych analiz, lecz traktowane jest w charakterze wzmianki, w sposób dość ogólnikowy i fragmentaryczny. Co natomiast warto zauważyć i o czym już wspomniałam, idea *przymusu tworzenia* o zaproponowanych przeze mnie w tej pracy właściwościach wydaje się funkcjonować, a nawet być mocno ugruntowana w tekstach kultury – zwłaszcza w dyskursie publicznym, dotyczącym artystów (wywiady z twórcami, filmy dokumentalny o twórcach, ich biografie itp.), na co liczne przykłady przytaczam w dalszych częściach rozważań. Ponadto, samo pojęcie *przymusu tworzenia* w dokładnie takiej albo synonimicznych formach (np. *imperatyw tworzenia*) funkcjonuje w języku potocznym i wydaje się być powszechnie rozumiane. Świadczyć to może o tym, iż interesujące mnie zjawisko stanowi część życia

społecznego i współczesnej kultury, a podjęty w tej rozprawie temat jest ważny, uniwersalny, a także aktualny. Zwłaszcza znamienny i wart uwagi wydaje się wspomniany dysonans, polegający na tym, iż powszechności i ugruntowaniu idei *przymusu tworzenia* w popularnym dyskursie publicznym oraz funkcjonowaniu tego pojęcia w języku potocznym towarzyszy zauważalny niedobór analiz tego zjawiska o charakterze naukowym. Stanowi to – jak uważam – uzasadnioną i może najważniejszą przesłankę do zainicjowania teoretycznej analizy i empirycznej eksploracji tego zjawiska, czego wstępną próbę stanowią niniejsze rozważania.

Moim ogólnym zamierzeniem w ramach niniejszych analiz jest więc naukowe ujęcie zjawiska *przymusu tworzenia* w nurcie kreatologii z perspektywy psychopedagogicznej. Oznacza to próbę uporządkowania wyrywkowej, rozproszonej i fragmentarycznej wiedzy teoretycznej o zaproponowanej kategorii *przymusu tworzenia*, a następnie ugruntowanie jej w danych empirycznych Eksploracja właściwości *przymusu tworzenia*, który – jak przyjęłam – jest potrzebą, a więc cechą osobowości (Pufal-Struzik, 2006) sama w sobie wydaje się w dużym stopniu przynależeć do obszaru psychologii twórczości. Natomiast analiza znaczenia tej potrzeby dla procesu samorealizacji, który jest ważnym czynnikiem rozwoju osobowego i dobrostanu jednostki, a także zaproponowane sposoby implementacji wyników badań do praktyki edukacyjnej oraz coachingowej i terapeutycznej mają charakter pedagogiczny. Jak sformułowałam to w rozdziale poświęconym metodologii badań (zob. *Rozdział 7.*), teoretycznym celem badań jest charakterystyka kategorii *przymusu tworzenia* u badanych artystów oraz rozpoznanie znaczenia tej potrzeby (jej gratyfikacji bądź deprywacji) dla procesu samorealizacji badanych jednostek. Zakładam i wyrażam nadzieję, iż uzyskane wyniki badań mogą przyczynić się do głębszego zrozumienia swoistych potrzeb rozwojowych osób, doświadczających *przymusu tworzenia*. Związany z tym jest główny cel praktyczny rozprawy, czyli opracowanie wniosków z materiału empirycznego, na podstawie których możliwe będzie sformułowanie wytycznych do tworzenia programów edukacyjnych czy też oddziaływań terapeutycznych i coachingowych (których grupą docelową są artyści lub np. członkowie rodzin bądź partnerzy osób odczuwających *przymus tworzenia*), mających formę pomocy dorosłym w tworzeniu (Korniłowicz, 1976; Szmidt, 2001; 2013b).

W tym miejscu wyartykułować warto przyjęte założenia teoretyczno-badawcze, które brzmią następująco:

1. Artyści regularnie odczuwają silną potrzebę ekspresji twórczej, określaną pojęciem *przymus tworzenia*.

2. W wyniku odczuwania *przymusu tworzenia* artyści regularnie i z zaangażowaniem oddają się pracy twórczej.
3. *Przymus tworzenia* ma w dużym stopniu naturę autoteliczną.
4. Gratyfikacja *przymusu tworzenia* generuje pozytywne emocje (w tym stany przepływu – *flow*) i jest czynnikiem samorealizacji artystów.
5. Deprywacja *przymusu tworzenia* generuje negatywne emocje (poczucie frustracji, napięcia psychicznego) i prowadzi do zahamowania procesu samorealizacji.
6. *Przymus tworzenia* generuje konflikty z innymi potrzebami życiowymi jednostki, a jego regularne zaspokajanie wpływać może destrukcyjnie na inne, poza twórczością, obszary życia badanych (relacje rodzinne, związki osobiste, stabilność finansową).

Badania moje zorientowane są jakościowo, interpretatywnie i humanistycznie. Oznacza to, że – po pierwsze – zdecydowałam się przeprowadzić badania jakościowe, gdyż umożliwiają one (przynajmniej wstępne i częściowe) zrozumienie interesującego mnie, a niedostatecznie, jak dotychczas, opracowanego naukowo, zjawiska społecznego. Ponadto, przy konstruowaniu koncepcji badawczej i analizie danych empirycznych, oparłam się na założeniach podejścia interpretatywnego w naukach społecznych (Kacperczyk, 2014; Konecki, 2000; Urbaniak-Zając, 2019), jak również przyjęłam ogólne wytyczne perspektywy humanistycznej w metodologii i pedagogice zorientowanej humanistycznie (Kubinowski, 2011; 2016; Paszkiewicz, 1983). Co też z tym związane, uznałam konstruktywizm w badaniach społecznych za ważną orientację metodologiczną (Charmaz, 2009; Gibbs, 2015; Konecki, 2009; Silverman, 2012) oraz inspirowałam się niektórymi założeniami konstruktywistycznej metodologii teorii ugruntowanej, choć nie zaaplikowałam w pełni jej zasad (Charmaz, 2009). Istotną inspiracją przy formułowaniu koncepcji badawczej było podejście kontemplatywne do badań społecznych (Konecki 2018; 2022), którego wybrane reguły i techniki wdrożyłam do procedury badań własnych. Generalnie, moja procedura badań nie była oparta w całości na założeniach i zasadach żadnej konkretnej metodyki, lecz raczej podjęłam próbę kompilacji wybranych wytycznych wspomnianych wyżej podejść w zgodzie z zaleceniem twórczego podejścia do badań jakościowych (zob. Konecki, 2019; Kubinowski, 2011; Szmidt, 2023a). Podkreślić warto, iż badania do niniejszej pracy skategoryzować można jako *eksploracyjne*, czyli mające na celu sformułowanie i analizę nowego problemu badawczego (Chomczyński, 2019; Miles i Huberman, 2000). Na początkowych etapach pracy analitycznej dysponowałam bowiem – jak już wskazano – przede wszystkim inspiracjami z własnej praktyki pedagogicznej i interakcji osobistych z artystami oraz zebranymi z tekstów kultury, wyrywkowymi fragmentami narracji,

wydającymi się mieć związek z interesującym mnie fenomenem. Czerpałam również z pewnych założeń koncepcji nurtu psychologii analitycznej i humanistycznej, dotyczących potrzeby tworzenia u artystów, osobowości artystów i procesu samorealizacji (m.in. koncepcji Junga [1971a; 1971b], Ottona Ranka [1989]; Abrahama Maslowa [1971; 1986; 1995a; 1995b; 2006], Carla Rogersa [1995] i innych).

Dodać można, iż przy konstruowaniu procedury badań własnych w wysokim stopniu opierałam się na założeniach koncepcji Steinara Kvalego (2012, s. 77), w ramach której zaproponował on następującą sekwencję etapów prac badawczych: *konceptualizacja*, *projektowanie badania*, *prowadzenie wywiadów*, *transkrypcja*, *analiza*, *weryfikacja*, *przygotowanie raportu*. Jeśli chodzi natomiast o technikę badań, zdecydowałam się zastosować *wywiad swobodny z elementami narracji* (Urbaniak-Zając, 2016), który zaliczyć można też do typu *wywiadów swobodnych* (Konecki, 2000). Grupę badanych, jak już wskazywałam, stanowili artyści, przy czym ze względu na niejednoznaczność definicyjną tego pojęcia (który to wątek rozwijam w dalszych częściach pracy; zob. *Rozdział 1.*) do kategorii tej zaliczyłam osoby, które: uprawiają jakiś rodzaj rzemiosła artystycznego, tworzą w sposób czynny, dość regularny, z dużą lub dość dużą intensywnością (czyli według subiektywnej oceny i deklaracji badanych zaangażowanie w proces twórczy stanowi ważną część ich codziennego życia) oraz posiadają konkretny, udostępniony publicznie dorobek twórczy. W badaniach udział wzięło 24 artystów w wieku od 28 do 83 lat, uprawiających bardzo zróżnicowane profesje artystyczne (malarstwo, rysunek, grafikę, literaturę piękną, poezję, fotografię, kompozycję, śpiew i reżyserię). W tym kontekście zaznaczyć warto, że *przymus tworzenia* na obecnym etapie analiz traktuję jako zjawisko niespecyficzne dla żadnej konkretnej profesji artystycznej. Dodać też warto, że zrezygnowałam z anonimizacji osób badanych – wszyscy moi rozmówcy wyrazili zgodę na ujawnienie swoich podstawowych danych osobowych, czyli imienia i nazwiska (a także wieku).

Dysertacja jest rezultatem czteroletnich badań, polegających na eksploracji adekwatnej do interesującego mnie zagadnienia literatury przedmiotu z zakresu kreatologii, a jednocześnie gromadzeniu inspiracji związanych z przedmiotem badań, po którym nastąpił etap prowadzenia wywiadów, transkrybowania i analizy otrzymanego materiału empirycznego oraz formułowania wniosków na podstawie uzyskanych danych. Zaproponowana struktura pracy wydaje się odzwierciedlać przedstawioną w tym miejscu sekwencję podjętych działań analitycznych oraz pozwala – jak wyrażam nadzieję – w sposób spójny i logiczny rozwinąć zagadnienia problemowe, które w syntetycznej formie zaprezentowałam powyżej.

Niniejsza praca składa się z dziewięciu rozdziałów. Rozdziały nr 1. – 6. stanowią bazę teoretyczną, będącą wynikiem dość obszernej analizy literatury przedmiotu, ale także tekstów kultury, w których w jakiejś formie odzwierciedlona została idea *przymusu tworzenia* lub też odwzorowane zostały założenia jungowskiej „prokreacyjnej teorii twórczości", która stanowiła inspirację do niniejszych rozważań (Jung, 1971a; 1971b). W *Rozdziale 1.* zaprezentowałam inspiracje do badań, zaczerpnięte z dyskursu publicznego, a także główne konteksty teoretyczno-badawcze, w których realizowana jest rozprawa. Wyłożyłam również założenia teoretyczno-badawcze, zaproponowałam wstępną definicję *przymusu tworzenia*, a także zaprezentowałam rozważania definicyjne o artyście i omówiłam utrwalone w kulturze wizerunki *głodującego artysty* i *artysty udręczonego* w kontekście nasilonej potrzeby tworzenia. *Rozdział 2.* stanowi próbę osadzenia zaproponowanej nowej kategorii analitycznej, jaką jest *przymus tworzenia*, na tle innych, ugruntowanych w psychologii i pedagogice twórczości pojęć, których znaczenie wskazuje na motywację do aktywności twórczych. W tym celu porównałam więc zakładane właściwości *przymusu tworzenia* z charakterystyką kategorii takich jak: *pasja* (Kunat, 2015; Vallerand i Houlfort, 2003), *stan* flow (*stan przepływu*; Csíkszentmihályi, 2008; Nakamura i Csíkszentmihályi, 2020), *upór* (Duckworth, 2016), *dynamiczna kierunkowość wewnętrzna* (Korniłowicz, 1976), *instynkt twórczy* (Dąbrowski, 1979), *twórcze orientacje życiowe* (Cudowska, 2017) oraz *twórcze ukierunkowanie* (Pufal-Struzik, 2006). Wydaje się, iż kategoria stanu *flow* jest szczególnie istotna dla analizy zjawiska *przymusu tworzenia*, co znalazło również odzwierciedlenie w założeniach teoretyczno-badawczych. Celem, jaki postawiłam sobie w ramach *Rozdziału 3.* było natomiast odniesienie zjawiska *przymusu tworzenia* do powszechnego w obszarze nauk o twórczości czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości (Rhodes, 1961). Na podstawie założeń tego modelu, przeanalizowałam możliwy związek *przymusu tworzenia* z czterema aspektami twórczości, czyli produktem (dziełem twórczym), procesem twórczym, osobą twórcy i czynnikami zewnętrznymi, mającymi wpływ na proces twórczy (stymulatorami i inhibitorami twórczości; Szmidt, 2013b). *Rozdział 4.* poświęciłam natomiast charakterystyce potrzeby tworzenia w ramach ugruntowanych w literaturze przedmiotu teoriach potrzeb i samorealizacji. W części tej przywołałam wybrane nurty badań nad twórczością i samorealizacją z perspektywy humanistycznej, w tym omówiłam – ważne z punktu widzenia założeń teoretyczno-badawczych – pojęcie samorealizacji, a także założenia pedagogiki pozytywnej (Szmidt, 2013a). Szczególną uwagę skierowałam na koncepcje orientacji humanistycznej autorstwa Maslowa (1971; 1986; 1995a; 1995b; 2006), w których podkreślony jest związek twórczości z samorealizacją (a nawet kategorie te są przez autora ze sobą

utożsamiane). Przywołałam również najnowsze ustalenia badacza twórczości i psychologa, Scotta Barry'ego Kaufmana (2022), który podjął się rewizji założeń klasycznych koncepcji Maslowa, a także przedstawiłam założenia mało znanej w polskiej psychologii i pedagogice humanistycznej *Teorii Z* Maslowa (1971). *Rozdział 5.* stanowi pewnego rodzaju kontynuację dyskusji na temat miejsca potrzeby tworzenia w teoriach twórczości, jednak w tej części wątek ten analizowany jest z perspektywy psychoanalitycznej. Z powodu pewnej adekwatności jej założeń do interesującego mnie zjawiska *przymusu tworzenia*, szczególnie dużo miejsca poświęciłam koncepcji Junga (1971a; 1971b), którą określam jako „prokreacyjna teoria twórczości". Przedyskutowałam podobieństwa i antagonizmy między podejściem do twórczości Zygmunta Freuda a założeniami jungowskimi, dotyczącymi procesu twórczego. Starałam się wykazać, iż koncepcja Junga – zazwyczaj nieobecna w ważnych opracowaniach naukowych i kompendiach (np. podręcznikach twórczości) z obszaru kreatologii – znajduje odzwierciedlenie w licznych, również współczesnych, tekstach kultury i wydaje się szczególnie „rezonować" ze sposobem, w jaki opisuje doświadczenia procesu twórczego wielu artystów. W związku z tym stawiam tezę, iż w obliczu braku jednoznacznych i ostatecznych ustaleń badawczych co do genezy i natury procesu twórczego, pomijaną w dyskursie naukowym koncepcję Junga (1971a; 1971b) uznać można za równorzędną wobec wielu innych interpretację zjawiska twórczości, a przynajmniej warto poddać jej założenia krytycznej analizie, a może też próbom empirycznej eksploracji. Ostatni podrozdział tej części pracy stanowi z kolei przedstawienie koncepcji twórczości kolejnego – być może również niedostatecznie obecnego w literaturze przedmiotu – przedstawiciela nurtu psychoanalitycznego, Ranka (1989). Rank (1989) przedstawił bowiem oryginalną interpretację potrzeby tworzenia jako potrzeby pozostawienia dziedzictwa (*urge to eternalization*), a ponadto wydaje się, iż dokonał wartościowego wkładu w analizę personologicznego wymiaru twórczości. Natomiast w ostatniej części pracy (*Rozdział 6.*), poświęconej analizie możliwych kontekstów teoretycznych dla zjawiska *przymusu tworzenia*, poruszyłam zagadnienie autoteliczności twórczości i potrzeby tworzenia. Rozważałam autoteliczność jako pojęcie często asocjowane ze sztuką i dokonałam analizy adekwatności jego użycia również w kontekście potrzeby tworzenia. Na podstawie wcześniejszego przeglądu literatury przedmiotu i tekstów kultury, zaproponowałam możliwe scenariusze konfiguracji potrzeby tworzenia – w jej autotelicznej lub instrumentalnej odsłonie – wobec potrzeb niższego rzędu oraz samorealizacji (w oparciu o teorię hierarchii potrzeb Maslowa; 1995b). Do zaproponowanego w tej części rozważań *Modelu relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i jej*

znaczenia dla samorealizacji odwołałam się następnie w rozdziałach empirycznych (zob. *Rozdziały 8. i 9.*).

Rozdział 7. zawiera – w syntetyczny sposób wyłożone już powyżej – założenia metodologiczne, które stanowiły inspirację do badań własnych. W części tej dość szczegółowo objaśniłam zastosowaną procedurę badań, omawiając metody, techniki i narzędzia badawcze oraz przedstawiając sekwencję podjętych w ramach całego niniejszego projektu badawczego czynności analitycznych. Wspomniałam też o szczególnych uwarunkowaniach zewnętrznych, które miały wpływ na sposób prowadzenia badań – czyli pandemii *COVID-19* – oraz, zgodnie z przyjętymi założeniami kontemplatywnego podejścia do badań społecznych (Konecki, 2018; 2019; 2022), podzieliłam się autorefleksjami z procesu badawczego. Dwa rozdziały empiryczne – nr *8. i 9.* – mają formę raportu z badań własnych. W *Rozdziale 8.*, posiłkując się cytatami z narracji, zaprezentowałam wątki, które przewijały się w rozmowach z badanymi artystami i dotyczyły zagadnień związanych z potrzebą tworzenia / *przymusem tworzenia* i jego znaczeniem dla samorealizacji badanych. W tym kontekście odwołałam się do założeń teoretyczno-badawczych oraz postawionych celów badań, a także zaproponowanego *Modelu relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji*. *Rozdział 9.* zawiera podsumowanie mojej intelektualnej podróży, na które składają się uogólnienia teoretyczne i wnioski. W tej części pracy zawarłam przede wszystkim charakterystykę *przymusu tworzenia* i jego znaczenia dla samorealizacji, ale także konkluzje i obserwacje, które, nie będąc bezpośrednią odpowiedzią na zawarte w koncepcji badań założenia i cele, stanowią kontekst odkrycia (Charmaz, 2009; Konecki 2010). Jako że główna wartość badań pedagogicznych zawiera się w ich przekładalności na praktykę pedagogiczną, zwieńczeniem moich rozważań są zalecenia aplikacji wniosków z badań do oddziaływań o charakterze edukacyjnym, terapeutycznym i coachingowym, mających na celu pomoc dorosłym w tworzeniu (Korniłowicz, 1976; Szmidt, 2001; 2013b).

W tym miejscu wyrazić pragnę szczególne podziękowanie Promotorowi niniejszej rozprawy, prof. dr. hab. Krzysztofowi J. Szmidtowi, za ogrom wsparcia merytorycznego, życzliwość i nieustające wyrazy zachęty, które wielokrotnie motywowały mnie do wytrwałego kontynuowania prac badawczych. Za wsparcie i wiele wnikliwych uwag serdecznie dziękuję również Promotorce Pomocniczej, dr Magdalenie Sasin, a także wyrażam wdzięczność prof. dr hab. Danucie Urbaniak-Zając za cenne konsultacje metodologicznie, dotyczące zastosowanych w tej pracy technik i narzędzi badawczych. Wykładowcom, Dyrekcji i pozostałym Pracownikom Szkoły Doktorskiej Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego dziękuję za

przekazanie kompleksowej wiedzy i interdyscyplinarnych inspiracji, a także stworzenie sprzyjających warunków organizacyjnych do wszechstronnego naukowego rozwoju. Wyrazy wdzięczności niewątpliwie należą się również Badanym do niniejszej pracy, którzy, wykazując się otwartością i poświęcając swój cenny czas, włożyli wysiłek, aby dostarczyć mi obszernego materiału empirycznego, bez którego rozprawa ta nie miałaby szansy zaistnieć w poniżej zaprezentowanej formie.

1. *Przymus tworzenia* – inspiracje do podjęcia tematu i konteksty teoretyczno-badawcze

1.1. Niezdolność do twórczości vs. *przymus tworzenia*

> „Wiersz w głowie jest zawsze idealny. Opór zaczyna się, gdy próbujesz wyrazić go poprzez język"
>
> (Busa 1982).

Marion Milner (2010), brytyjska artystka i psychoanalityczka, w wydanej po raz pierwszy w 1950 r. publikacji pt. „On Not Being Able to Paint" analizuje czynniki, które hamować mogą ekspresję twórczą jednostek. W swoim studium autorka opiera się na autoobserwacji, a także relacjach swoich pacjentów, dotyczących reakcji emocjonalnych i różnego rodzaju blokad natury psychicznej, które działają inhibitująco na proces twórczy (na przykładzie rysowania i malowania). Milner nie postrzega analizowanych wytworów twórczych w kategoriach dzieł sztuki – koncentruje się na procesie twórczym[1] jako czynniku umożliwiającym osiągnięcie większej samoświadomości poprzez ekspresję emocji i pokonanie różnego rodzaju ograniczeń psychicznych (np. ujawnienie destrukcyjnych przekonań). Pod tym względem jej analizy zgodne są więc z dominującym podejściem do twórczości w nurcie psychoanalitycznym, ale także jednym z założeń pedagogiki twórczości, dotyczącym tego, że proces twórczy sam w sobie ma sens wychowawczy i rozwojowy, „a wytwór tego procesu jest niejako sprawą wtórną" (Szmidt, 2019, s. 319). Milner (2010) zyskała rozgłos w kręgach akademickich dzięki propagowaniu wartości pisania i rysowania swobodnego, czyli intuicyjnego, bez narzuconych zasad, które mogłyby tłumić towarzyszące twórczości procesy rozwoju osobowości, a przy okazji zmniejszać oryginalność powstających wytworów. W

[1] Czyli procesualnym wymiarze twórczości według czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości, do którego odwołam się szerzej w *Rozdziale 3*.

swoim studium autorka deklaruje, że sama podejmowała bardzo wiele prób uczenia się rysowania w standardowy sposób – poprzez np. lekcje rysunku w szkole, na kursach, odwiedzanie galerii sztuki i kopiowanie obrazów w celu ćwiczeń. Rezultaty tych zabiegów uznawała jednak za rozczarowujące – wytwory wydawały jej się wtórne, a proces twórczy nie przynosił poszukiwanego (choćby nieświadomie) poczucia emocjonalnego oczyszczenia (*katharsis*[2]) i psychicznego wzrostu. Z tego względu, rezygnując z dalszego zgłębiania teorii sztuki i ćwiczeń technik rysowniczego i malarskiego rzemiosła, zwróciła się ku analizie czynników warunkujących proces twórczy (Milner, 2010).

Milner porównuje proces twórczy do procesu terapeutycznego, który budzić może liczne opory, gdyż wymaga od jednostki pewnego psychicznego „obnażenia się", czyli ujawnienia – przede wszystkim przed samą sobą – własnych emocji, przekonań, lęków itp. Oba procesy (terapeutyczny i twórczy) wymagają odwagi do konfrontacji z tym, co nowe, nieznane i niepewne oraz gotowości do psychicznych transgresji. Jak pisze Milner (2010, s. 14-15):

> [i]m więcej myślałam o kierunku, w którym podąża ta analiza, tym bardziej jedna rzecz stawała się prawdopodobna: oryginalny rysunek, o ile chcemy wyjść poza poziom przypadkowości, wymaga zderzenia się z pewnymi faktami o sobie jako odrębnej jednostce; z aspektami siebie, które często przeoczyć można w codziennym życiu. Wydaje się, że nawet prowadząc życie wypełnione samodzielną pracą, podróżami, zarabianiem na utrzymanie, możliwe jest pominięcie pewnych istotnych prawd na temat ludzkiej kondycji lub zdobycie o nich jedynie powierzchownego pojęcia (…). Istotnie, część malarzy przyznaje sama, że prawdziwa wizja artystyczna wymaga rodzaju odwagi do zderzenia się z zagrożeniami, pochodzącymi z własnej duszy.

Co ciekawe, terapeutyczna wartość procesu twórczego obejmuje też w ujęciu autorki poszukiwanie piękna, czy też – poprzez odkrywanie symboli, obecnych w wytworach artystycznych – pragnienie doświadczenia wewnętrznej pełni i harmonii między światem przeżyć psychicznych, a zewnętrzną rzeczywistością. W tym względzie tezy Milner wykraczają poza dominujące w nurcie psychoanalitycznym freudowskie postrzeganie procesu twórczego jako ukierunkowanego na radzenie sobie przede wszystkim z negatywnymi siłami w psychice jednostki (tendencjami nerwicowymi, lękami itp.), gdyż obejmują też zaspokajanie potrzeb psychicznego wzrostu[3] (Milner, 2010). Na marginesie dodać można, że to, co jeszcze odróżnia

[2] W „Nowym słowniku pedagogicznym" *katharsis* definiowane jest jako „termin wieloznaczny, używany w literaturze pięknej i w psychologii; najczęściej oznacza sublimację uczuć niepożądanych, np. za pośrednictwem zabawy, przeżycia dramatu w teatrze lub wyładowania emocjonalnego wewnętrznych napięć, hamowanych skłonności, które wyzwala człowieka z tych uczuć" (Okoń, 1998).

[3] O antagonistycznych tendencjach w postrzeganiu procesu twórczego przez przedstawicieli nurtu freudowskiego a m.in. jungowskiego oraz reprezentantów psychologii humanistycznej / pozytywnej (zwłaszcza Maslowa [2006] i Mihály Csíkszentmihályia [2022]), mowa będzie w dalszych częściach pracy.

koncepcję autorki od założeń Freuda, to oparcie analizy procesu twórczego na autoobserwacji, a – jak zauważa Karen Horney (2018, s. 20-21) – „teoria Freuda wyklucza możliwość samodzielnej [bez udziału specjalisty – psychoanalityka] analizy własnego wnętrza". Dlatego też zaproponowane przez Milner (2010) techniki pracy psychologicznej, oparte o autoobserwację oraz pisanie i rysowanie intuicyjne, stanowiły w połowie XX w. znaczną innowację.

Celem tak zarysowanego wstępu jest, z jednej strony – przytoczenie publikacji o właściwie już historycznej wartości, w której autorka analizuje problematykę genezy procesu twórczego, a tym samym potrzeby tworzenia i postrzega ten element jako kluczowy do zrozumienia tego, czym jest twórczość i kim jest artysta. Jako, że dość podobny zamysł (zwłaszcza analiza potrzeby tworzenia) wiązał się z podjęciem się przeze mnie badań do niniejszej pracy, a niektóre teorie psychoanalityczne uważam za heurystycznie płodne dla zrozumienia istoty procesu twórczego, pracę Milner (2010) uznałam za sensowny punkt wyjścia do refleksji teoretycznej o potrzebie tworzenia. Z drugiej strony, chcę zaznaczyć, że główna oś tematyczna „On Not Being Able to Paint" dość skrajnie różni się od moich zainteresowań badawczych, na które składa się głównie charakterystyka potrzeby – wedle założeń niniejszej pracy, nazwana *przymusem tworzenia* – stanowiącej mocny i skuteczny bodziec do podejmowania działań twórczych. Pod tym względem powodem przytoczenia badań Milner (2010), będących studium psychologicznych przyczyn, dlaczego jednostka nie tworzy lub też odczuwa w tym aspekcie trudności, jest wyeksponowanie poprzez kontrast tego, co jest celem niniejszej pracy – czyli próba eksploracji problematyki potrzeby tworzenia, która (jak wspomniano) stanowi silny i skuteczny bodziec do regularnego oddawania się aktywnościom twórczym. Nie oznacza to jednak, że problematyka inhibitorów twórczości nie jest zupełnie adekwatna wobec interesującego mnie zagadnienia – doświadczanie bardzo silnej potrzeby tworzenia nie wyklucza bowiem, nawet u nadzwyczaj płodnych, zaangażowanych w projekty twórcze artystów, działania sił (czy to natury intrapsychicznej, czy pochodzących z otoczenia jednostki) o przeciwnie skierowanym wektorze, a więc ograniczających aktywności twórcze. Dlatego też w dalszych rozważaniach poruszam również kwestię czynników potencjalnie hamujących proces twórczy (zob. *Rozdział 3.*) oraz uwzględniam ten aspekt w dyspozycjach do wywiadów badawczych. Teraz natomiast przejdę już do przytoczenia przykładów z tekstów kultury, które zainspirowały mnie do zajęcia się tematem silnej potrzeby tworzenia, a następnie zaproponuję definicję interesującej mnie w tej pracy kategorii.

1.2. *Przymus tworzenia* – inspiracje z tekstów kultury i definicja pojęcia

> „Pragnienie tak trudne do ubrania w słowa – poszukiwanie piękna, spełnienia, pełni, przynależności, ciszy, klarowności, transformacji. Tu i teraz"
>
> Antonio Gaudi (Haupt, 2012).

Samo pojęcie *przymus* to, według Słownika Języka Polskiego, „presja wywierana na kogoś lub okoliczności zmuszające kogoś do czegoś; też: silna wewnętrzna potrzeba zrobienia czegoś" (PWN, b.d.). Dla celów wyjaśnienia, czym, wedle wstępnych założeń, jest *przymus tworzenia* adekwatne jest znaczenie drugie, wskazujące na samoistność przymusu oraz na to, że jest on potrzebą. Również określenie *presja* z pierwszego członu przytoczonej definicji wydaje się trafne, z tymże byłaby to presja wywierana przez jednostkę na samą siebie. W tym miejscu warto podkreślić, że *przymus tworzenia* uznaję za potrzebę psychiczną w rozumieniu zaproponowanym przez Irenę Pufal-Struzik (2006). Jak pisze badaczka: „potrzeba psychiczna [podkr. A. J.] jest cechą osobowości i można ją zdefiniować jako hipotetyczną siłę organizującą specyficzne schematy reagowania, których celem jest bądź zmniejszenie nieprzyjemnego stanu napięcia, bądź osiągnięcie jakichś innych celów (…)" (Pufal-Struzik, 2006, s. 41).

Zmierzając do sformułowania wstępnej definicji pojęcia *przymus tworzenia*, warto przede wszystkim dokonać przeglądu kontekstów teoretycznych, w jakich było ono dotychczas stosowane. Rzecz jasna, prawdopodobnie nie jestem w stanie dotrzeć do wszystkich czy nawet większości źródeł, w którym określenie to mogło się pojawić, jednak przytaczam przykładowe – w tym również te, które stanowiły dla mnie inspiracje do podjęcia się badań nad dyskutowanym zjawiskiem. A przywołane cytaty podzielić można na dwie kategorie:

- teksty z kultury popularnej, zwłaszcza filmów, artykułów internetowych i publikacji biograficznych na temat artystów, a także książek poradnikowych na temat twórczości itp.;
- opracowania o charakterze naukowym.

Podkreślić warto, że opracowań naukowych, w których eksplorowano by zjawisko silnej potrzeby tworzenia jest niewiele, co stanowiło ważną przesłankę do podjęcia się niniejszego projektu badawczego. Ponadto, przywołane fragmenty narracji można zróżnicować na dwie kolejne kategorie, z czego pierwszą stanowią takie, w których określenie *przymus tworzenia* użyte zostało w dokładnie tej lub synonimicznej (np. *imperatyw tworzenia*) formie językowej, ewentualnie w wariacjach „dziedzinowych" np. *przymus pisania*. Do drugiej należą

określenia pokrewne, wskazujące na *przymus tworzenia*, jednak wyrażone w innych formach językowych np. „musieć tworzyć” / „nie móc żyć bez robienia muzyki”. Myślę, że przy okazji formułowania definicji interesującego mnie zjawiska warto zwrócić uwagę na to rozróżnienie, jednak generalnie najistotniejsze jest zrozumienie i opracowanie charakterystyki *przymusu tworzenia*, a nie sposób wyrażenia znaczenia tego pojęcia w języku. Dlatego też w poniższym zestawieniu umieszczam zarówno przykłady dosłownego czy też synonimicznego, użycia terminu *przymus tworzenia*, jak i wypowiedzi wskazujące na istnienie silnej potrzeby tworzenia, wyartykułowane na różne sposoby. Innymi słowy, przytaczam przykłady tekstów kultury, które wyrażają ideę *przymusu tworzenia*, bez względu na formę językową.

Wszystkie podkreślenia pojęcia *przymus tworzenia* i fraz pokrewnych są moje.

Tabela 1. Narracje z tekstów kultury, będące przykładami idei *przymusu tworzenia.* Źródło: opracowanie własne na podstawie przywołanych źródeł

IDEA *PRZYMUSU TWORZE*NIA – PRZYKŁADY Z KULTURY POPULARNEJ	
Cytat	**Źródło**
„To właśnie dla przykrego **przymusu tworzenia** [Franz Kafka] zrywał kolejne zaręczyny, odwoływał wizyty, zmieniał życiowe plany, cierpiał na bezsenność, upadał na duchu i podnosił się z gwałtownych nerwowych załamań. «Poza tym, jak ubiczował mnie okres obłędu, zacząłem pisać i to pisanie jest dla mnie (...) czymś **najważniejszym na ziemi**, jak na przykład dla wariata jego obłęd» – wyznaje Robertowi Klopstockowi w 1923 r." (Kofta, 2012).	artykuł w magazynie „Wprost"
„W galerii Rybnickiego Centrum Kultury jest prezentowana wystawa malarstwa, rysunku i grafiki. – Przyznaję, że mam taki **wewnętrzny przymus tworzenia**. Uważam, że jeżeli otrzymuje się taki dar od Boga, to trzeba go ludziom odpłacić. I to czynię. Stąd te prace i ta wystawa – mówiła rybniczanka Nina Pukowiec, jedna z bohaterek wernisażu" (Mońka, 2009).	artykuł w „Tygodniku Rybnickim"
„Życie Bolesława Biegasa, polskiego artysty, który urodził się pod koniec XIX wieku w małej podciechanowskiej wsi, potoczyło się jak z hollywoodzkiego filmu. Drogą nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności, z niedożywionego pastuszka-sieroty o ponadprzeciętnym talencie plastycznym, staje się poster child polskiej myśli postępowej. Nie boi się eksperymentów ani porażek, bo napędza go **wewnętrzny przymus tworzenia**" (Wielka Litera, b.d).	opis książki na stronie wydawnictwa „Wielka Litera"
„To historia o sile twórczości, której fundamentem jest kruchość artysty. W filmie obserwujemy pobyt Martina w szpitalu i jego powrót do normalności. Ujęcia jego rąk, którymi w szpitalu, niczym na fortepianie, gra na stole lub krześle, przybliżają nas do jego wewnętrznego świata. Fragmenty sesji z terapeutą pokazują, jaką krzywdę wyrządził mu **przymus tworzenia**. Dzięki wywiadom z najbliższymi dowiadujemy się o jego przeszłości, nadwrażliwości i **obsesji na punkcie muzyki**. Czy jest to portret niespokojnego romantycznego artysty czy raczej studium osoby, w której siła artystycznej wizji i krucha struktura psychiczna wzajemnie się napędzają?" (Kino Iluzjon, b.d).	opis filmu na stronie kina „Iluzjon"
„Widzi i myśli obrazami. Podgląda, słucha i rozmawia dla przyjemności. Lubi fotografować puste miejsca. Sam jest dla siebie pracownikiem, szefem i przewodniczącym komitetu strajkowego. Nieustannie prowokuje czytelników i recenzentów swoim podejściem do sztuki pisania. Mówi, że cierpi na **przymus tworzenia**" (Fabryka Słów, b.d).	opis autora na stronie wydawnictwa „Fabryka Słów"
„Bo wiedziałem, że **muszę nadal pisać, inaczej umrę**" (Atwood, 2021, s. 21).	książka na temat twórczego pisania autorstwa Margaret Atwood
„[Po napisaniu książki] muszę odchorować i uwolnić się od przymusu tworzenia" (Gacek, 2022).	wypowiedź pisarza Wiesława Myśliwskiego w Polskim Radiu

„Moją głowę wypełniają dźwięki… nieustannie. **Czuję się dobrze tylko wtedy, gdy je zapiszę**” (Holland, 2006).	film fabularny o Ludwiku van Beethovenie
„**Jedyne, co chcę robić**, to opowiadać historię”; „Film się kręci. Tylko to się liczy” (Burton, 1994).	film biograficzny o reżyserze Edzie Woodzie
„**Pisarz musi pisać**, tak samo jak musi oddychać i robi to mimo samotności i biedy. Pisarz pisze, bo jeśli nie będzie tego robił, jego dusza umrze z głodu” (Runge, 2017).	film fabularny o pisarzach
„Tom **musi pisać**. Ma to we krwi” (Grandage, 2016).	film biograficzny o pisarzu Thomasie Wolfie
„Nikifor niczego nie chce. Chce tylko siedzieć w pracowni Włosińskiego, malować akwarele, stemplować je i sprzedawać na murku (…). I to **całe jego życie**” (Sobolewski, 2004a).	artykuł na temat filmu biograficznego o malarzu Nikiforze Krynickim
„Nikifor jest ograniczony, ale w pewnym sensie nic go nie ogranicza. (…) Drobna postać drepcącą krynickim deptakiem wypełnia jakiś sobie wiadomy plan. Nie podlega niczemu poza **imperatywem malowania**, który jest dla niego rodzajem służby” (Sobolewski, 2004b).	recenzja filmu biograficznego o Nikiforze Krynickim
„To, że on mógł malować, to było **jedynym zajęciem, jakie on w życiu miał… jedyna sprawa, jaka dla niego była ważna** (…). Nawet, jak był w szpitalu, przecież malował. To malowanie to była **forma egzystencji**, takiej prawdziwej egzystencji. Bo ta egzystencja fizyczna jego to (…) była ruina właściwie człowieka później już. I ta ruina (…) właściwie cały czas żyła tym, że malowała (…)”; „Awantury były, ponieważ moja gosposia dawała mu jedzenie, a on nigdy oczywiście nie jadł, bo w tym czasie malował. A potem skarżył się, że dostał zimne jedzenie” (Siedlecki, 2001).	film dokumentalny o Nikiforze Krynickim
„(…) jeśli masz powołanie do tworzenia, to i tak **musisz tworzyć**, żeby maksymalnie wykorzystać swój twórczy potencjał – ale również po to, żeby nie zwariować. Kiedy masz kreatywny umysł, twoja sytuacja przypomina sytuację właściciela psa pasterskiego border collie, kupionego w charakterze zwierzątka domowego. I umysł, i owczarek **musi pracować, bo inaczej narobi ci niesamowitych kłopotów**” (Gilbert, 2015, s. 210).	poradnik twórczego pisania autorstwa Elizabeth Gilbert
„Chyba po prostu nie potrzeba mi wiele. Tak długo, jak mam pędzel w ręku i mogę malować, jest dobrze. (…) I to jest **całe życie**” (Walsh, 2016).	film biograficzny o malarce Maud Lewis
„Całą sobą pragnęłam, aby jej prace zostały docenione. Cieszę się, że udało się to dzięki filmowi, ponieważ jest tak mało kobiet artystek, które są uznane. Była samoukiem. Ale, mój Boże, **malowała każdego dnia przez całe swoje życie**. Czasami namalowała dwa obrazy dziennie. To dość niezwykły dorobek. **Uwielbiała to. To było jej życie”** (za: Hogg, 2017).	wypowiedź reżyserki filmu biograficznego o malarce Maud Lewis

„Człowiekowi, który oddaje się całkowicie twórczości literackiej, **niepotrzebne są uczucia, kobiety, dzieci**, on nie ma serca, tylko mózg"; „Chętnie zrobilibyśmy taki układ z Bogiem, żeby nam zostawił tylko mózg, który tworzy, oczy, które patrzą, i rękę, trzymającą pióro, a resztę naszych zmysłów i całą marność naszego ciała może sobie zabrać, abyśmy się mogli cieszyć na tym świecie tylko badaniem istot ludzkich i miłością sztuki" Edmond i Jules de Goncourt: (za: Parandowski, 1986, s. 55); „W niejednym pisarzu artysta pożarł człowieka" (Parandowski, 1986, s. 55).	książka o twórczym pisaniu autorstwa Jana Parandowskiego
„A może najuczciwiej będzie przyznać, że nie wiem o co idzie. Po **prostu odczuwam taką potrzebę, by malować**" (Borchardt, 2017).	film dokumentalny na temat rodziny Beksińskich
„To [dysk z muzyką], to jest stary **wszystko, co ja mam na świecie**" (Dawid, 2012).	film dokumentalny o zespole hip-hopowym „Paktofonika"
„ – Ostatnio niby skończyłeś, a malowałeś jeszcze pół roku. – Niedługo skończę. – Co to jest niedługo? Za miesiąc? Za rok? **Choćby twoje dzieci głodowały i chodziły w łachmanach, siedzisz ssąc pędzel**!" (Webber, 2003).	film fabularny inspirowany życiorysem malarza Johannesa Vermeera
„Potrzeba tworzenia i pragnienie uwiecznienia. Dochodzi do ich spotkania na kartach niniejszej książki (…). Dostrzeżenie pasji mającej swoje źródło w **wewnętrznej konieczności tworzenia** i obcowanie z niezwykle bogatym spektrum dzieł, skłoniło do głębszej refleksji nad sylwetką artysty" (Łukasiewicz, 2013, s. 9).	publikacja biograficzna na temat artysty-malarza Józefa Bendziecha
„Tworzył i mieszkał w pracowni, w której jedynymi meblami były drewniane łóżko i stół. Żywił się wodą, chlebem i surowymi warzywami (…). Coraz mniej przejmował się swoim wyglądem – chodził ubrany jak nędzarz, nie przyszywał urwanych guzików (…). Nie miał kobiety, która by o niego zadbała. Wiele osób wspomina jego poplamione marynarki z zielonymi śladami pleśni, naderwane kieszenie i ściągnięte gumą buty (…). Codzienny rytm dnia wyznaczała poranna praca w Sagrada Familia, spowiedź, msza i powrót do domu (…). Twierdził, że do dobrego wykonywania pracy potrzebna jest najpierw miłość, a dopiero później technika" (P. Słowiński i K. Słowiński, 2018, s. 12-13).	biografia architekta Antoniego Gaudiego
„– W jaki sposób otoczenie panią inspirowało? – Nie sądzę, że potrzebowałam jakiejkolwiek inspiracji. Uważałam, że historie są tak ważne, że chciałam je wymyślać. I **chciałam ciągle to robić i nie miało to nic wspólnego z innymi ludźmi.** (…). **Nigdy nie przestałam [pisać**], wydaje mi się że nigdy tego nie zrobiłam" (Nobel Prize, 2013).	wywiad z nagrodzoną Literacką Nagrodą Nobla pisarką Alice Munro

„– Czy od zawsze wiedziałaś, że będziesz pisać to, o czym napisałaś? – Nie wiedziałam, co będę pisać, ale **wiedziałam, że będę pisać – po prostu musiałam**" (Lightbourn-Lay, 2009).	wywiad z nagrodzoną Literacką Nagrodą Nobla pisarką Alice Munro
„Pisanie nie stanowiło dla niej [Patrici Highsmith] źródła przyjemności, wynikało raczej z **kompulsywnej potrzeby**, **bez której zaspokojenia stawała się nieszczęśliwa**" (Currey, 2013, s. 26); Gustav Flaubert: „Czasami się zastanawiam, dlaczego ze zmęczenia nie odpadają mi ramiona oraz jakim cudem mój mózg wciąż funkcjonuje. Prowadzę proste, pozbawione wszelkich zewnętrznych przyjemności życie. Doświadczam pewnego rodzaju nieustannego szaleństwa, które sprawia, że czasami wypłakuję łzy bezsilności, jednak nigdy nie słabnie. **Kocham moją pracę miłością perwersyjną i gorączkową**, niczym asceta, który uwielbia, gdy drapie go włosienica" (za: Currey, 2013, s. 48); „Jeśli tylko praca szła mu [Gustawowi Mahlerowi] dobrze, był zadowolony. «Wiesz, że **wszystko, czego pragnę i wymagam od życia, to popęd twórczy**», napisał do kolegi" (Currey, 2013, s. 60); Ernest Hemingway: „Gdy kończysz [pisać], czujesz się pusty w środku, ale jednocześnie wypełniony, jakbyś przed chwilą **kochał się z kimś, kogo darzysz uczuciem**. Nic nie może cię zranić, nic się nie wydarzy, **nic nie ma znaczenia aż do następnego dnia, kiedy zrobisz to samo**. To **oczekiwanie na kolejny dzień jest trudne do wytrzymania**" (za: Currey, 2013, s. 68); „[Faulkner] **nie potrzebował specjalnej motywacji**. [P]racował w zadziwiającym tempie, często osiągał trzy tysiące słów dziennie lub nawet dwa razy tyle. «Piszę, gdy dusza mną porusza, powiedział, a porusza mną codziennie»" (Currey, 2013, s. 72); „«Potrafił zaparzyć herbatę, ugotować jajko i pozmywać, ale niewiele ponad to. Ścielenie łóżka zwykle mu nie wychodziło». **Życiem [Benjamina] Brittena była praca**, co zraziło do niego niektórych kolegów. «Bycie kompozytorem stanowiło **cały jego świat**», wspomina Donald Mitchell. «**Kreacja zajmowała pierwsze miejsce, cała reszta, łącznie z nim samym, była jej podległa**»" (Currey, 2013, s. 73); „[Samuel Beckett] [s]pędzał czas głównie w swoim pokoju, odizolowany od reszty świata, stawiając czoła własnym demonom, próbował eksplorować działanie swojego umysłu. Jego rutyna w dużej części była prosta (…). Jego całe życie kręciło się wokół niemal **psychotycznej obsesji pisania**" (za: Currey, 2013, s. 106-107); „Malowanie nie nudziło go [Pabla Picassa] jednak nigdy. Twierdził, że nawet po trzech czy czterech godzinach stania przed płótnem nie czuł najmniejszego zmęczenia. «Podczas pracy pozostawiam ciało za drzwiami, jak muzułmanie swe obuwie przed wejściem do meczetu. W tym stanie ciało istnieje w sposób czysto wegetatywny (…)»" (Currey, 2013, s. 112);	książka na temat metod pracy i stylu życia twórców autorstwa Masona Curreya

Dymitr Szostakowicz: „[k]omponuję z potworną prędkością i nie potrafię się zatrzymać (…). To jest raczej wyczerpujące niż przyjemne i na koniec nie mam pewności co do rezultatu mojej pracy. Ale nie umiem pozbyć się tego złego nawyku” (za: Currey, 2013, s. 118); „«[Somerset] Maugham uważał, że do pisania, podobnie jak do picia, łatwo się przyzwyczaić, a potem trudno je rzucić», zanotował Jeffrey Mayers w biografii angielskiego pisarza (…). «To bardziej **uzależnienie** niż powołanie». Od chwili, gdy koło południa kończył swoją poranną pracę, **nie mógł się doczekać, by znów zacząć pisać**. «Gdy piszesz i gdy wymyślasz jakąś postać, jest ona ciągle przy tobie, jesteś nią zaprzątnięty, jest jak żywa»” (Currey, 2013, s. 122); „Zdarzało się, że bardzo intensywna praca wywoływała u niej [Mayi Angelou] dziwne reakcje fizyczne (…). Jednak mimo to wciąż lubiła pracować do granic swoich możliwości. «**Działam kompulsywnie**, przyznaję, ale nie widzę w tym nic złego» (Currey, 2013, s. 141); „[H. L.] Mencken nie pozwalał sobie na luksus posiadania wolnego czasu. Jego **kompulsywność** powodowała, że przez całe życie był niesamowicie twórczy. Mimo tego w wieku sześćdziesięciu czterech lat napisał: «Patrząc wstecz na moje życie, żałuję jednego – że nie pracowałem jeszcze ciężej»” (Currey, 2013, s. 147); „[Joseph] Heller pisał *Paragraf 22* wieczorami po pracy, siedząc przy kuchennym stole w swoim mieszkaniu na Manhattanie. «Pracowałem nad tym po dwie-trzy godziny dziennie przez osiem lat», powiedział. «Raz odpuściłem, by z żoną pooglądać telewizję. Telewizja zmotywowała mnie, by powrócić do pisania książki. Naprawdę nie wiem, co Amerykanie robią wieczorami, jeśli nie piszą powieści»" (Currey, 2013, s. 151); „«George [Gershwin] wydawał mi się stale smutny. To dlatego, że odczuwał **przymus pracy**», powiedziała Ira Gershwin o swoim bracie. «**Nigdy nie odpoczywał**». Rzeczywiście, Gershwin zwykle pracował dwanaście lub więcej godzin dziennie, zaczynał późnym rankiem i kończył po północy” (Currey, 2013, s. 150).	
„**Nie mogę żyć bez malowania**”; „**Nie mam wyboru**. Gdybym nie mógł malować, zabiłbym kogoś”; „Jesteś pewien, że będę mógł tam malować?” (pyta główny bohater, gdy zostaje przez lekarza wysłany do zakładu opiekuńczego); „Nie uważasz, że są piękne?” (na pytanie, dlaczego bohater maluje kwiaty); „Czasami całymi dniami z nikim nie rozmawiam”; „Całe życie spędziłem samotnie w jakimś pokoju”; „Ludzie mówią, że nie umiem rysować ani malować, że moje obrazy są niezdarne, brzydkie. Dawniej obchodziło mnie ich zdanie. Ale już nie”; „**Jestem szczęśliwy, gdy maluję**”; „**Kocham malować**. **Muszę malować**. Zawsze byłem malarzem. Tyle wiem (…). Nie potrafię robić niczego innego”; „Nie wymyślam obrazu. Nie muszę wymyślać obrazu. Odnajduję go w naturze. Muszę go tylko uwolnić”; „Mówię sobie: pokażę to, co widzę moim ludzkim braciom, którzy tego nie widzą. To przywilej. Mogę dać im nadzieję, pociechę”, „(…) moja wizja jest bliższa rzeczywistości. Mogę sprawić, że ludzie poczują, że żyją”; „Bóg uczynił mnie malarzem dla ludzi, którzy się jeszcze nie narodzili”; „Od czasu do	film o Vincencie Van Goghu pt. „U bram wieczności”

czasu mam wrażenie, że odchodzę od zmysłów"; „(…) czasem mam wizje (…). Kwiaty, anioły, istoty ludzkie. To dezorientujące. Czasem ze mną rozmawiają (…). Widzę rzeczy, których nie widzi nikt inny i czasem mnie to przeraża (…)"; „Powinieneś się czasem myć. Przynajmniej raz w tygodniu" (Schnabel, 2018).	
„Chwycił za pędzel w wieku dwudziestu ośmiu lat. **Nic nie mogło go zatrzymać**"; „Nieważne, słońce czy deszcz, zawsze malował, dzień w dzień, nie zważając na pogodę"; „Zastanawiam się, kiedy sypiał, bo w dzień malował, a w nocy pisał listy"; „Lubił tu bywać… nawet jeszcze przed świtem, żeby uchwycić jakieś specjalne światło"; „**Bazgrał i smarował coś, jak zawsze**"; „(…) każde źdźbło trawy, po której stąpał. Żaden detal nie był dla niego zbyt mały lub niewiele znaczący. Doceniał i kochał je wszystkie"; „Kim jestem? W oczach większości ludzi – nikim. Dziwakiem, okropną osobą. Kimś, kto nie miał i nigdy mieć nie będzie żadnej pozycji społecznej. Krótko mówiąc – najmarniejszym z marnych. Lecz nawet jeśli to wszystko jest całkowitą prawdą, pewnego dnia chciałbym moją pracą pokazać, co ten nikt, ten dziwak, nosi w swoim sercu"; „On bardzo starał się udowodnić, że do czegoś się nadaje" (Kobiela, Welchman; 2017).	film o Vincencie Van Goghu pt. „Twój Vincent"
„**Malował niczym demon, jeden obraz dziennie**"; „Całe życie posiadał dziecięcą wiarę, że wszyscy docenią jego rewolucyjną twórczość"; „(…) stwierdził, że jako, że **nie miał dzieci, jego obrazy stanowią jego potomstwo**" (Belton; 2006).	film o Vincencie Van Goghu pt. „The Power of Art. Van Gogh"
IDEA *PRZYMUSU TWORZENIA* – PRZYKŁADY Z LITERATURY NAUKOWEJ	
Cytat	**Źródło**
„Cierpiał. Nie ma co do tego wątpliwości […]. Giacometti oddaje się swojej pracy w sposób szczególnie intensywny i pełny. **Przymus tworzenia** nigdy go nie opuszcza, nigdy nie daje mu chwili spokoju" (za: May, 1994, s. 81).	opis procesu twórczego rzeźbiarza i malarza Alberto Giacomettiego z książki pt. „Odwaga tworzenia" autorstwa Rollo Maya
„**Muzyk musi zajmować się muzyką, malarz musi malować, poeta pisać, jeżeli ma pozostawać w zgodzie z samym sobą**. Człowiek musi być, czym może być. Potrzebę tę nazywamy samourzeczywistnieniem" (Maslow, 1995b, s. 265).	artykuł na temat teorii hierarchii potrzeb autorstwa Maslowa
„[t]wórczość jest rodzajem **wewnętrznego impulsu**, który **owłada jednostką i czyni ją swoim instrumentem**"; „[artysta], będąc instrumentem dla swojej twórczości, staje się jej podległy"; „Jego [artysty] życie musi być **przepełnione konfliktami**, gdyż w jego wnętrzu walczą ze sobą dwie siły: z jednej strony uzasadnione pragnienie	esej autorstwa Junga pt. „Psychology and Literature"

zwyczajnego człowieka szczęścia, satysfakcji i bezpieczeństwa, a z drugiej strony **bezwzględna pasja tworzenia**, która jest w stanie przysłonić każde inne pragnienie"; „Specjalne uzdolnienia wymagają większego zużycia energii, co niewątpliwie musi prowadzić do **deficytów w jakimś innym obszarze życia**" (Jung, 1971b, s. 132-136).	
„Wszyscy opisywani tu innowatorzy dążyli do realizacji swoich projektów z godną podziwu gorliwością, często **pracując nieprawdopodobnie długo i ponosząc za to wysoką cenę.** Większość z nich motywowały do działania względy idealistyczne, przyświecał im nadrzędny cel, którego realizację uznawali za **ważniejszą od osobistej wygody, reputacji, czy rodziny** (…) Kierowani nim [idealizmem] wynalazcy stają się tak pochłonięci daną myślą, że **zaczynają lekceważyć to, co istotne dla innych, choćby potrzebę relacji społecznych czy posiadania wolnego czasu. Porzucenie lub zaniedbywanie rodziny**, które wytykano wielu przełomowym innowatorom (…) mogło wynikać właśnie z idealizmu. Często więc innowatorzy żyją w taki sposób, jakby ktoś założył im klapki na oczy, tak by nic nie rozpraszało ich skupienia na nadrzędnym celu" (Schilling, 2020, s. 24-25); „Większość z nich [innowatorów] pracowało bez wytchnienia i z wielkim zaangażowaniem, ponieważ praca dawała im **ogromną satysfakcję** (…). Niejednemu z innowatorów, jak się wydaje, praca dodawała skrzydeł; innymi słowy **praca stawała się dla nich autoteliczna – była celem samym w sobie** (…).[Edison] [r]ozkoszował się realizacją kolejnych zamierzeń, czerpiąc przyjemność z samej fizycznej i psychicznej aktywności związanej z pracą (…). Praca była najważniejszą z jego rozrywek. «Nigdy nie przejdę na emeryturę» – oświadczył pewnego razu. – «**Dzięki pracy ziemia jawi mi się rajem**»" (Schilling, 2020, s. 26).	publikacja na temat twórców-odkrywców autorstwa badaczki innowacji Melissy S. Schilling
Co jest dla mnie ważniejsze, pisanie czy życie — pyta bohaterka opowieści Jagiełło. Nie w każdym zawodzie ma się podobne wątpliwości. Przypuszczam, że hydraulik nie zastanawia się, co jest dla niego ważniejsze — wymiana uszczelek czy wymiana myśli. (…) Pracownik korporacji, nawet ten codziennie zostający po godzinach, rzadko marzy o raporcie miesięcznym. (…) U pisarza jest inaczej (za: Gawron, 2017, s. 36).	artykuł na temat związku twórczości z macierzyństwem autorstwa literaturoznawczyni Agnieszki Gawron
wypowiedzi badanych artystów: *„To [twórczość] jest dla mnie najważniejsza aktywność w życiu"; „[…] wszystko, co robię, wynika z myślenia o sztuce"; „[t]worzenie to moja pasja, sens mojego życia"; „[p]odporządkowuję swoje życie działaniom artystycznym (…)"; „[c]ałe moje życie – także zawodowe – związane jest z refleksją i rozmową o sztuce (…)"; „[a]rtysta jest człowiekiem, który jest kimś takim, dla którego nigdy nie jest dość. Który po prostu właściwie jest w ciągłym procesie"; „nigdy nie wykonałem żadnej chałtury, żadnego zlecenia dla pieniędzy. Lepiej być czasem głodnym niż sytym i chodzić z obrózką"; „Moja praca jest dla mnie przyjemnością, hobby. Nie potrafię robić niczego, co w jakiś sposób nie fascynuje mnie (…)"; „Ponieważ to co robię traktuję jako misję (…)".*	artykuł na temat artystów sztuk wizualnych w Polsce, będący rezultatem badań w ramach projektu „Wizualne Niewidzialne" autorstwa Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta

konkluzje badaczy: „omawiany tu sposób legitymizacji statusu [artysty] odwołuje się do autentyczności motywacji towarzyszącej tworzeniu sztuki albo do jej transcendentnego charakteru oraz do dokumentowania statusu artysty sposobem życia i jego poświęceniem sztuce oraz jej misji"; „[i]nny powtarzający się wariant opierania tożsamości artysty na motywacji, pasji i emocjach polega na podkreślaniu wyrzeczeń wiążących się z wyborem takiego scenariusza życiowego. Decyzja o zastaniu artyst(k)ą niejednokrotnie jest przedstawiana, jeśli nie jako zrządzenie losu, to jako «postawienie na jedną kartę». Polega na rzuceniu się w otchłań bez pewności, gdzie się wyląduje. Z tego powodu bycie artystą odczuwa się jako poświęcenie, a związane z nim koszty rekompensuje legitymizacja autentyczności własnej roli" (Krajewski i Schmidt, 2017, s. 78-92).	
„Co najważniejsze jednak, autor *Przemiany* posługuje się – nieprzypadkowo – metaforyką głodu i sytości, przeciwstawiając sytość (zadowolenie) otoczenia własnej niemożliwości znalezienia «właściwego pokarmu». Dla niego **jedynym zaspokojeniem, jedynym pokarmem jest literatura**" (Mojsak, 2009).	artykuł na temat twórczości Franza Kafki autorstwa literaturoznawcy Kajetana Mojsaka
„Podobnie wypowiadał się Vincent Van Gogh w liście z 1887 r., pisząc, że **miłość do sztuki zabija chęć wchodzenia w inne związki uczuciowe z ludźmi**, co również może być przyczyną izolacji artysty (…) fakt, iż prawdziwe problemy, którymi żyją ludzie, są inne od tych, którymi żyją artyści i tego, co ukazują dzieła sztuki" (Golka, 2012, s. 85).	rozważania o artystycznym micie odrzucenia w publikacji Mariana Golki
„Niewątpliwie w sztuce znamy potężne nieśmiertelne czyny, lecz twórczość artysty polega na **emanowaniu własnej potrzeby, własnej tęsknoty**, nie zaś – na działaniu pod wpływem cudzego cierpienia lub potrzeby. (…) chodzi o koordynację wzruszeń, zespolonych z dziełem estetycznym (…) Twórczość artystyczna pojęta jako **wielki mus** uzewnętrzniania pragnień osobistych, posługuje się pewną skalą środków" L. Konopacki (za: Krasoń, 2018, s. 191).	artykuł pt. „Aktualizowanie potencjalności twórczej w kontekście kultury i sztuki a habitus pierwotny – rozważania obrazoburcze?" autorstwa Katarzyny Krasoń
„Często słyszy się rzeczy takiej jak «wszyscy są kreatywni». To nieprawda. To tak samo, jakby powiedzieć, że wszyscy są ekstrawertyczni (…). Ludzie twórczy znacznie różnią się od nietwórczych, przede wszystkim tym, że są wysoko zmotywowani do robienia twórczych rzeczy (…). Inna sprawa to to, że bycie kreatywnym nie jest wcale takie dobre, to strategia wysokiego ryzyka i wysokiego zwrotu (…). Jeśli jesteś twórczy, będzie ci trudno zmonetyzować swoją twórczość (…). Oczywiście ma to też zalety, bo twórczość otwiera kreatywnym jednostkom szerokie spektrum doświadczeń, do których inni nie maja dostępu (…) .Ale zresztą i tak **nie mają one większego wyboru**, ponieważ jeśli jesteś twórczą osobą, jesteś jak drzewo rodzące owoce (…). **Można to tłumić, ale to bardzo szkodliwe**. Twórczy ludzie, z którymi pracowałem **jeżeli czegoś nie tworzą, są nieszczęśliwi. Po prostu muszą to robić** (…)" (Jordan B Peterson, 2017).	fragment wykładu psychologa Jordana B. Petersona na temat kreatywności, otwartości i inteligencji

W kontekście zamieszczonego w *Tabeli 1*. zestawienia dodać warto pewne zastrzeżenie, że publikacja pt. „Genialne umysły" Melissy A. Schilling (2018) dotyczy twórców-innowatorów, a nie artystów[4]. Z uwagi jednak na to, że przytoczone fragmenty narracji w dużym stopniu wydają się odzwierciedlać pewne zakładane cechy *przymusu tworzenia*, zdecydowałam się je uwzględnić. Na tej podstawie domniemywać można, że *przymus tworzenia* mógłby być pojęciem semantycznie bardziej pojemnym, niż założono w tej pracy i nie dotyczyć jedynie twórczości artystycznej. Dla analizy zjawiska szeroko rozumianej potrzeby tworzenia mógłby być to wniosek ważny, natomiast w niniejszej pracy zamierzam skupić się na artystach jako tych jednostkach, u których nasilona potrzeba tworzenia i konflikty pomiędzy nią a innymi dążeniami życiowymi wydają mi się najbardziej dostrzegalne. Świadczą o tym choćby przywołane powyżej inspiracje z tekstów kultury, a także opisywane w dalszych częściach niniejszego rozdziału, utrwalone kulturowo wizerunki artysty głodującego czy udręczonego, czyli jednostki w pewnym stopniu społecznie niedostosowanej w wyniku dominacji w jej psychice silnej potrzeby tworzenia. Również własne doświadczenia dydaktyczne pracy warsztatowej z artystami (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2020b) skłoniły mnie do przyjęcia założeń, że to właśnie ci twórcy stanowią grupę społeczną, u której potrzeba tworzenia przejawia się szczególnie silnie, a jej gratyfikacja napotykać może liczne trudności. A w kontekście zasugerowanego tu dylematu, czy dominująca potrzeba tworzenia w innym, niż artystyczny obszarze, mogłaby nieść ze sobą podobne konsekwencje dla jednostki, trzeba by przeanalizować indywidualne uwarunkowania danej profesji, gdyż z dużym prawdopodobieństwem mogą się one różnić. Na przykład profesja inżyniera – twórcy programów informatycznych – jest powszechnie wysoko poważana, a praca tych specjalistów sowicie opłacana. Jest więc dość prawdopodobne, że przynajmniej niektóre uwarunkowania, o których pisać będę w kontekście rozważań na temat artysty, jak choćby to, że wielu przedstawicieli tej profesji napotyka trudności, chcąc utrzymać się ze swojej pracy, będą znacząco inne. Analizowany przeze mnie dalej konflikt potrzeby tworzenia z potrzebami bezpieczeństwa, komfortu materialnego, uznania społecznego itp. w przypadku twórców „technicznych", o których pisze Schilling (2018), prawdopodobnie by nie występował. Projekt badawczy, dotyczący dominującej potrzeby tworzenia u np. inżynierów czy też przedstawicieli

[4] W swoich badaniach autorka posiłkowała się bowiem rankingami, dotyczącymi przełomowych dokonań twórczych, na których dominują twórcy-naukowcy, zwłaszcza z nauk ścisłych. Jak pisze Schilling (2020, s. 21): „[p]ostanowilam więc wyłączyć tych ostatnich [artystów] z rozważań, omijając w ten sposób sporną kwestię definicji istotności danego przełomu artystycznego, i skupić się na innowatorach technicznych".

nauk ścisłych (a może nauk w ogóle) wymagałby więc nie tylko dotarcia do innej grupy badanych, ale też odmiennego zaplecza teoretycznego, dlatego też zagadnienie to pozostawiam poza zakresem moich rozważań. W żadnej mierze nie wykluczam jednak, że *przymus tworzenia* u artystów mógłby okazać się jedynie częścią bardziej uniwersalnego, dotyczącego twórców różnych obszarów, zjawiska. Jednak z wyłożonych powyżej przyczyn, dla celów niniejszej pracy pojęcie to stosuję jedynie wobec twórców-artystów. Natomiast dodać można, że w ramach tej kategorii (twórców-artystów) nie czynię już żadnych założeń, jeśli chodzi o konkretny rodzaj uprawianej sztuki – innymi słowy, *przymus tworzenia* traktuję jako potrzebę „dziedzinowo niespecyficzną"[5], czyli hipotetycznie dotyczącą artystów dowolnej dziedziny sztuki.

Generalnie wydaje się, że przytoczone w *Tabeli 1.* fragmenty narracji z tekstów kultury dostarczają już pewnej wiedzy, dotyczącej charakterystyki interesującego mnie w tej pracy zjawiska. Jak wskazuje Władysław Tatarkiewicz (2012, s. 18) w kontekście opisu głównych pojęć, związanych z estetyką:

> [n]awet pojęć tak prostych jak kapitel nikt nie definiuje i nie może definiować na drodze (zupełnej) indukcji; tym bardziej tak złożonych, płynnych, abstrakcyjnych, jak piękno czy forma. Postępuje się inaczej, robi się *przegląd przykładów*, starając się dobierać jak najbardziej różnorodne. Jest to metoda intuicyjna, bo wedle intuicji dobiera przykłady. Nie jest oczywiście niezawodna, ale trudno o lepszą.

Powyższy przegląd przykładów kontekstu użycia terminu *przymus tworzenia* i określeń pokrewnych służyć miał właśnie temu, aby zbudować jego wstępną definicję, która brzmi następująco:

Przymus tworzenia – silna i regularnie odczuwana potrzeba ekspresji twórczej, motywująca jednostki do podejmowania aktywności o charakterze artystycznym.

Ponadto, na podstawie przytoczonych przykładów sformułować można też pewne wstępne konkluzje dotyczące tego, jak manifestuje się i jakie skutki dla funkcjonowania twórców może mieć nasilona potrzeba tworzenia. Poniżej prezentuję więc wnioski na temat zjawiska *przymusu tworzenia* w oparciu o dotychczasową analizę tekstów kultury. Stanowią one ważną podstawę dla założeń teoretyczno-badawczych, które wyartykułuję pod koniec

[5] Określenie to stosuję w analogii do często spotykanej w literaturze dyskusji na temat tego, na ile kreatywność jest dziedzinowo specyficzna (*domain specific*) albo nie (zob. m.in. Silvia, Kaufman i Pretz, 2009; Szmidt, 2015; Qian, Plucker, Yang; 2019).

niniejszego rozdziału. Każde z poniższych stwierdzeń dotyczy jednostek, które – jak zakładam – doświadczają *przymusu tworzenia*.

- Artyści poświęcają dużo czasu na twórczość, często są pochłonięci pracą twórczą.
- Niektóre osoby postrzegają pracę twórczą w kategoriach uzależnienia, kompulsji, obsesji.
- Niektórzy twórcy mają poczucie „braku wyboru" w kwestii wykonywanej profesji – twórczości.
- Artyści wykazują upór i konsekwencję w realizacji twórczych projektów.
- *Przymus tworzenia* prowadzi często do wysokiej produktywności twórczej.
- Artyści uważają twórczość za swój życiowy priorytet.
- Niektórzy artyści mają silnie rozwinięte „poczucie misji", a twórczość stanowi dla nich sens życia.
- Intensywne zaangażowanie w twórczość wpływać może destrukcyjnie na inne obszary życia – np. relacje z ważnymi innymi (rodziną, partnerami, przyjaciółmi).
- Niektórzy artyści są tak pochłonięci pracą twórczą, że wykazują niską dbałość o zaspokajanie nawet najbardziej podstawowych potrzeb, takich jak higiena osobista czy bezpieczeństwo materialne.
- Niektórzy artyści żyją samotnie lub mają ograniczone więzi społeczne.
- Artyści przejawiają upodobanie do samotności, która sprzyja zaangażowaniu w proces twórczy.
- Twórcy postrzegają okoliczności życiowe w kategoriach możliwości gratyfikacji potrzeby tworzenia.
- Zaspokajanie silnej potrzeby tworzenia prowadzi do pozytywnych stanów emocjonalnych, poczucia spełnienia i / lub pozwala doświadczać stanów przepływu (*flow).*
- Artyści odczuwają lekkość tworzenia, praca twórcza jest dla nich przyjemna i przychodzi im naturalnie.
- Artyści nie przywiązują lub w niskim stopniu przywiązują wagę do zewnętrznych ocen, dotyczących własnej twórczości.

- Artyści wysoko i pozytywnie waloryzują własną twórczość (wierzą, że ich twórczość niesie ważny przekaż, ma pozytywny wpływ na odbiorców itp.).
- Twórcy mają poczucie wiary we własne zdolności twórcze, a czasem poczucie wyjątkowości w związku z posiadanymi zdolnościami twórczymi.
- Artyści wykazują dużą wrażliwość i emocjonalność, a twórczość może pełnić dla nich funkcję regulatora uczuć.
- Niektóre jednostki doświadczają procesu twórczego jako mimowolnego, będącego poza pełną kontrolą świadomości.
- Niektóre jednostki postrzegają genezę procesu twórczego w kategoriach mistycznych; źródłem twórczości w tym wypadku wydaje się być dla nich siła wyższa, demiurg, muzy.
- Brak możliwości zaspokojenia potrzeby tworzenia lub jej ignorowanie prowadzi do cierpienia (frustracji, obniżonego nastroju) jednostki.
- Wyrażenia takie jak *cierpieć na*, czy *uwolnić się od* używane w kontekście *przymusu tworzenia* świadczyć mogą o negatywnych dla dobrostanu jednostki konsekwencjach dominacji potrzeby tworzenia w życiu.
- Potrzeba tworzenia ma charakter autoteliczny / twórczość ma dla odczuwających *przymus tworzenia* jednostek charakter autoteliczny.

Wydaje się, że na podstawie powyższej analizy wylistować można by również pewne cechy jednostki odczuwającej *przymus tworzenia*, np.: upór i determinacja w działaniu, duża wrażliwość i emocjonalność, upodobanie do samotności, duża płodność / produktywność twórcza, pewność siebie, nonkonformizm, zdolność do doświadczania stanów *flow,* zdolność do doświadczeń o charakterze mistycznym. Zauważyć można, że niektóre z tych właściwości, np. wrażliwość czy nonkonformizm, to powszechnie wymieniane przez badaczy (zob. *Rozdział 3.*) cechy osobowości twórczej. Inne natomiast wydawać się już mogą bardziej specyficzne dla *przymusu tworzenia*, np. nadawanie twórczości prymatu and innymi celami życiowymi, bardzo duża produktywność twórcza. Na podstawie przywołanych powyżej przykładów z pewnością nie można wysnuć jeszcze ogólnych wniosków na temat charakterystyki *przymusu tworzenia*, ale wydaje się, że mogą one stanowić przyczynek do dalszych analiz dotyczących tego zjawiska.

Na co jeszcze można zwrócić uwagę w kontekście powyższych wniosków, to kwestia „destrukcyjności" *przymusu tworzenia*, o której wspominam w kontekście wpływu tej potrzeby

na inne obszary życia jednostki, np. relacje społeczne (zob. *Rozdział 6.*). Konflikt potrzeby tworzenia z innymi dążeniami jednostki jest ważnym wątkiem w tej pracy, jednak jeszcze na początkowych etapach rozważań warto zwrócić uwagę, że problem pozytywnego vs. negatywnego wpływu dominującej potrzeby tworzenia na życie twórcy może być trudny, a nawet niemożliwy do rozwiązania. Analizując go pobieżnie można by stwierdzić, że bardzo duża, a czasem skrajna koncentracja na twórczej samorealizacji, która odbywa się kosztem np. życia rodzinnego, relacji z przyjaciółmi, zaangażowania w życie wspólnot lokalnych itp. ma skutki negatywne – jest więc destrukcyjna – dla dobrostanu jednostki, a także prawdopodobnie jej otoczenia. Chcąc jednak uważniej przyjrzeć się temu zagadnieniu, przywołać warto rozważania polskiego filozofa, Tadeusza Kotarbińskiego (1975), dotyczące znaczenia i wartościowania pojęć takich jak *konstrukcyjny*[6] i *destrukcyjny*. Autor analizuje terminy te w odniesieniu do dzieła, które z kolei rozumie jako dowolnego typu zdarzenie („[d]ziełem jest wszelki skutek przyczyny będącej impulsem dowolnym, a skutek – to wszak zawsze jakieś zdarzenie"; Kotarbiński, 1975, s. 34).

Tak więc, zdaniem przywołanego znamienitego myśliciela:

> Konstrukcyjne jest dzieło w danej chwili zawsze i tylko wtedy, jeżeli polega na wyposażeniu określonego przedmiotu w cechę, której on na początku tej chwili nie posiadał. Destrukcyjne – jeżeli polega na pozbawieniu danego przedmiotu takiej cechy, którą on na początku chwili dzieła posiadał (…).
>
> Zwracamy uwagę, że konstrukcyjność danego dzieła ze względu na daną cechę (…) polega wyłącznie na stosunku między przysługiwaniem określonej cechy danemu przedmiotowi w fazie końcowej, a nieprzysługiwaniem mu tej cechy w jego fazie początkowej, nie zależy zaś ani od dodatniego, czy też ujemnego charakteru owej cechy (czy to w sensie pozytywności lub jej negatywności, czy to w sensie zasługiwania na przyjęcie lub odrzucenie), ani też od tego, co było celem sprawcy. Tak więc w przypadku rozbicia szyby kamieniem, zarówno jeśli rozbicie jej było umyślne, jak też jeśli było nie zamierzone, dzieło polegające na powstaniu otworu w szybie jest konstrukcyjne ze względu na cechę „dziurawości" (…), choć destrukcyjne ze względu na cechę „całości" (że szyba była „cała", a teraz nie jest taka; Kotarbiński, 1975, s. 36-37).

Kotarbiński (1975) prezentuje więc tu podejście relatywistyczne wobec oceny skutków właściwie dowolnego działania. Przenosząc je na interesujący mnie kontekst wnioskować można, że *przymus tworzenia* postrzegany jako czynnik potencjalnie destrukcyjny wobec np. jakości funkcjonowania, czy nawet integralności grupy społecznej (której częścią jest odczuwający nasiloną potrzebę tworzenia artysta), może być równocześnie czynnikiem

[6] Wydaje się, że we współczesnym języku użycie tego słowa w przywołanym kontekście rozumieć można synonimicznie z *konstruktywny*.

konstruktywnym dla np. budowania dorobku twórczego danej kultury – jeżeli okaże się, że produkowane dzieła sztuki charakteryzuje duża estetyczna wartość. Z pewnością można by mnożyć przykłady życiorysów znanych twórców, których relacje osobiste w powszechnym odbiorze wydawać się mogły bardzo ograniczone (bo np. żyli oni samotnie), jednak przyczynili się do znaczącego poszerzenia dorobku jakiejś dziedziny sztuki – część z nich przytoczyłam w *Tabeli 1*., a ponadto do wybranych przypadków znanych artystów odwoływać się będę w dalszych częściach pracy. A patrząc z perspektywy nie tylko rozwoju dorobku kulturowego społeczeństwa, w jaki wkład mogą mieć artyści, ale też indywidualnego dobrostanu – co istotniejsze z perspektywy psychopedagogicznej – zauważyć trzeba, że trudno byłoby jednoznacznie stwierdzić, iż intensywne zaangażowanie w czynności twórcze, przy ograniczeniu niektórych relacji społecznych sprawia, że jednostka odczuwa obniżony dobrostan. Jest bowiem prawdopodobne, że satysfakcja płynąca z twórczej samorealizacji utrzymuje go na wystarczającym – w subiektywnym odczuciu twórcy – poziomie. I niekoniecznie twórczość odgrywa tu rolę kompensacyjną – w odwołaniu do teorii sublimacji Freuda (zob. *Rozdział 5.*) – wobec domniemanych braków z innych obszarach życia. Możliwe jest raczej, że oddziaływanie silnej samoistnej potrzeby tworzenia sprawia, że jednostka w odmienny od powszechnie przyjętego sposób postrzega własny dobrostan (np. w powiązaniu przede wszystkim z możliwością gratyfikacji *przymusu tworzenia*) i alternatywnie wobec dominujących wzorców kształtuje trajektorię swojego życia, gdyż uważa samorealizację twórczą za życiowy priorytet. Jak określił to malarz Maksymilian Gierymski: „[s]ądziłem, że sztuka otwiera wrota do świata w pojęciu ogólnym, towarzyskim, a ona go zamyka lub sprzed oczu usuwa. Przestajemy go z czasem widzieć, więc go nie pragniemy" (za: Golka, 2012, s. 85). Z wypowiedzi tej wynikałoby, że zaangażowany w swoją pracę twórca raczej odczuwa zmniejszoną potrzebę kontaktów społecznych, niż że w wyniku ich deprywacji, angażuje się w procesy twórcze. Problematyka ta – znaczenie *przymusu tworzenia* dla samorealizacji, przy uwzględnieniu jego wpływu na gratyfikację potrzeb z innych obszarów życia jednostki – jest, jak już wspomniano, ważnym wątkiem niniejszych rozważań. Nie jest jednak moim zamiarem ocena, czy *przymus tworzenia* jest zjawiskiem dla jednostki „dobrym" czy też „złym", gdyż za Kotarbińskim (1975) przyjmuję tezę, że każde działanie (w tym zjawisko społeczne) może mieć konsekwencje pozytywne, jak i negatywne, w zależności od analizowanego kontekstu. Podobnie, Wendy Griswold (2013, s. 40) wskazuje, że „badacze kultury reprezentujący nauki społeczne: [u]nikają wartościowania i przyjmują stanowisko relatywizmu kulturowego (…). Możemy oceniać wpływ kultury na porządek społeczny, ale nie same zjawiska kulturowe".

A co jeszcze należałoby dodać do analizy kontekstów użycia pojęcia *przymus tworzenia* to kilka przykładów, w których zostało ono zastosowane w znaczeniu innym, niż proponowane w niniejszej pracy. Po pierwsze więc warto przywołać fragment artykułu na temat nadmiaru wytworów twórczości nieprofesjonalnej, którego autor pisze:

> Jakiś czas temu zauważyłem, iż wiele osób zwiedzających piękne obiekty przyrody lub sztuki odczuwa **przymus fotografowania** [podkr. A. J.]. Polega on na tym, iż zamiast podziwiać i kontemplować piękno zwiedzanego zjawiska, fotografowie cyfrowi czym prędzej wykonują dziesiątki lub setki zdjęć, w pośpiechu, nieuwadze, zdenerwowaniu, nie zatrzymując się ani chwili. O żadnym ważnym przeżyciu estetycznym nie ma wówczas mowy! (Szmidt, 2015b, s. 13).

W tym kontekście „przymus tworzenia" rozumieć można jako przymus foto-dokumentowania doświadczeń oraz komunikowania ich światu za pomocą nowoczesnych technologii cyfrowych, bez uwzględniania wartości estetycznej tychże „wytworów" (fotografii; Szmidt, 2015b). Innym przykładem alternatywnego użycia pojęcia „przymus tworzenia", który znalazłam po wpisaniu tej frazy w wyszukiwarkę Google, jest następujący fragment narracji:

> [k]siążka ta jest dokumentacją obsesji autora w wymyślaniu i wykonywaniu kolejnych przedmiotów. Ten **przymus tworzenia** [podkr. A. J.] charakteryzuje rodzaj ludzki: „Możemy obserwować ten dziwny użytkowy spektakl od tysiącleci, przeobrażający się i wchodzący w kolejne akty, z których każdy kolejny nie przypomina poprzedniego. Jako efekt tej twórczej potrzeby obserwujemy zjawisko nadprodukcji, nadmiaru przedmiotów" (s. 7). Właśnie o tym jest ta książka (Frejlich, 2020).

Jest to fragment recenzji książki pt. „Ręka w torboschronie. O obsesyjnej potrzebie tworzenia", w której, jak widać interesująca mnie fraza została użyta też w tytule. Jednak zarówno autor publikacji, jak i autorka recenzji wydają się traktować „przymus tworzenia" bardzo uniwersalnie – jako ogólnoludzkie dążenie do ciągłego przekształcania rzeczywistości poprzez dodawanie do niej kolejnych przedmiotów (Frejlich, 2020; Mucha, 2019). Znaczenie to więc istotnie różni się od proponowanego w niniejszej pracy.

Jeszcze jednym (choć może mniej precyzyjnym) przykładem mogłoby być następujące stwierdzenie Deana Keitha Simontona (2010, s. 30): „[n]a ogół geniusz artystyczny wymaga więcej oryginalności niż geniusz naukowy. Ten drugi działa pod większym **przymusem** [podkr. A. J.] – narzuconym przez fakty i logikę – niż ten pierwszy". Jak można wnioskować, przymus traktowany jest tutaj jako czynnik hamujący twórczość – określenie to wyraża obwarowania formalne natury zewnętrznej wobec twórczej aktywności, a nie samoistną potrzebę tworzenia jednostki.

Podsumowując, w niniejszym podrozdziale podjęłam próbę zdefiniowania głównej kategorii pracy – *przymusu tworzenia* – w oparciu o przykłady z tekstów kultury. W tym kontekście dodać warto, że jedną z głównych inspiracji teoretyczno-badawczych stanowiła dla mnie teoria twórczości Junga (1971a; 1971b), której poświęcam osobną część pracy (*Rozdział 5.*). W ramach omawiania tej koncepcji zamieszczę więc więcej przykładów narracji z tekstów kultury, dotyczących analizowanego pojęcia, lecz wyselekcjonowanych pod kątem związku z założeniami jungowskimi. Generalnie jednak, na podstawie dotychczas przeprowadzonego przeglądu materiałów źródłowych, zauważyć można, że pojęcie *przymus tworzenia* w małym stopniu było przez badaczy eksplorowane – poza koncepcją Junga wydaje się, że w większości opracowań, do których udało mi się dotrzeć, było ono używane w sposób potoczny i bez oparcia w analizie empirycznej. Ponadto, zauważyć można niedostatek opracowań, dotyczących znaczenia silnej potrzeby tworzenia dla samorealizacji (najbardziej zbliżonymi do tego zagadnienia są koncepcje Maslowa; 1971; 1995a; 1995b; 2006), która to problematyka jest ważną – poza charakterystyką samego pojęcia *przymus tworzenia* – osią narracyjną tej pracy. Analiza literatury przedmiotu pozwala więc zidentyfikować lukę badawczą, obejmującą – zwłaszcza – charakterystykę silnej, regularnie odczuwanej przez jednostkę potrzeby tworzenia oraz znaczenie jej gratyfikacji (bądź deprywacji) dla procesu samorealizacji.

A w ramach opracowania kontekstu sytuacyjnego dla rozważań o *przymusie tworzenia* warto dodać jeszcze wyjaśnienie znaczenia pojęcia artysty, gdyż przynależność do tej profesji stanowi dla mnie kryterium doboru grupy badanych. Natomiast z potrzeby kondensacji rozważań do tych najbardziej adekwatnych wobec celów badawczych, w moich analizach pomijam analizę semantyczną szeroko eksplorowanych w literaturze przedmiotu pojęć takich jak *twórczość* (zob. Gralewski, 2022; Nęcka, 2003; Szmidt, 2013b; 2018a) czy też *sztuka* (zob. Tatarkiewicz, 2012) choć oczywiście stanowią ono częsty punkt odniesienia moich analiz, osadzonych w nurcie kreatologii.

1.3. Artysta – rozważania definicyjne

Jak zauważa Nina Nowary-Matusiak (2019, s. 8) w kontekście prób zdefiniowania pojęcia „artysta”:

> [p]ostać artysty pociąga za sobą cały kompleks zróżnicowanych problemów: począwszy od indywidualnych uwarunkowań osobowości twórcy, poprzez czynniki wpływające na jego rozwój, często ambiwalentną kwestię talentu jako specjalnego daru lub też przekleństwa;

analiza opiera się niemal zawsze na relacji artysta a społeczeństwo i stosunku do własnej twórczości.

W moich rozważaniach zahaczam o wszystkie z wymienionych obszarów – choćby podejście artysty do własnej twórczości, jeżeli założyć można, że zagadnienie to w pewnym stopniu utożsamiane być może z problematyką potrzeby tworzenia, np. nadawaniem twórczości życiowego priorytetu. Również kwestia talentu jako „daru" albo „przekleństwa" wydawać się może związana z *przymusem tworzenia*[7], który to niesie dla samopoczucia jednostki zarówno pozytywne (stany *flow*, radość i satysfakcja z procesu twórczego), jak i negatywne (napięcie psychiczne, konflikty potrzeb) konsekwencje (Nowary-Matusiak, 2019, s. 8). W dużym stopniu koncentruję się też na kwestii osobowości twórczej (zob. *Rozdział 3.*), która to problematyka ma istotny związek z perspektywą psychopedagogiczną badań nad twórczością, przyjętą przeze mnie w niniejszej pracy. A jako że uczestnikami moich badań są artyści, warto przytoczyć wybrane podejścia, w ramach których pojęcie to zostało poddane próbie teoretycznej czy teoretyczno-empirycznej eksploracji.

„[M]ówimy o zawodzie nietypowym" – podkreśla Marian Golka (2012, s. 30) w rozważaniach o artyście nowożytnym. Jak twierdzi jeden z najbardziej docenianych badaczy tego zagadnienia, pojęcie artysty – ze względu na to, jak różnie kształtowało się jego rozumienie w historii i jak wiele dziedzin ludzkiej aktywności podlegać może pod tę kategorię – jest trudne do scharakteryzowania. Konieczna do zaznaczenia jest jednak linia demarkacyjna między artystą a twórcą, z której wynika, że artysta jest terminem zakresowo węższym. Twórca to jednostka dostarczająca nowych i wartościowych dzieł w ramach właściwie dowolnego obszaru ludzkiej aktywności – np. naukowej, technicznej, społecznej itd. Artysta natomiast dokonuje odkryć i przekształceń elementów rzeczywistości w „dziedzinie kultury zwanej sztuką" (Golka, 2012, s.). Podobnie, znana socjolożka sztuki, Nathalie Heinich (2010, s. 54), za artystów uważa „twórców sztuki". Autorka również zauważa szerokie spektrum możliwych podejść badawczych wobec tej kategorii – nawet w obrębie samej tylko socjologii postać artysty analizować można bowiem z kilku perspektyw, przede wszystkim instytucjonalnej,

[7] Jednak zauważyć trzeba, że w zakres analizy potrzeby tworzenia, którą zajmuję się w tej pracy, nie wchodzą kwestie zdolności twórczych czy też talentu – choć jest bardzo prawdopodobne, że odczuwające *przymus tworzenia* jednostki posiadają pewne naturalne predyspozycje do uprawianej przez siebie dziedziny sztuki. Jak jednak przekonać się można choćby z biografii Eda Wooda, okrzykniętego „najgorszym reżyserem wszech czasów", brak talentu nie wyklucza ogromnej pasji i uporczywości w podejmowaniu wysiłków twórczych oraz dużej produktywności twórczej (Magliozzi, He, 2009, s. 22). Przedstawiona w filmie biograficznym pt. „Ed Wood" tytułowa postać artysty wydaje się interesującym przypadkiem, mogącym ilustrować zjawisko *przymusu tworzenia*, któremu nie towarzyszą ponadprzeciętne zdolności twórcze (Burton, 1994).

tożsamościowej i wizerunkowej (Heinich, 2010). Na dużą heterogeniczność pola badań artystowskich i trudności w zdefiniowaniu jego głównej kategorii wskazują też Krajewski i Schmidt (2017). Badacze zauważają, że pojęcie artysta posiada jednoznaczne desygnaty jedynie w połączeniu z domeną twórczej działalności, np. artysta malarz czy artysta grafik, samo w sobie natomiast pozostaje niedoprecyzowane. Zdaniem autorów, spór o to, kim jest artysta, wynika z niejednoznaczności kryteriów wobec tego, co można uznać za dzieło sztuki i, co z tego wynika, kogo uznać można za profesjonalnego twórcę – czy jest nim osoba posiadająca dyplom konkretnej uczelni artystycznej, utrzymująca się z działalności artystycznej, działająca w polu sztuki, a może po prostu będąca w stanie tworzyć oryginalne dzieła, bez względu na inne uwarunkowania. Autorzy dokonują też ciekawego spostrzeżenia, że to, co przede wszystkim łączy artystów to dążenie do wyróżnienia się, co jest pewnego rodzaju paradoksem. „[P]odstawową zasadą spajającą środowiska artystyczne jest różnica, co skutkuje tym, iż twórcy bardzo często dystansują się wobec wszelkich form podobieństwa wobec innych osób tworzących sztukę" – konkludują Krajewski i Schmidt (2017, s. 95).

Wielu myślicieli proponuje różnego rodzaju typologie, mające na celu systematyzację właściwości dyskutowanej problematycznej kategorii. Na przykład Stefan Szuman (1975) dzieli artystów na dwie kategorie pod względem zdolności oraz stopnia zaangażowania w proces twórczy: artystów-twórców i artystów-wykonawców. Ci pierwsi zdolni są do tworzenia nowych i oryginalnych wytworów sztuki, np. obrazów, powieści, wierszy, utworów muzycznych. Artyści-wykonawcy natomiast pozbawieni są zdolności konceptualnego opracowywania kompleksowych wytworów sztuki, ale posiadać mogą zaawansowane zdolności techniczne, pozwalające na wykonanie dzieł sztuki, stworzonych wcześniej przez kogoś innego, np. potrafią odegrać przypisaną im rolę w filmie, zaśpiewać dostarczony tekst utworu wokalnego czy zagrać na instrumencie gotowy utwór muzyczny. Podział ten może wydawać się nieco kontrowersyjny, na co jednym z przykładów mógłby być fakt, że do twórców-wykonawców Szuman (1975) zalicza też reżyserów, niejako odmawiając im tym samym koncepcyjnych zdolności twórczych, co zwłaszcza w przypadku produkcji dzieła tak kompleksowego jak film, może wydawać się nieuzasadnione. Zgodzić się jednak można, że nawet jeśli przytoczone kryterium podziału nie jest do końca ostre, to intuicyjnie wyczuć można różnicę między tym, co zostało przez jednostkę samodzielnie opracowane i stanowi owoc jej oryginalnej idei, a tym, co jest pewnego rodzaju interpretacją czy też nadbudowaniem / rozwinięciem istniejącego wcześniej wytworu (np. ekranizacja powieści).

Nieco podobną gradację proponuje Maria Gołaszewska (1984, s. 158), która rozróżnia „artystów wielkiej klasy", „artystów zależnych" i „wyrobników sztuki". „Artyści wielkiej klasy" to ci, którzy tworzą arcydzieła, osiągają mistrzostwo w swojej dziedzinie i stają się sławni. „Artyści zależni" tworzą dzieła o dużej wartości, lecz niezbyt oryginalne i nie przełomowe – jednostki te podążają szlakami, które wyznaczają twórcy wybitni i w tych ramach osiągają twórcze sukcesy. „Wyrobnicy sztuki" natomiast charakteryzują się sprawnością techniczną i dostarczają dzieł na zamówienie, zgodnie z oczekiwaniami odbiorców (Gołaszewska, 1984). Zdaniem autorki, generalnie artysta jest „osobowością odznaczającą się uzdolnieniami odmiennymi od innych ludzi, wyjątkowymi (tworzy dzieła o swoistej wartości […])", a „to, co tworzy, jest przydatne społecznie, wartościowe" (Gołaszewska, 1984, s. 156). Trudno natomiast określić jednoznaczne kryterium predysponujące do dołączenia do tej grupy zawodowej, choć wskazać można wiele sprzyjających uwarunkowań osobowych, takich jak „silne zainteresowania, uzdolnienia, istniejące wzory społeczne", a także talent, który jednak jest terminem nieostrym (Gołaszewska, 1984, s. 156). Zewnętrznym czynnikiem wzmacniającym i stabilizującym zawód artysty są natomiast stowarzyszenia i inne grupy formalne i nieformalne, mające na celu jego instytucjonalizację i profesjonalizację (Gołaszewska, 1984). A w kontekście czynników zewnętrznych, współcześnie kształtujących tożsamość artysty, wspomnieć można jeszcze o znaczeniu medialnego i marketingowego wizerunku. Magdalena Sobocińska (2019), analizując zagadnienie wizerunku artysty w dyskursie kulturowym, wskazuje, że obecnie artysta często postrzegany jest jako profesjonalista, intelektualista lub / i osoba medialna. Zdaniem Sobocińskiej (2019, s. 145), wizerunek wynikać powinien jednak z tożsamości artysty i sposobów jego komunikacji z odbiorcami – tożsamość, jak podkreśla badaczka, jest „wartością pierwotną w stosunku do wizerunku".

Gołaszewska (1984), analizując historyczne kształtowanie się profesji artystycznej pod względem pozycji tej grupy zawodowej w społeczeństwie, zauważa, że ranga tego zawodu była dość niska od starożytności po średniowiecze. Status artysty poprawił się dopiero w okresie renesansu, w którym uzdolnieni twórcy cieszyli się autorytetem i liczyć mogli na opiekę mecenasów sztuki. W romantyzmie natomiast artysta – a w szczególności, jak wiadomo powszechnie z polskiej literatury, poeta – doczekał się gloryfikacji i otaczany był wręcz nabożną czcią i kultem. Twórcę uważano za wybrańca (wieszcza, przewodnika, proroka, duchowego guru), gdyż miał on być jednostką operującą na granicy tego, co widzialne i niewidzialne, będącą w stanie wyrażać idee z poziomu duchowego, przekraczać ludzkie

ograniczenia percepcji rzeczywistości, inspirować, przewodzić i być katalizatorem społecznych zmian. Jak określił to poeta i filozof niemiecki Novalis, którego dzieła przecierały szlaki europejskim romantykom, „artysta góruje nad istotą ludzką, tak jak statua stoi na piedestale" oraz „artysta jest całkowicie transcendentalny" (Hardenberg, 2019, s. 245). Mimo dużego wpływu tego myślowego prądu, Gołaszewska (1984) wskazuje, że dopiero w XX w. dokonało się faktyczne zrównanie pozycji profesji artystycznej z innymi zawodami.

Badaczka rozróżnia też dwa modele twórczości artystycznej, które uosabiać może artysta (Gołaszewska, 1984). Pierwszy z nich to „zawodowiec", czyli jednostka wykonująca określoną pracę na rzecz społeczeństwa, będąca integralną częścią systemu społecznego, realizującą pewne cele i zadania. Jak określiła to Natalia Brylowska (2020, s. 5) „[b]ycie artystą to zawód jak każdy inny – praca, za którą należy się godne wynagrodzenie, niezależnie od romantycznych mitów, które dotychczas porządkowały relacje w obszarze sztuki i jej rolę w systemie społecznym". Drugi model według typologii Gołaszewskiej (1984, s. 157-158) to artysta operujący w sferze „sztuki «czystej»", niezależnej od narzuconych z zewnątrz wskazań, której celem jest doskonalenie samej siebie, osiągnięcie jak najwyższego poziomu przy jednoczesnej maksymalizacji inwencji". W podobnym duchu, Stanisław Kowalik (2020, s. 35) wskazuje, że artyści to jednostki posiadające ponadprzeciętną zdolność „wydobywania piękna" z rzeczywistości; są to osoby, które „poznają rzeczywistość sensualnie z większym wyczuciem i wrażliwością" – który to opis również wydaje się dość odległy od charakterystyki twórczości artystycznej jako zawodu czy fachu. Twórczość drugiego rodzaju, zdaniem Gołaszewskiej (1984, s. 158), dostarcza „wartości estetycznych, które ceni się za nie same, a dzięki którym wysubtelnia się zarazem wrażliwość estetyczna człowieka, kształtuje jego zdolność do głębszego odczuwania piękna świata i sztuki, rodzi się potrzeba doznań (…)". Podobnie, Brylowska (2020, s. 10-11) w odwołaniu do koncepcji estetycznych, nobilitujących sztukę jako wartość wyższą, przywołuje myśl, wedle której „sztuka musi pozostać bezcelowa, bezinteresowna i nieinstrumentalna, a linią jej obrony jest **odwoływanie się do samej siebie, czyli autoteliczność** [podkr. A. J.]". Spostrzeżenia te są istotne w kontekście moich rozważań, gdyż opisany przez Gołaszewską (1984) drugi typ artysty wydaje się reprezentować autoteliczną postać potrzeby tworzenia, za którą – wedle wstępnych założeń pracy – uznaję *przymus tworzenia* (wątek autoteliczności potrzeby tworzenia rozwijam w *Rozdziale 6.*). A we wskazanym przez badaczkę modelu bardziej adekwatne niż zawód czy też profesja wydaje się pojęcie misji (Gołaszewska, 1984). Również Golka (2012, s. 3) zauważa, że wedle niektórych podejść „w odniesieniu do tej profesji nie mamy do czynienia z zawodem, lecz z niemal

mistycznym powołaniem". Krajewski i Schmidt (2017, s. 80) wskazują natomiast, że chaos w kwestii kryteriów, dotyczących tożsamości artysty wynika „z poczucia dewaluacji romantycznych mitów artysty, zwłaszcza w zderzeniu z pragmatyką zarobkowania". W odwołaniu do tej tezy stwierdzić by można, że drugi model wedle typologii Gołaszewskiej (1984) ulega obecnie kruszeniu na rzecz prób wpasowania profesji artystycznej w realia społeczeństwa konsumpcjonistycznego. Kwestię tę analizuje Brylowska (2020, s. 7), poszukując odpowiedzi na pytanie o rolę i tożsamość artysty w kapitalistycznej gospodarce rynkowej, w której następuje „wzajemne przenikanie się języka sztuki i języka ekonomii". W tym kontekście Sobocińska (2019), w odwołaniu do koncepcji Francoisa Colberta (zob. 2007), podkreśla, że – w opozycji do opinii głoszących, że procesy ekonomizacji kultury oddziałują destrukcyjnie na autonomię twórcy – duży wpływ działań marketingowych na rozwój kultury nie oznacza, że zadaniem artysty jest odpowiadanie na oczekiwania odbiorców i dopasowywanie swoich działań twórczych do zapotrzebowania rynkowego. Zabiegi o charakterze marketingowym mają jedynie na celu dotarcie do grupy odbiorców potencjalnie zainteresowanej danym dziełem sztuki i umożliwienie członkom tej grupy zapoznanie się z twórczością konkretnego artysty, nawiązanie z nim relacji itp. – nie powinny jednak wpływać na samą treść dzieła sztuki (Sobocińska, 2019). Krystyna Pankowska (2020, s. 43) wskazuje z kolei, iż związane z nurtem postmodernistycznym zmiany w postrzeganiu sztuki i roli artysty powodują chaos i destabilizację, a idea „posłannictwa" twórcy staje się współcześnie nad wyraz aktualna. Jak jednak twierdzi badaczka:

> Nadzieję daje fakt, że wprawdzie żyjemy na karuzeli przemian, lecz pewne sytuacje egzystencjalne i ich konteksty wykazują głębszą trwałość, niż mogłaby na to wskazywać dynamika gwałtownego przyspieszania zmian (…). [N]awet jeśli żyjemy w tyglu przyspieszonych zmian i stajemy wobec problemów, które świat stawia przed nami, to pewne aspekty naszego świata i naszej ludzkiej kondycji są stare, znane, niezmienne od dawna i w dalszym ciągu utrzymują zarówno granice naszego świata, jak i kwestię odpowiedzialności artysty-człowieka za siebie i innych (Pankowska, 2020, s. 43).

Również Maria Ledzińska (2005, s. 27) wskazuje, że mimo wielu przemian, charakterystycznych dla przełomu XX i XXI w. (przede wszystkim tych związanych z rewolucją naukowo-techniczną), wielu autorów-psychologów podkreśla „trwałość tzw. ludzkiej natury", zwłaszcza „niezmienność typów temperamentów, rodzajów motywacji, potrzeb, zasad moralnych itp". Mogłoby to oznaczać, iż również potrzeba tworzenia jednostek, zapotrzebowanie na sztukę odbiorców, a także rola artysty w społeczeństwie pozostają – przynajmniej w jakimś stopniu – niezmienne.

Zauważyć jeszcze można, że zarysowana przez Gołaszewską (1984) dychotomia potwierdza się w narracjach artystów, zebranych w przywoływanych już wcześniej badaniach tożsamości artysty Krajewskiego i Schmidta (2017). Jak wskazują badacze, w wypowiedziach badanych artystów widoczne jest przekonanie, że „(…) bycie artyst(k)ą to stan wyjątkowy – zawieszony między profesją potwierdzoną certyfikatem a darem, talentem lub posłaniem, które musi być stale aktualizowane, przez całe życie podporządkowane tworzeniu", a także, iż

> (…) bycie artyst(k)ą to bardzo elitarne zajęcie, w pewnym sensie wyłączone z porządku codzienności. Nawet jeśli wykorzystuje się umiejętności i media charakterystyczne dla sztuki, niekoniecznie się ją tworzy – pojawia się ona bowiem nie tam, gdzie chodzi o realizację zleceń, pracę zarobkową, ale wyłącznie tam, gdzie jej tworzenie jej celem (Krajewski i Schmidt, 2017, s. 82, 84).

W wypowiedzi tej również podkreślony został interesujący mnie aspekt autoteliczności, który to – jak już wspominałam – wydaje się mieć związek z charakterystyką *przymusu tworzenia*. Zauważyć też można, że zaproponowany przez Gołaszewską podział wydaje się wpisywać w teorię filozofa i socjologa sztuki Pierre'a Bourdieu'a, który podkreślał napięcie między koncepcją „prawdziwej" i „czystej", czyli autotelicznej sztuki i jej utalentowanych, nie idących na żadne kompromisy z oczekiwaniami zewnętrznymi, twórców, a nurtami, uznającymi wartość sztuki użytkowej, zaangażowanej społecznie, „mieszczańskiej" (Krajewski i Schmidt, 2017, s. 91; zob. też Bourdieu, 2015).

Często przywoływane w literaturze przedmiotu są klasyfikacje Golki (2012), który opracował taksonomię ról społecznych, jakie najczęściej przypisywane są artystom. Autor uwzględnił w niej następujące role:

- „artysta-demiurg" – w odwołaniu do funkcjonującej w świadomości kulturowej apoteozy geniuszu i koncepcji artysty jako jednostki posiadającej boskie moce kreacji;
- „artysta-kapłan" – w ramach której artysta postrzegany jest jako przewodnik, jednostka mająca dostęp do tego, co transcendentne, będąca w stanie pośredniczyć między człowiekiem a Bogiem;
- „artysta-prorok" – w roli tej podkreśla się znaczenie natchnienia, artysta postrzegany jest jako jednostka jasnowidząca, mająca dostęp do tego, co metafizyczne i ponadzmysłowe;
- „artysta-mędrzec" – artysta to jednostka o ponadprzeciętnych walorach moralnych i zdolnościach poznawczych, dysponująca głębią zrozumienia zagadnień życia, umiejąca wyjaśniać rzeczywistość;

- „artysta-reformator” – twórca to jednostka zaangażowana społecznie, ingerująca w sprawy polityczne, aktywnie kształtująca rzeczywistość;
- „artysta-dekorator” – artysta poprzez swoją twórczość przyczynia się do estetyzacji życia, jest dostarczycielem piękna i kreatorem wzorców estetycznych (Golka, 2012, s. 88-110).

Współczesne przykłady realizacji tych ról artystycznych przytaczałam w publikacji, dotyczącej twórczości z okresu pandemii koronowirusa (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2021). Natomiast w ramach kolejnej typologii Golka (2012) analizuje obecne w kulturze najbardziej rozpowszechnione mity artystyczne. A za mit uznaje badacz „formę świadomości cechującą się subiektywnym poczuciem prawdziwości przy niemożliwości obiektywnego zweryfikowania zarówno stopnia tej prawdziwości, jak i fałszywości. Stąd mieści się on niejako poza kategorią prawdy i fałszu” (Golka, 2012, s. 55). Wyjaśnienie to wydaje się istotne, gdyż wskazuje na to, że mit nie jest synonimem przekonania błędnego – z którym to postrzeganiem spotkać się można w rozumieniu potocznym – lecz takiego, którego prawdziwość lub fałszywość wymyka się empirycznej weryfikacji przy użyciu dostępnych metod i narzędzi badawczych. Chociaż prawdopodobnie wiele artystycznych mitów może być z gruntu błędnych, gdyż – jak wskazuje Gołaszewska (1984, s. 157) – z racji tego, że styl życia artysty pod wieloma względami odbiegać może od sposobów ekspresji osobowości i zachowań przedstawicieli innych profesji, pojawiać się może „wiele fałszywych przeświadczeń o życiu twórców, wiele nieporozumień prowadzących do mistyfikacji, naśladownictwa, przesadnego uwielbienia lub powierzchownej krytyki”. A do najbardziej rozpowszechnionych mitów na temat artystów zalicza Golka (2012, s. 58-87): „mit wyjątkowości”, „mit indywidualności”, „mit powołania”, „mit bezinteresowności”, „wolność”, „mit cierpienia”, „mit odrzucenia”. Z konieczności kondensacji moich rozważań zrezygnuję jednak z omawiania każdego z nich na rzecz analizy wybranych mitów, które w moim odczuciu mogą w największym stopniu łączyć się z kategorią *przymusu tworzenia*. A należą do nich powszechnie funkcjonujące w tekstach kultury mity *głodującego artysty* oraz *artysty udręczonego*, które zresztą mają punkty wspólne z niektórymi, a może nawet wszystkimi, mitami wylistowanymi przez Golkę (2012).

1.4. Głodujący artysta i artysta udręczony – kulturowe wizerunki artysty a przymus tworzenia

„Jeśli kto chce nigdy nie spać, jeżeli kto chce nigdy nie

> jeść – niech się stanie artystą. […] Malarz jest nieszczęśliwym człowiekiem, którego wiecznie zjada głód”
>
> Jan Ciągliński (za: Golka, 1995, s. 85).

Dwa przewijające się w wielu tekstach kultury i powszechnej świadomości społecznej toposy – *głodującego artysty* i, w pewnym stopniu związanego z nim, *artysty udręczonego* – wydają się odzwierciedlać być może najskrajniejszą z możliwych form, jakie przyjąć może *przymus tworzenia*. Jako że stanowiły one dla mnie jedną z inspiracji do eksploracji głównej kategorii niniejszej pracy, uznaję, iż warto w choćby najogólniejszy sposób przytoczyć ich charakterystyki i kontekst, w jakim występują.

Z historii sztuki i literatury powszechnie wiadomo, że niektórzy artyści dla twórczości byli w stanie poświęcić gratyfikację nawet najbardziej podstawowych potrzeb – w tym bezpieczeństwa i komfortu materialnego – skąd prawdopodobnie wziął się mit o głodującym artyście. Wpis w anglojęzycznej Wikipedii, w którym pojęcie *starving artist* zdefiniowano jako „artysta, który poświęca dobrobyt materialny, żeby skoncentrować się na pracy” potwierdzałby, że mit ten ma związek z poświęceniami, jakich twórca jest w stanie dokonać na rzecz gratyfikacji potrzeby tworzenia (Starving Artist, 2022). Wizerunek ten może być pewnego rodzaju egzageracją, zwłaszcza pod względem ryzyka nadmiernego uogólnienia. Przypuszczać można bowiem, że znajduje on odzwierciedlenie jedynie u bardzo wąskiej grupy twórców – prawdopodobnie zwłaszcza tych, których przypadki są „głośne” z powodu tego, że, prędzej czy później (choćby pośmiertnie), osiągnęli sławę[8]. Z drugiej strony przyznać można, że trudno by przywołać inną niż artystyczna profesję zawodową, z którą tak mocno kojarzyłoby się połączenie wysokiej motywacji do pracy z niską (a czasem w ogóle żadną) gratyfikacją społeczną, materialną czy inną „zewnętrzną” (niezwiązaną z samym procesem twórczym), o czymś świadczą też zresztą omawiane w tym miejscu kulturowe toposy. Interesujące wydaje się więc, że jeżeli na podstawie powszechnie dostępnych tekstów kultury (takich jak np. biografie czy autobiografie znanych twórców) przyjąć można, że wskazane zjawisko – niska

[8] Podobnie jak w przypadku związku twórczości z zaburzeniami psychicznymi, o czym wspominam dalej (zob. Nęcka, 2003, s. 139). W ogóle fakt, że twórczość artystyczna jest jedną z profesji, która – o wiele częściej niż większość innych – pozwala jednostkom zdobyć popularność czy sławę, może mieć znaczenie dla powstawania wielu mitów i stereotypów, niekoniecznie znajdujących pełne odzwierciedlenie w rzeczywistości. Z drugiej strony, z powodu tego, że wielu artystów wzbudza powszechne zainteresowanie, na temat ich biografii powstają liczne opracowania dokumentalne, które – nawet jeśli nie zawsze całkiem rzetelne – stanowić mogą źródło do badań nad osobowością twórczą, procesem twórczym itp. Z tej perspektywy wiedza na temat artystów wydaje się bardziej dostępna, niż wiedza o przedstawicielach wielu innych profesji.

zależność między motywacją do pracy a gratyfikacjami zewnętrznymi u artystów – w jakimś stopniu występuje, to jakie są jego przyczyny i na czym dokładniej polega. Dylemat ten stanowi dla mnie jedną z ważnych przesłanek do podjęcia się eksploracji zjawiska silnej potrzeby tworzenia w dwóch głównych wymiarach:

- procesu twórczego – czyli, w jaki sposób proces twórczy „sam z siebie" może dostarczyć jednostce satysfakcji i spełnienia, niezależnie od gratyfikacji zewnętrznych;
- osobowości twórczej – czyli jakie ewentualnie specyficzne cechy osobowościowe wiążą się ze zdolnością do wskazanych autotelicznych zachowań czy doświadczeń.

Tym samym eksploracja zjawiska *przymusu tworzenia* zahacza zarówno o problematykę natury procesu twórczego, jak i osobowości twórczej. Konstatacja ta ma znaczenie dla przyjętych rozwiązań metodycznych, a także dalszych analiz teoretycznych, skoncentrowanych w dużej mierze na analizie tych dwóch zagadnień. Ponadto, problematyce związanej ściśle z dyskutowaną w tym miejscu kwestią wysokiej motywacji do pracy twórczej, czyli autoteliczności potrzeby tworzenia, poświęcam osobną część pracy (zob. *Rozdział 6.*).

A kolejnym, zbliżonym do omówionego, toposem, dotyczącym postaci twórcy jest *artysta udręczony*. Artysta udręczony[9] wydawać się może pretensjonalnym frazesem, określającym stereotypowy wizerunek artysty-cierpiętnika, którego – jak zauważa Golka (1995, s. 83) – „[c]ierpienie ma wynikać z ceny, jaką wybitna jednostka płaci za swój rzekomy geniusz". Jak pisze Golka (1995, s. 83), „wiele postaci tego mitu twierdzi, że cierpienie jest zjawiskiem niezbędnym w życiu artysty, jest biletem wizytowym, ale i przepustką do tego zawodu", a „niemożność normalnego bytowania i cieszenia się światem" uznaje się za naturalne w życiu artysty. Jak stwierdził poeta preromantyczny, Kazimierz Brodziński, „[p]rzywiązanie do muz czyni poetę nieszczęśliwym odmieńcem" (za: Golka, 1995, s. 84).

Na początek zauważyć warto, że utrwalanie wizerunku udręczonego artysty (podobnie jak głodującego) nie jest tendencją korzystną z perspektywy pedagogicznej. Bynajmniej nie dostarcza on bowiem konstruktywnych wzorców postępowania dla twórców i nie służy podkreślaniu pozytywnego wkładu w rozwój społeczny, jakiego dokonać oni mogą poprzez dzieła sztuki. Z perspektywy niniejszych rozważań istotne jest jednak, aby choć pokrótce o nim wspomnieć, gdyż wydaje się mieć związek z silną potrzebą tworzenia, która kontroluje życie

[9] Spotkać się też można z określeniem *artysta przeklęty*, np. w recenzji filmu: „Pieprzyca wpisał biografię Kosza w mit artysty przeklętego, dotkniętego ułomnością i tragizmem, które okazują się ceną, jaką trzeba zapłacić za geniusz" (Przepiórka, 2019, s. 82).

jednostki, a wedle wstępnych założeń tej pracy, *przymus tworzenia* w dysharmonii z innymi potrzebami, nieść może negatywne konsekwencje dla dobrostanu jednostki (zwłaszcza samorealizacji – poczucia satysfakcji, „bycia sobą" i sensu życia). Nie oznacza to bynajmniej, że wizerunek udręczonego artysty, nawet jeśli wskazuje na pewne rzeczywiste problemy, z jakimi zmagać się może twórcza jednostka, stanowi trafny obraz jej osobowości.

W myśleniu potocznym, literaturze popularnonaukowej i popkulturze mit udręczonego artysty czy też czasem „szalonego geniusza" wydaje się jednak – chciałoby się powiedzieć „niepokojąco" – obecny i ugruntowany. Jak pisze Simonton (2009, s. 94), „Hollywood darzy obłąkanych geniuszy szczególnym zainteresowaniem", co przyczynia się do utrwalenia powszechnego wizerunku wybitnego twórcy jako jednostki zaburzonej (targanej wewnętrznymi sprzecznościami, cierpiącej na alkoholizm, wykazującej skłonności samobójcze itp.). Filmy takie jak „Pollock" (Harris, 2000) czy „The Doors" (Stone, 1991) to dwa z bardzo wielu tego typu przykładów. Jak pisze Christopher Zara (2012, s. 14-15) w popularnonaukowej publikacji pt. „Artyści udręczeni":

> [m]ówi się czasami, że wielka sztuka rodzi się w bólach. Malując *Gwieździstą noc,* van Gogh zmagał się z poważnymi problemami natury emocjonalnej. Lennon i McCartney rozpoczęli twórczą współpracę połączeni żalem po śmierci swoich matek. Milton napisał *Raj utracony,* kiedy stracił żonę, córkę i wzrok. Nawet najsilniejszych ludzi trzeba po takich tragediach przekupywać antydepresantami, żeby zechcieli zmienić pozycję z embrionalnej na choćby siedzącą, a jednak ci wielcy twórcy nie poddali się i nie wybrali biernego cierpienia. Zamiast tego przekuli swój ból w coś, co uczyniło świat piękniejszym miejscem.

W narracji tej podkreślona została zdolność do pokonywania cierpienia jako cecha osobowości twórców oraz fakt, że następuje ono w wyniku zaangażowania w proces twórczy. Jest więc to freudowsko „zabarwiony" obraz procesu twórczego jako sposobu radzenia sobie z psychicznym cierpieniem, z którego wynikałoby pośrednio, że jednostka szczęśliwa nie może być twórcza, co zostało przez autora zresztą nader dosadnie wyrażone:

> [n]aturalnie poruszamy się w obszarze odczuć absurdalnie wręcz subiektywnych, jeśli jednak zdołamy się zgodzić choćby co do tego, że „wielka" sztuka jest najwyżej ceniona przez społeczeństwo, wówczas „artysta udręczony" zatriumfuje nad kolegami po fachu, gdyż (…) ludzie nieszczęśliwi tworzą najwspanialsze dzieła.

Kontynuując swój wywód, Zara podaje przykład kanadyjskiej piosenkarki Alanis Morissette, która po tym, jak zdobyła sławę i odniosła sukces materialny, zatraciła twórczą wenę. „Im lepiej jej się wiodło, tym bardziej nie miała o czym pisać" – konkluduje autor (Zara, 2012, s. 15). Wydaje się, że ta dość uproszczona i tendencyjnie ukierunkowana na udowodnienie tego, że wielkie sukcesy twórcze odnoszą jedynie artyści udręczeni, linia argumentacji nie jest

przekonująca i raczej nie stanowi rzetelnego źródła wiedzy o osobowości twórczej. Na to, że nie wszyscy wybitni twórcy większość życia pogrążeni byli w cierpieniu, podać by można zapewne co najmniej tyle samo przykładów, co na to, że niektórzy z nich faktycznie w ten sposób funkcjonowali. Jednym z barwnych przypadków artysty „nieudręczonego" jest chociażby postać Salvadora Dalego, jednego z najbardziej rozpoznawalnych malarzy-surrealistów. Jego, przedstawiona w „Dzienniku geniusza", żywa i humorystyczna narracja ujawnia bardzo złożoną artystyczną osobowość o wielu zróżnicowanych właściwościach (takich jak ogromna pewność siebie i swojego talentu [np. „[t]ak wielka liczba wydarzeń utożsamiających świat Dalego i następujących w tak krótkim czasie utwierdza mnie w przekonaniu, że osiągnąłem apogeum geniuszu"; Dali, 2012, s. 58], przebojowość, oryginalność, upodobanie do mistycyzmu, poczucie humoru, odwaga, sarkazm, złośliwość, lekceważenie autorytetów, radosność i tendencja do dziecięcej ekscytacji i zachwytu, egocentryzm, zdolność do wielkiej miłości, obsesyjna chęć osiągnięcia mistrzostwa itd.), do których jednak raczej nie można by zaliczyć skłonności do cierpienia. Jeżeli autor wspomina o stanach melancholii czy zagubienia emocjonalnego, to raczej dla kontrastu wobec obecnego dobrego samopoczucia, a może też dla wywołania zdziwienia, np.:

> [d]ziś wieczór po raz pierwszy od co najmniej roku spoglądam na gwieździste niebo. Moim zdaniem jest ono małe. Czy to ja rosnę, czy też wszechświat się kurczy? (…) Jak wiele się zmieniło w porównaniu z latami młodzieńczymi, kiedy kontemplacje przestrzeni gwiezdnych wprawiały mnie w kompleksy. Moja romantyczna wiara w niepojęty bezmiar wszechświata była wówczas dla mnie czymś przytłaczającym. Dręczyła mnie melancholia, ponieważ nie potrafiłem określić swych stanów emocjonalnych. Obecnie rzecz ma się całkiem inaczej: moje emocje są tak bardzo zrozumiałe, że mógłbym wykonać ich odlew (Dali, 2002, s. 57).

W kwestii zaś przypisywanej nieraz artystom – i również wpisanej w wizerunek udręczonego artysty – skłonności do zaburzeń mentalnych, wybitny malarz wypowiada się w następujący sposób: „[j]edyna różnica między szaleńcem a mną polega na tym, że ja nim nie jestem" (Dali, 2002, s. 17). Na podstawie analizy dzienników Dalego można by dojść do wniosku, że ich autor doświadczał *przymusu tworzenia* w „optymalnej" wersji (o możliwych konfiguracjach potrzeby tworzenia wobec innych potrzeb piszę w *Rozdziale 6.*). Narrator relacjonuje bowiem ogromne zaangażowanie w pracę twórczą i radość z niej płynącą, wydaje się odczuwać niemalże „czysto" autoteliczną potrzebę tworzenia („pracuję jak szaleniec, pobudzony słodkim niepokojem twórczym"), twórczość stanowi dla niego czynnik spełnienia, dobrostanu i samorealizacji, a ponadto przynosi mu sukcesy komercyjne, uznanie społeczne i sławę (Dali, 2002, s. 79).

Oprócz Dalego również inni twórcy zdają się głośno przeciwstawiać „fetyszyzowaniu" cierpienia w imię twórczości artystycznej. Robi to chociażby bestsellerowa pisarka i autorka poradnika twórczości, Elizabeth Gilbert (2015, s. 266-267), wskazując na szkodliwość dyskutowanego mitu i sugerując początkującym twórcom, że trzeba „odrzucić kult artystycznego męczeństwa" na rzecz „upartego zadowolenia". Zdaniem pisarki:

> Warto (…) zachować ostrożne podejście do Udręczonych Artystów, bo czasem jest to tylko maska – rola, do której ktoś coraz bardziej się przyzwyczaja. I nic dziwnego, bo jest to rola kusząco atrakcyjna, niosąca za sobą mroczny i romantyczny urok. A do tego towarzyszą jej wyjątkowo przydatne korzyści uboczne – przyzwolenie na okropne zachowanie.
>
> W końcu, jeśli jesteś Udręczonym Artystą, stanowi to usprawiedliwienie dla złego traktowania partnerów miłosnych, dla złego traktowania siebie, dla złego traktowania dzieci, dla złego traktowania wszystkich w ogóle. (…) [J]ako Udręczonemu Artyście uchodzi ci to na sucho, bo jesteś wyjątkowy. (…). Do mnie to nie przemawia" (Gilbert, 2015, s. 260).

Również polska pisarka Joanna Bator[10] uważa, że to poczucie dobrostanu (wolności osobistej, komfortu materialnego itp.) stanowi źródło procesu twórczego (Biblioteka Raczyńskich, 2021).

Prawdopodobnie jednak wizerunek udręczonego artysty niezupełnie bezpodstawnie funkcjonuje w kulturze popularnej, a niektóre jego przejawy niewątpliwie znajdują odzwierciedlenie w życiorysach znanych twórców (m.in. tych, które przytacza Zara; 2015). Ponadto niektórzy znani twórcy nie tylko swoim życiem dostarczają dowodów na to, że topos ten jest w pewnym przynajmniej stopniu wiarygodnym obrazem osobowości twórców, ale w swoich narracjach przywołują cierpienie jako podstawowe paliwo dla twórczości. Taką ideę znaleźć można choćby u znanego francuskiego pisarza, Michela Houellebecqa (Małysa, 2018). W jego twórczości autotematycznej (dotyczącej własnego procesu twórczego) przewija się postulat *rester vivant* („pozostać żywym"), który – wbrew możliwym pierwszym skojarzeniom – nie oznacza aktywności czy radości, ale wycofanie się twórcy ze świata zewnętrznego na rzecz kontemplacji cierpienia, które jest źródłem wszelkiej twórczości. Jak doradza artystom Houellebecq w eseju na temat procesu twórczego: „[c]ierpieć, wciąż cierpieć. Musisz nauczyć się odczuwać ból całym sobą. Każda cząstka świata powinna być dla ciebie twoją własną raną" (za: Małysa, 2018, s. 25). Motyw *rester vivant* wyeksponowany jest też w filmie pt. „Przeżyć: Metoda Houellebecqa", stanowiącym interesujący zbiór refleksji na temat źródeł twórczości, procesu twórczego, a zwłaszcza związku twórczości z cierpieniem. Co istotne dla niniejszych rozważań, na podstawie przytoczonych w nim narracji wnioskować można, że potrzeba

[10] Będąca też jedną z badanych do niniejszej pracy.

tworzenia ma w optyce bohaterów cechy przymusu: jest nieodparta („zmusza" do tworzenia) wymyka się kontroli jednostki, („poezja przychodzi sama z siebie, przyszła sama"), porównana została do narkotyku („zanurz się w narkotyku […] za każdym razem, gdy czujesz potrzebę"), a jej ignorowanie („niepublikowanie") prowadzi do apatii i utraty sensu życia („[z]należć pozbawioną znaczenia pracę, nie publikować. I spokojnie czekać na śmierć"; Hagers, Lieshout, van Brummelen, 2016). A jak pisze Zofia Małysa (2018, s. 24) „postulat *rester vivant* zakłada całkowitą pasywność w trywialnych aspektach ludzkiej egzystencji, takich jak kwestie zatrudnienia, zdobywania środków na utrzymanie się czy też posiadania własnego lokum. Należąc do domeny «przeżycia» (*survivre*), kwestie te nie powinny nazbyt zajmować myśli twórcy". Wykładnia ta wydaje się rezonować z zaproponowaną w ramach tej pracy hipotezą, że niektórzy odczuwający *przymus tworzenia* artyści oddają się procesom twórczym nawet kosztem gratyfikacji niektórych potrzeb niższego rzędu.

Na podstawie przytoczonych dwóch opozycyjnie odmiennych przypadków – Dalego i Houellebecqa – domniemywać można, że wizerunek udręczonego artysty zawiera w sobie część prawdy o postawie życiowej i pewnych tendencjach w życiorysach twórców, jednak z pewnością nie jest adekwatny dla każdego twórcy i nie dostarcza uniwersalnych odpowiedzi co do genezy i przebiegu procesu twórczego ani charakterystyki osobowości twórczej.

W tym kontekście podkreślić też warto, że współczesne wyniki badań zdają się nie potwierdzać jednoznacznie utrwalonego przez stulecia przekonania na temat wysokiego związku twórczości – zwłaszcza artystycznej – z zaburzeniami psychicznymi. Trafność i wiarygodność badań Cesarego Lombroso (2019), które włoski psychiatra przedstawił w słynnym dziele pt. „Geniusz i obłąkanie", są dzisiaj podważane (Carson, 2019; Chmielińska, 2013; 2017; Kaufman, 2011; 2017; Śmigórski, 2010). Jak wskazuje Aleksandra Chmielińska (2017, s. 45), to „brak zrozumienia dla niezwykłości procesu twórczego oraz motywów postępowania osób transgresyjnych prowadzi do rozpatrywania twórczości na gruncie psychopatologicznym". Popek (2003, s. 29) twierdzi natomiast, że chociaż związek osobowości twórczej z psychopatologią wciąż jest nierozstrzygnięty, to kwestia ta „straciła swoją pierwotną atrakcyjność". Zdaniem Golki (1995) przypisywanie sobie przez twórców szczególnego cierpienia może być też przejawem ich tendencji narcystycznych.

Jak jednak głosi powszechne przekonanie, każdy mit zawiera w sobie ziarno prawdy i faktem jest, że wielu znanych twórców zmagało się z gwałtownymi konfliktami wewnętrznymi, leczyło się psychiatrycznie, korzystało z wieloletniej psychoterapii i

doświadczało epizodów czy też dłuższych okresów depresji i innych stanów psychicznego cierpienia. Mark A. Runco (2007, s. 116-117) pisze o „starej jak świat" „kontrowersji wokół szalonego geniusza", która dzieli naukowców i innych myślicieli, zainteresowanych tematyką twórczości. Niewątpliwie istnieje szereg badań, potwierdzających związek geniuszu z psychopatologią, z drugiej strony – twórczość uznawana jest za czynnik zdrowia psychicznego, który obniża stres, pozwala uwolnić emocje i odczuwać radość życia. Pisanie, według odkryć Jamesa W. Pennebakera, i Joshua'y M. Smytha (2018), ma udowodnione działanie terapeutyczne i może poprawić nie tylko samopoczucie psychiczne, ale też zdrowie fizyczne. Równocześnie jednak badania wskazują, że poeci i pisarze wyjątkowo często cierpią na depresję i stany melancholii, a także odbierają sobie życie (Runco, 2007). Według statystyk, blisko 90% znanych i cenionych twórców poezji doświadczyło w ciągu życia jakiegoś poważnego rodzaju emocjonalnego załamania (Simonton, 2009, s. 111). Zdaniem Franka Barrona, „pisarze są równocześnie bardziej chorzy, jak i zdrowsi psychicznie w porównaniu do reszty społeczeństwa – to znaczy, mogą cierpieć na zaburzenia psychiczne, ale równocześnie charakteryzuje ich wewnętrzna siła" (za: Piirto, 2004, s. 193). Simonton (2009, s. 104), przeprowadzając metaanalizę badań nad związkiem genialności z zaburzeniami psychicznymi, podsumowuje, że „wśród geniuszów rozmaite wskaźniki i symptomy psychopatologii wydają się mieć wyższy poziom i natężenie niż w populacji ogólnej". Nęcka (2003, s. 139-143) przytacza badania wyjaśniające, na czym polega zależność między kreatywnością (czy też cechami osobowości twórczej) a konkretnymi zaburzeniami afektywnymi (np. osłabiony mechanizm hamowania poznawczego, charakterystyczny dla schizofreników, jest jednocześnie czynnikiem stymulującym aktywności twórcze czy odkrycia naukowe). Według statystyk, im bardziej wybitna jednostka, tym większe prawdopodobieństwo, że doświadczy jakiegoś typu psychicznych zaburzeń, z czego najbardziej prawdopodobna jest depresja (Nęcka, 2003; Simonton, 2009). Pomimo to jednak Simonton (2009, s. 105) podsumowuje swe analizy w optymistycznym tonie, zauważając, że „jakiekolwiek skłonności do choroby psychicznej są u geniuszów natychmiast równoważone przez inne cechy osobowe, które pomagają jednostce uporać się z objawami". Cechy osobowości twórczej, tj. niezależność, wysoka inteligencja ogólna, silna wola itd. w większości przypadków chronią przez poddaniem się destrukcyjnym skłonnościom i chorobom psychicznym. Jak ujął to autor: „to raczej oni, twórcy, posługują się dziwacznymi myślami i wyobrażeniami niż pozwalają, by dziwaczne myśli i wyobrażenia posługiwały się nimi" (Simonton, 2009, s. 104). Ponadto do utrwalenia mitu o wyższym niż w rzeczywistości

związku twórczości z zaburzeniami psychologicznymi przyczynia się sława cierpiących na te zaburzenia jednostek. Jak ujął to Nęcka (2003, s. 139):

> [w]iększość osób twórczych nie wykazuje znamion patologii, podobnie jak większość osób zaburzonych nie jest twórcza. Często przecenia się rolę „obłąkania" w twórczości, ponieważ przypadki zaburzonych artystów lub pisarzy są powszechnie znane, a przypadki zaburzonych przedstawicieli innych zawodów nie przyciągają uwagi publiczności i mediów.

Jak podsumowuje rozważania o micie artysty-cierpiętnika, który wydaje się w największym stopniu łączyć z omawianym w tym miejscu toposem, Golka (1995, s. 86): „[p]rawda pewnie jest taka, że w tym zawodzie, podobnie jak w wielu innych, przeplatają się dobre i złe momenty, chwile radości z dramatami, uśmiech z goryczą, i nikt nie jest w stanie wyliczyć, w jakich proporcjach to przebiega".

Przykładem artysty, który z jednej strony stanowi emblematyczny przykład dominującej w życiu potrzeby tworzenia, a równocześnie wydaje się nad wyraz trafnie odzwierciedlać opisane powyżej toposy, jest jeden z najsłynniejszych dziewiętnastowiecznych malarzy. „Poproś kogokolwiek, aby podał przykład udręczonego artysty i szalonego geniusza, a najprawdopodobniej usłyszysz jedną odpowiedź: Vincent van Gogh" – stwierdza narrator filmu dokumentalnego na temat malarza w reżyserii Davida Beltona (2006). Mając świadomość, że postać (osobowość, styl życia) malarza jest prawdopodobnie przypadkiem skrajnym, jeśli chodzi o interesujące mnie zjawisko nasilonej potrzeby tworzenia, myślę że – również ze względu na tę właśnie „jaskrawość" – warto ją jeszcze przywołać, gdyż dostarcza pewnych informacji, na czym może ono polegać i jakie niesie konsekwencje dla jednostki. Na koniec części pracy, w której skupiłam się na zebraniu inspiracji dla interesującego mnie tematu, powrócę[11] więc jeszcze do przypadku artysty, który wydaje się flagowym przykładem skrajnej postaci *przymusu tworzenia*, a poza tym uosabia dwa omówione powyżej toposy – artysty głodującego i udręczonego.

Jak pisze Irving Stone (1971, s. 393-394):

> Co rano Vincent wstawał przed świtem, ubierał się i wędrował parę kilometrów wzdłuż rzeki albo w głąb kraju w poszukiwaniu motywów. Co wieczór wracał z gotowym płótnem pod pachą – tak zupełnie wykończonym, że nic więcej nie było na nim do zrobienia (…). Stał się czymś w rodzaju maszyny do malowania. Malował mechanicznie jedno płomienne płótno po drugim, sam nie wiedząc dobrze, co czyni. Sady owocowe stały w pełnym rozkwicie. Opanowała go dzika żądza, aby namalować wszystkie. Nie myślał więcej o swoim malarstwie. Malował – to wszystko. Osiem lat wytężonej pracy wyładowało się obecnie w wybuchu

[11] Fragmenty narracji z tekstów kultury, dotyczące stylu życia van Gogha, przywoływałam już bowiem w *Tabeli 1*.

> zwycięskiej energii twórczej. Niekiedy, gdy zaczynał przed wschodem słońca, obraz już w południe był gotów (…). Nie zdawał sobie sprawy, czy to, co maluje, jest dobre. Było mu to zresztą obojętne. Był odurzony barwami.
>
> Nikt z nim nie rozmawiał. On sam również nie odzywał się do nikogo. Resztki sił, nie pochłoniętych pracą, zużywał na walkę z wichurą (…). Mimo niebezpieczeństwa, że sztalugi lada chwila się przewrócą, Vincent malował dalej. (…) stał na deszczu, wiatr smagał piaskiem płótno, słone bryzgi zalewały jego i sztalugi – a on malował.

Z przytoczonego fragmentu zbeletryzowanej biografii wyłania się wizerunek artysty ogarniętego obsesyjnym pragnieniem tworzenia („dzika żądza"), tworzącego z pasją („wybu[ch] zwycięskiej energii twórczej"), tak intensywnie, że aż mechanicznie (jak maszyna), ale też niejako mimowolnie, czysto intuicyjnie („sam nie wiedząc dobrze, co czyni"; Stone, 1971, s. 393-394). O tym, że potrzeba tworzenia jest autoteliczna, świadczyć może jej intensywność, ale również nieprzywiązywanie przez malarza wagi do wyniku własnej pracy twórczej czy jej zewnętrznej oceny („[n]ie zdawał sobie sprawy, czy to, co maluje, jest dobre. Było mu to zresztą obojętne"). Zachowania i odczucia takie jak: uporczywa praca bez uczucia zmęczenia, całkowite zaabsorbowanie wykonywaną czynnością, ignorowanie czynników zewnętrznych (choćby niesprzyjających warunków pogodowych) wskazują też na to, że artysta (bohater narracji) doświadcza stanów *flow* (Stone, 1971, s. 393-394).

O van Goghu pewnie z niewielką przesadą powiedzieć by można, że dla twórczości poświęcił wszystko – wycofany z życia społecznego, spędzał całe dni na malowaniu. Nie założył rodziny, a odkąd zaczął malować, pozostawał na utrzymaniu brata, z którym jako jedynym utrzymywał stałą i bliską (choć opartą głównie na wymianie listów) relację. Mieszkał w wynajętych pokojach, w niemalże ascetycznych warunkach, nie przywiązując wagi do kwestii materialnych, a nawet własnego wyglądu i higieny osobistej. Można by stwierdzić, że przejawiał najbardziej ekstremalne i potencjalnie destrukcyjne dla jednostki właściwości artysty udręczonego czy głodującego – żył w samotności i niezrozumieniu, za swoją pracę nie otrzymywał żadnego wynagrodzenia (w ciągu swojego życia van Gogh sprzedał tylko jeden obraz) oraz cierpiał na zaburzenia psychiczne, przez które poddawany był hospitalizacji, a nagła śmierć w wieku trzydziestu siedmiu lat uznana została za samobójczą (Naifeh i Smith, 2021). Biorąc pod uwagę przytoczony skrótowo życiorys i postawę życiową malarza w połączeniu z gigantycznym dorobkiem twórczym (artysta zostawił po sobie ponad osiemset obrazów; *Vvgallery, b. d.*) wydaje się, że van Gogh w skrajny sposób uosabia hipotetyczne zależności między *przymusem tworzenia* a innymi ludzkimi dążeniami. W przypadku dyskutowanego artysty nadanie prymatu gratyfikacji potrzeby tworzenia wydaje się absolutne

– pragnienie malowania wypiera inne potrzeby, łącznie z najbardziej podstawowymi, dotyczącymi dbałości o ciało. Również co do autoteliczności potrzeby tworzenia trudno mieć w tym przypadku wątpliwości – van Gogh nie czerpał bowiem z malowania, wydawałoby się, żadnych, poza osobistą satysfakcją i radością z procesu twórczego, korzyści. Nie zarabiał na obrazach, rzadko były one prezentowane publicznie i doceniane, a mieszkając samotnie na południu Francji, większość czasu żył w odcięciu od paryskiej bohemy i jakichkolwiek kręgów, w których doświadczałby uznania jako twórca. Co więcej, van Gogh spotykał się też z jawnymi wyrazami odrzucenia i to od najmłodszych lat, w tym ze strony osoby, wydawałoby się, najbliższej – własnej matki. Jak wskazują biografowie artysty, Steven Naifeh i Gregory White Smith (2021, s. 25):

> [m]atka Vincenta, Anna, nigdy nie rozumiała swojego najstarszego syna. Jego dziwactwa już od wczesnego dzieciństwa stanowiły wyzwanie dla jej bardzo tradycyjnych poglądów. Jego ruchliwy umysł buntował się przeciwko ograniczonym horyzontom intelektualnym rodzicielki. Ona uważała, że Vincent dziwie rozumuje i „buja w obłokach", on zaś widział w niej osobę o ciasnym umyśle, nieczułą. W miarę upływu czasu coraz bardziej go nie lubiła. Nie rozumiejąc syna, traciła do niego cierpliwość (…). Odrzucała jego ambicje (…) artystyczne jako „bredzenie niemające przyszłości" i porównywała nieszczęścia związane z pogubieniem się syna w życiu do śmierci członka rodziny. Oskarżała go o świadome sprowadzanie na rodziców „boleści i niedoli". Uporczywie wyrzucała obrazy i rysunki, które pozostawiał w domu, jakby to były śmieci, pozbyła się też jego pamiątek z dzieciństwa, a także bez należytego poważania traktowała dzieła, którymi później ją obdarowywał.

Wydawać by się mogło, że tak duża intensywność rodzicielskiego oporu i odrzucenia wystarczyłaby do tego, aby skutecznie zdławić w jednostce potrzebę tworzenia i zainteresowania twórcze, co jednak w przypadku dyskutowanego artysty oczywiście nie doszło do skutku. Nie ma pewności, że trudna relacja z matką pod wieloma względami nie wpłynęła negatywnie na osobowość i poczucie dobrostanu artysty (na co wskazują Naifeh i Smith, 2021), widać jednak, że w tym przypadku to raczej potrzeba przynależności (do rodziny) i akceptacji przez ważnych innych została w pewnym stopniu stłumiona na rzecz dominującej potrzeby tworzenia. Jak przyznał malarz w liście do brata z 1889 roku: „[n]ie mówię, że moje malarstwo jest dobre, ale najmniej złe z tego, co potrafię zrobić. Wszystko inne – stosunki z ludźmi – to sprawa drugorzędna; nie mam do tego talentu. I nic na to nie mogę poradzić" (Naifeh i Smith, 2021, s. 912). Wypowiedź ta jasno świadczy o tym, że twórczość była dla artysty życiowym priorytetem, co stanowić może wskaźnik *przymusu tworzenia*. Z przywołanych powyżej względów można więc uznać postać artysty za emblematyczny i szczególnie adekwatny przypadek, ilustrujący analizowane w niniejszej pracy zjawisko.

Równocześnie jednak raz jeszcze podkreślić warto, że cierpienie artysty nie stanowi jednoznacznego wyznacznika ani wybitnej twórczości, ani też nie zakładam, aby było najistotniejszą właściwością centralnej kategorii niniejszej pracy. Jak wskazują Scott Barry Kaufman i Carolyn Gregoire (2018, s. 203-204) „obraz wybitnie twórczej osoby jako mrocznej, autodestrukcyjnej duszy, która przekuwa swoje cierpienie w sztukę, nie znajduje odzwierciedlenia w rzeczywistości, w której pozytywne życiowe doświadczenia owocują kreatywnością równie często, co negatywne".

1.5. Podsumowanie i założenia teoretyczno-badawcze pracy

Podsumowując, w dotychczasowych rozważaniach starałam się wstępnie naświetlić kontekst teoretyczny, w ramach którego podejmuję się analizy i opracowania empirycznego zjawiska *przymusu tworzenia*. Przywołałam przykładowe narracje z tekstów kultury, które świadczyć mogą o tym, że zjawisko o przytoczonych właściwościach jest obecne w kulturze, a jako że nie zostało jak dotąd empirycznie opracowane, wydaje się warte pogłębionej analizy. Uznając pojęcie artysty za mające istotne znaczenie dla dysertacji, w której twórcy sztuki stanowią grupę docelową badań, umieściłam też jego ogólną analizę w ramach rozważań wstępnych, obok zaproponowanej definicji *przymusu tworzenia*. Za szczególnie związane z postacią odczuwającej silną potrzebę tworzenia jednostki uznałam dwa toposy kulturowe – głodujący artysta i artysta udręczony – które stanowiły dla mnie inspirację badawczą, i które w związku z tym opisałam i przeanalizowałam pod kątem adekwatności dla interesującego mnie zjawiska.

Wydaje się, że na podstawie przeprowadzonych dotychczas analiz teoretycznych sformułować można następujące **założenia teoretyczno-badawcze** (sformułowanie „artyści" odnosi się do osób badanych):

1. Artyści regularnie odczuwają silną potrzebę ekspresji twórczej, określaną pojęciem *przymus tworzenia*.
2. W wyniku odczuwania *przymusu tworzenia* artyści regularnie i z zaangażowaniem oddają się pracy twórczej.
3. *Przymus tworzenia* ma w dużym stopniu naturę autoteliczną.
4. Gratyfikacja *przymusu tworzenia* generuje pozytywne emocje (w tym stany przepływu – *flow*) i jest czynnikiem samorealizacji artystów.

5. Deprywacja *przymusu tworzenia* generuje negatywne emocje (poczucie frustracji, napięcia psychicznego) i prowadzi do zahamowania procesu samorealizacji.
6. *Przymus tworzenia* generuje konflikty z innymi potrzebami życiowymi jednostki, a jego regularne zaspokajanie wpływać może destrukcyjnie na inne, poza twórczością, obszary życia badanych (relacje rodzinne, związki osobiste, stabilność finansową).

Założenia te stanowią podstawę do opracowania dyspozycji do wywiadów badawczych oraz analizy materiałów empirycznych. Natomiast moim celem w kolejnej części pracy (*Rozdział 2.*) jest skonfrontowanie założonych właściwości analizowanego zjawiska *przymusu tworzenia* z pojęciami, które stanowią ugruntowane i niejednokrotnie poddane operacjonalizacji empirycznej kategorie z zakresu kreatologii.

2. *Przymus tworzenia* a pojęcia pokrewne

2.1. Wprowadzenie

Mając na celu zaproponowanie *przymusu tworzenia* jako kategorii analitycznej w obszarze nauk o kreatywności, przeanalizować wcześniej warto, czym pojęcie to różni się, a w czym podobne jest do innych, funkcjonujących w pedagogice twórczości i psychologii twórczości pojęć, których znaczenie wskazuje na motywację do aktywności twórczych. Poniżej podejmę więc próbę osadzenia kategorii *przymusu tworzenia* wśród wybranych, funkcjonujących w literaturze przedmiotu i w większości zoperacjonalizowanych empirycznie, terminów o znaczeniu w jakimś stopniu zbliżonym do głównego pojęcia tej pracy – tj. *pasja* (Kunat, 2015; Vallerand i Houlfort, 2003), stan *flow* (Csíkszentmihályi, 2008; Nakamura i Csíkszentmihályi, 2020), *upór* (Duckworth, 2016), *dynamiczna kierunkowość wewnętrzna* (Korniłowicz, 1976), *instynkt twórczy* (Dąbrowski, 1979), *twórcze orientacje życiowe* (Cudowska, 2017), *twórcze ukierunkowanie* (Pufal-Struzik, 2006).

Rysunek 1. *Przymus tworzenia* a inne pojęcia. Źródło: opracowanie własne na podstawie przywołanej literatury (Csíkszentmihályi, 2008; Cudowska, 2017; Dąbrowski, 1979; Duckworth, 2016; Korniłowicz, 1976; Kunat, 2015; Pufal-Struzik, 2006; Szmidt, 2013b)

2.2. Przymus tworzenia vs. pasja

Pasja wydaje się pierwszym, niejako naturalnie, „nasuwającym się" terminem, mającym znaczenie zbliżone do zaproponowanego pojęcia *przymusu tworzenia*. W języku potocznym pasja może być utożsamiana z *hobby*, na co wskazuje choćby artykuł w Wikipedii, zgodnie z którym pojęcia te są uznane za synonimy (Hobby, 2022). Słownik PWN definiuje z kolei pasję jako „wielkie zamiłowanie do czegoś" (Pasja, b.d.). Pasja jest więc rozumiana jako zajęcie wykonywane raczej amatorsko, dla relaksu, lub też wskazuje na bardzo pozytywne nastawienie, a wręcz zapał i entuzjazm, do jakiejś aktywności (np. utartym frazesem wydaje się określenie *praca z pasją*). Simonton (2009, s. 87), powołując się na teorię tworzącego na przełomie XIX i XX w. badacza geniuszu Francisa Galtona, uważa *entuzjazm* za jedną z trzech składowych geniuszu (poza wytrwałością i inteligencją).

Wydaje się, że entuzjazm w odniesieniu do rozważań nad geniuszem twórczym można rozumieć jako kategorię zbliżoną do pasji. Teresa M. Amabile i Colin M. Fisher (2012, s. 481) wskazują, że pasja to najwyższa forma *motywacji samoistnej*, a Kaufman i Gregoire (2018) wyróżniają pasję (działanie z pasją) jako jeden z dziesięciu przymiotów, charakteryzujących osoby kreatywne. Polska badaczka Irena Pufal-Struzik (2006, s. 232) uznaje *niezależną*

motywację osobistą za jeden z czterech głównych motywów działalności artystów. Składowymi tej motywacji jest właśnie *wewnętrzna pasja*, a także związane z nią dążenie do: realizacji zainteresowań, potwierdzenia swoich zdolności i możliwości twórczych, samorealizacji, odkrywania i kreowania cennych wartości, a także powołanie, potrzeba poszukiwania nowości w otoczeniu, możliwość twórczego przedstawienia swoich pomysłów, chęć bycia aktywnym i osiągnięcia osobistej satysfakcji oraz mistrzostwa w danej dziedzinie (Pufal-Struzik, 2006, s. 232).

W polskim dyskursie naukowym z obszaru psychologii i pedagogiki pojęcie pasji zostało poddane dogłębnej analizie przez Beatę Kunat (2015), która przedstawia jego różne znaczenia i przytacza teorie dotyczące pasji – zwłaszcza dobrze ugruntowany teoretycznie i empirycznie dualistyczny model pasji Roberta J. Valleranda. Jak wskazuje badaczka, w powszechnym rozumieniu pasja przejawia się poprzez „zaangażowanie i poświęcenie jednostki" (Kunat, 2018, s. 56), a w źródłach naukowych pojęcie pasji przywoływane jest najczęściej przy okazji rozważań nad motywacją, emocjami, zdolnościami, jak również procesem twórczym. W swoich rozważaniach definicyjnych Kunat (2015, s. 32) konkluduje, że „wspólnym mianownikiem jest traktowanie pasji jako «zalążka» intensywnego działania człowieka". Już tutaj można więc zaznaczyć, że w kontekście twórczości pasja miałaby działanie prokreatywne, motywujące do podejmowania aktywności twórczych (Kunat, 2015). Krzysztof J. Szmidt (2019, s. 360) definiuje pasję jako „wielkie zamiłowanie do czegoś połączone z entuzjazmem i wielkim zaangażowaniem w coś, co jest przedmiotem pasji", a do składowych *pasji twórczej* zalicza właśnie: wielkie zamiłowanie, wielkie zaangażowanie oraz entuzjazm. Natomiast zgodnie z dualistycznym modelem Valleranda pasja jest „silną potrzebą działania w określonym kierunku, skłonnością do aktywności, którą człowiek lubi i uważa za ważną, w której realizację inwestuje swój czas i energię (…), a pasjonująca aktywność stanowi wyznacznik tożsamości człowieka" (Kunat, 2015, s. 33).

Co jest kluczowe w modelu Valleranda, to podział na *pasję harmonijną* i *obsesyjną*, których charakterystyki zostały przez autora koncepcji zaaplikowane do zaproponowanej przez niego techniki badawczej – *skali pasji* (Kunat, 2015; 2018; Vallerand i Houlfort, 2003). Analizując skalę pasji pod kątem porównania omawianych tutaj zjawisk, można by przyjąć, że *przymus tworzenia* może zawierać w sobie – w zależności od sposobu i natężenia odczuwania go przez konkretną jednostkę – zarówno elementy pasji harmonijnej, jak i obsesyjnej. Stwierdzenia takie jak: „działanie to pozwala mi przeżyć wiele doświadczeń", „jestem całkowicie pochłonięty przez tę aktywność (dotyczące pasji harmonijnej), jak i „nie mogę bez

tego żyć", „przymus jest taki silny. Nie mogę obejść się bez tej aktywności" (dotyczące pasji obsesyjnej; Kunat, 2015; s. 35), wydają się w dużym stopniu zawierać charakterystyczne przejawy *przymusu tworzenia*, zakładane w niniejszej pracy. Konsekwencje działań jednostki pod wpływem pasji obsesyjnej, tj.: „negatywne emocje, konflikty, frustracja (…) problemy zdrowotne, zaburzenia związków z innymi", są podobne lub te same, jak możliwe „skutki uboczne" intensywnej gratyfikacji *przymusu tworzenia*. Tak więc *przymus tworzenia* – wedle przyjętych założeń teoretyczno-badawczych – wydaje się mieć wiele elementów wspólnych z pasją obsesyjną, jednak nie jest z nią tożsamy i zawiera również cechy pasji harmonijnej, co dostrzec można na podstawie wylistowanych w skali pasji komponentów (Kunat, 2015).

Można więc już zauważyć pierwsze podobieństwa, jak również różnice pomiędzy pojęciem pasji i *przymusu tworzenia*. Oba pojęcia rozumiane są (jeśliby przyjąć wstępną definicję *przymusu tworzenia* zaproponowaną w niniejszej pracy) jako silna / silnie odczuwana potrzeba działania. Co jednak istotne i wynika z samej nazwy pierwszego z analizowanych terminów, *przymus tworzenia* dotyczy jedynie działań twórczych (artystycznych), a pasja jest kategorią znacznie szerszą i obejmuje też m.in. aktywności takie jak: sport, zabawa, gry (Vallerand prowadził badania z udziałem m.in. piłkarzy, kolarzy i hazardzistów; Kunat, 2015). Co więcej, model dualistyczny opiera się na teorii autodeterminacji Edwarda L. Deciego i Richarda Ryana (2000), według których działania człowieka wynikają z chęci gratyfikacji trzech (jednej lub więcej równocześnie) potrzeb: autonomii, kompetencji i związków z innymi (Kunat, 2015; Deci i Ryan; 2000). Pasja wykształca się więc jako nawyk działania, który skutecznie zaspokaja wspomniane potrzeby. Vallerand i Houlfort (2003, s. 199) piszą, że w zależności, w jakim stopniu jednostka lubi swoją pracę, a także poświęca jej czas i energię, może *rozwinąć* do niej pasję. Pasję harmonijną można intensyfikować również poprzez dostarczenie wsparcia ze strony organizacji, do której jednostka należy. Inaczej jest z *przymusem tworzenia*, który – według wstępnych założeń niniejszej pracy – nie stanowi pochodnej żadnej innej potrzeby człowieka (choć, rzecz jasna, może „zazębiać się" z wieloma innymi potrzebami, o czym mowa będzie w dalszych częściach pracy). A więc, jak już wspomniałam, zarówno pasja, jak i *przymus tworzenia* definiowane są jako potrzeby człowieka, jednak *przymus tworzenia* jest potrzebą autoteliczną, a nie instrumentalną, co odróżnia go od pasji w dualistycznym modelu Valleranda (Kunat, 2015). Ponadto *przymus tworzenia* (tak jak stwierdzono powyżej w kontekście pasji) nie jest też czymś, co jednostka *wykształca* lub *rozwija* poprzez celowe działanie. Wedle przyjętych założeń jest on potrzebą, a więc cechą osobowości (Pufal-Struzik, 2006), a także wydaje się stanowić, jak można by to

ująć, dość skrajny przejaw (co zbliżałoby to pojęcie do przytoczonej powyżej definicji pasji Amabile i Fishera [2012, s. 481]) – motywacji wewnętrznej, samoistnej. Co za tym idzie, wsparcie zewnętrzne raczej nie miałoby tutaj zastosowania[12].

Ponadto, jak zakładam w niniejszych rozważaniach, gratyfikacja *przymusu tworzenia* prowadzi do zwiększonej samorealizacji jednostki (a jego ignorowanie do jej obniżenia), a więc zjawisko to wiąże się przede wszystkim ze sferą zawodową / twórczą. Inaczej jest w przypadku pasji – czy to w rozumieniu potocznym, czy też w dyskursie naukowym – która obejmuje raczej aktywności o charakterze hobby, rozrywki czy sportu, chociaż Kunat (2015, s. 36) zaznacza, że skala pasji stosowana jest także do badania pasji w kontekście działalności artystycznej. Jak pisze badaczka, powołując się na badania dotyczące dualistycznego modelu pasji w kontekście twórczości, pasja harmonijna pobudza procesy twórcze, a więc ma działanie prokreatywne (Kunat, 2015). Zauważyć też można, że sam termin *pasja*, jeżeli nie mówimy konkretnie o pasji obsesyjnej w modelu Valleranda, jest ogólnie nacechowany pozytywnie. Jak pisze Szmidt (2019, s. 359), pasja jest powszechnie uznawana za „czynnik nobilitujący, pozytywny, jako motor sprawczy wielu różnych działań człowieka". Inaczej może kojarzyć się *przymus tworzenia*, gdyż słowo *przymus* ma raczej konotacje negatywne i sugeruje pozbawienie jednostki możliwości wyboru, nacisk, presję itp.

Na koniec warto wspomnieć (co wynika z przytoczonej powyżej definicji pasji Valleranda), że zgodnie z modelem dualistycznym aktywność, wobec której jednostka wykazuje pasję, stanowi część jej tożsamości (Kunat, 2015; 2018). Analiza, czy działalność artystyczna jednostek odczuwających *przymus tworzenia* również zostaje w ten sposób psychicznie zinternalizowana, może stanowić wartościowe heurystycznie zagadnienie, jednak wykracza raczej poza założenia niniejszej pracy, a więc kategoria tożsamości nie będzie szerzej dyskutowana.

[12] Oczywiście osobnym zagadnieniem jest wsparcie pedagogiczne czy terapeutyczne dla osób, odczuwających *przymus tworzenia* w aspekcie harmonijnej integracji tej potrzeby w życiu jednostki i wykorzystania jej twórczego potencjału, o czym mowa będzie w końcowych częściach niniejszych rozważań. Jednak sam fakt *odczuwania* przez jednostkę silnej potrzeby tworzenia traktowany jest tutaj jako czynnik względnie niezależny od jakichkolwiek interwencji z zewnątrz (czyli – jak dotychczas zakładam – *przymusu tworzenia* nie można wywołać, czy też wyeliminować, poprzez np. dostarczenie wparcia zwierzchników, mentorów czy innych osób postronnych).

2.3. *Przymus tworzenia* vs. stan *flow* i doświadczenia szczytowe

Kunat (2015, s. 37), analizując dualistyczny model pasji, wskazuje na relację między doświadczeniem pasji a stanami *flow* – czyli przepływu (Csíkszentmihályi; 1998; 2008; Nakamura i Csíkszentmihályi, 2020). Jak pisze badaczka, przytaczając wnioski Valleranda, „*flow* jest wynikiem pasji, a ludzie z pasją do działania mogą częściej doświadczać przepływu" (Kunat, 2015, s. 37). Intuicyjnie można by pokusić się o założenie, że w przypadku *przymusu tworzenia* – którą to kategorię zamierzam również porównać do *flow* – występuje analogiczna zależność. Czyli stan *flow* (nazywany też *stanem przepływu, uskrzydlenia, doświadczeniem optymalnym, byciem „na fali"*) może pojawić się u jednostki intensywnie zaangażowanej w twórczość, a im częściej ktoś jest zaangażowany w twórczość – do czego skłaniać może odczuwanie *przymusu tworzenia* – tym większe prawdopodobieństwo, że stan *flow* będzie pojawiał się regularnie czy też często. I nawet jeśli wniosek ten jest trafny, warto nieco głębiej rozważyć, czym jest stan przepływu, gdyż kategoria ta wydaje się istotna w kontekście potencjalnych doświadczeń osób badanych na potrzeby niniejszej rozprawy.

Jak pisze polski badacz Kazimierz Obuchowski (2000, s. 167), *flow* to ekstremalnie pozytywne emocjonalne doznanie, odpowiednik seksualnego doświadczenia szczytowego na poziomie psychicznym (czy też umysłowym). W literaturze przedmiotu doświadczanie stanów *flow* przypisywane jest często osobom na ścieżce samorealizacji, twórcom, sportowcom (Obuchowski, 2000, s. 166). Autorem teorii przepływu jest Mihály Csíkszentmihályi (2008, s. 39), który określał to pojęcie jako doświadczenie „porządku w świadomości", będące przeciwieństwem umysłowej entropii. Csíkszentmihályi przebadał tysiące odnoszących sukcesy i uważających się za spełnione życiowo osób pod kątem stanów emocjonalnych, jakich doświadczają one na co dzień podczas różnych aktywności. Na tej podstawie opracował charakterystykę *flow,* definiowanego jako stan pomiędzy satysfakcją a euforią, którego doświadczyć może jednostka całkowicie skoncentrowana na realizowanym zadaniu, pochłonięta czynnością, której wykonywanie sprawia jej przyjemność i którą uważa za ważną (Csikszentmihalyi; 2008; Nakamura i Csikszentmihalyi, 2020). Według badacza, „«[p]rzepływ» to słowo, jakim ludzie opisują stan swojego umysłu, kiedy świadomość jest harmonijnie kierowana i kiedy chcą nadal robić to, co aktualnie robią, dla czystej satysfakcji wykonywania tej czynności" (za: Szmidt, 2019, s. 100).

Csíkszentmihályi uważany jest za twórcę koncepcji przepływu, gdyż zoperacjonalizował to pojęcie empirycznie i jako pierwszy wykonał tak szeroko zakrojone badania nad optymalnymi przeżyciami, jakich doświadczyć może jednostka ludzka. Natomiast,

jak zauważa Małgorzata Derc (1996), relacje tego rodzaju doświadczeń, czyli stanów uniesienia, czystej radości, błogostanu, wyostrzonej świadomości, wrażenia przekroczenia ograniczeń czysto zmysłowej percepcji, przekroczenia granic ego, zjednoczenia z absolutem lub inaczej określaną siłą wyższą itp., istnieją od wieków w kulturach na całym świecie, a o ich doświadczaniu wspominają też współcześni twórcy. Przykładowo, pisarz-noblista Kazuo Ishiguro (Academy of Achievement, 2018), opisując proces twórczy, wspomina o „dziwnej sile" płynącej z przypadkowości i improwizacji podczas pisania oraz możliwości „przekroczenia własnych zmysłów". Inny znany amerykański powieściopisarz, na pytanie, co zamierzał osiągnąć w swojej nowej powieści, odpowiada: „Co zamierzałem osiągnąć? Nie mam pojęcia, wy mi powiedzcie. Naprawdę nie wiem. To jest tak, że zostaje się porwanym przez opowieść (…), a reszta dzieje się, jak gdyby w transie" (Big Think, 2012). U niektórych twórców podobne doznania odziane mogą być w retorykę i symbolikę religijną – na przykład fotograf Andrzej Różycki twierdzi, że: „dla wielu wtajemniczonych, to ja się przyznaję, że ja współpracuję z Duchem Świętym. On mi w wielu sytuacjach pomaga" (Jóźwiak, 2014). Malarz Artur Przebindowski wspomina o „instynkcie" jako głównym narzędziu pracy artysty. Jak tłumaczy: „[w]ywołanie owego stanu emocjonalnego jest głównym, a nawet jedynym powodem i w moim przekonaniu jedynym warunkiem do namalowania dobrego obrazu. Wyjście z poziomu myślenia i wkroczenie w poziom intuicji, która daje szansę na przekroczenie własnych utrwalonych schematów myślowych" (Niemczycka-Gottfried, 2020).

Liczni twórcy wspominają o momentach olśnienia i ogólnym wrażeniu, że dzieła sztuki są czymś, co się bardziej „odkrywa" (poprzez duchowy wgląd, iluminację), niż tworzy przy zaangażowaniu zwyczajnych procesów poznawczych (racjonalnego / analitycznego myślenia). Na przykład, zdaniem Milana Kundery (2015, s. 134), pisać to „niszczyć ścianę, za którą, w cieniu, kryje się coś, co tam zawsze było (…). Dlatego (dzięki zadziwiającemu, nagłemu odsłonięciu) «wiersz» ukazuje się nam najpierw jako *olśnienie*". Podobna filozofia przebija z eseju Olgi Tokarczuk (2020, s. 240-241; zob. też Tomalak, 2021) na temat „Krainy Metaksy", w którym polska noblistka, pisze, że:

> [w]yłanianie się postaci literackiej jest dla mnie najbardziej tajemniczym momentem całego procesu psychologicznego zwanego pisaniem. Często towarzyszy mi w trakcie pracy poczucie epifanii (…) [B]yłoby wielkim uproszczeniem powiedzieć, że postaci się po prostu wymyśla. Wyłaniają się raczej z wypełnionej mgłą krainy, najpierw siłują się z brakiem formy, migotają, żeby potem pojawić się w całej krasie, już gotowe i wymagają tylko kosmetycznych zmian. Pozostają przy tym enigmatyczne, co znaczy, że nie są do końca poznawalne. Wiele razy zdarzało mi się dziwić temu, co mówią, kiedy dawałam im głos (…). [Z]akładam istnienie jakiejś sfery czy przestrzeni, gdzie postaci te preegzystują, zanim pojawią się na kartach

> naszych książek, i stąd trafią do naszego życia. To samo przecież dotyczy innych istot niematerialnych i nie-ludzkich: bogów, świętych, demonów. One gdzieś są, zanim wydobędziemy je na światło dzienne.

Tokarczuk (2020, s. 166) ze specyfiką figury narratora (jako postaci w pewien sposób odrębnej od pisarza) wiąże „częste przekonanie twórców, że zostali w y n a j ę c i do poprowadzenia opowieści”[13]. Podobną narrację stosuje też, wspomniana już w poprzednim rozdziale, autorka bestsellerowej powieści pt. „Jedz, módl się, kochaj”, Gilbert (2015, s. 93), która zakłada istnienie – dostarczającego wysoko pozytywnych wrażeń – kontaktu twórcy z siłami nadprzyrodzonymi („tym upajającym spotkaniem ludzkiej istoty z boskim natchnieniem twórczym”). W tym samym duchu wypowiada się autorka kultowego poradnika-kursu kreatywności, Julia Cameron (2017), nazywając twórczość „duchową elektrycznością” i przywołując cytaty znanych artystów, lokujących źródło swojego talentu w Bogu lub inaczej rozumianej sile wyższej (np. wypowiedź Giacoma Pucciniego o *Madame Butterfly*: „Muzyka do tej opery została mi podyktowana przez Boga; moja rola ograniczyła się do przelania jej na papier i przekazania ogółowi”; za: Cameron, 2017, s. 2).

Być może więc zaproponowane przez Csíkszentmihályia pojęcie *flow* jest jedną z pierwszych udanych prób empirycznego ujęcia doświadczeń, które od stuleci są udziałem przedstawicieli różnych kultur na całym świecie, i które – przez to, że wymykały się tradycyjnemu pojmowaniu – nieraz określane były jako transcendentalne, mistyczne, religijne. Jak zauważa Szmidt (2010, s. 158) „dzisiaj uważa się, iż koncepcja ingerencji boskiej czy innej w zdolności twórcze jest pseudonaukowym mitem, mimo że wierzono w nią całe stulecia”. Natomiast wyniki badań i wnioski Csíkszentmihályia mogą nie stanowić jeszcze pełnego odwzorowania przywoływanych przez twórców i mistyków doświadczeń, gdyż – jak twierdzi Derc (1996, s. 28) – są to stany trudno definiowalne i niełatwe do opisu. Powodem tego jest, zdaniem badaczki, że wrażenie „postrzegania całości”, odczuwane podczas doświadczeń optymalnych (np. mistycznych), niknie w sytuacjach zwykłej, zawężonej świadomości (Derc, 1996, s. 28). Poza tym, ograniczenia języka nie pozwalają na adekwatne do rzeczywistości odtworzenie tego rodzaju doświadczeń w formie opisowej („[w]erbalizacja «na siłę» zmienia to, co niewyrażalne, w coś innego, coś podobnego, co jednak jest czymś innym niż tamto samo w sobie”; Derc, 1996, s. 28). Z tego powodu stanami podwyższonej świadomości chętniej zajmowali się filozofowie niż empirycznie nastawieni badacze. Jednak – jak pisze Derc (1996, s. 11) w kontekście analizy dorobku Maslowa, któremu to właśnie zarzucano niedostateczne

[13] Więcej na temat wątku tak postrzeganego przez artystów procesu twórczego piszę w *Rozdziale 5*.

ugruntowanie empiryczne prezentowanych teorii – „[n]auka, wykluczająca jakiekolwiek dane pochodzące z doświadczenia, błądzi". A to, że proces twórczy – pomimo prowadzonych nad nim badań – w jakimś stopniu pozostaje zagadkowy, a jego charakterystyka wydaje się zawierać liczne sprzeczności (tak samo jak osobowość twórcza), być może jest jego specyfiką (Lambert, 2020). Jak ujął to Philip A. Lambert (2020, s. 432) „całkowite zrozumienie procesu twórczego oznaczałoby, że nie zostało w nim nic z twórczości – gdyż każdy mógłby zastosować się do wytycznych i otrzymać te same rezultaty".

Kazimierz Dąbrowski (1979), którego teoria dezintegracji pozytywnej dyskutowana jest w dalszych częściach pracy, uznaje słuchanie „wewnętrznego głosu" za charakterystyczną cechę ludzi wybitnych, często doświadczających w wyniku swojej odmiennej postawy, duchowego postrzegania rzeczywistości i alternatywnych wobec ogółu poglądów, ostracyzmu społecznego, a nawet śmierci. Osoby, osiągające wyżyny, jeśli chodzi o psychiczno-intelektualne zdolności ludzkie, to te o wykształconej autonomii wewnętrznej, kierujące się intuicją i mające poszerzoną percepcję rzeczywistości (Dąbrowski, 1979). W kontekście twórczości i samorealizacji o stanach poszerzonej świadomości wspomniał też m.in. twórca psychologii indywidualnej, Alfred Adler, który „uczuciem kosmicznym" określił doświadczenie, jakie towarzyszy jednostce, realizującej się w zgodzie z interesem wspólnoty (Obuchowski, 2000, s. 166; zob. też Adler, 1986). Golka (1995, s. 99) z kolei we wspomnianej wcześniej klasyfikacji ról artysty w społeczeństwie wyróżnił rolę *artysty-kapłana*, której sednem jest właśnie zdolność osiągania stanów poszerzonej świadomości (natchnienia), dzięki czemu możliwe staje się „pośrednictwo artysty pomiędzy transcendentnym Absolutem a ludźmi". Ken Robinson i Lou Aronica (2017, s. 102) piszą o „stanie uskrzydlenia" podczas procesu twórczego, który to stan opisują jako „pewnego rodzaju «metastan», gdzie pomysły przychodzą szybciej, jakbyś czerpał ze źródła, które czyni wykonanie pracy znacznie łatwiejszym" oraz wspominają „poczucie, że pomysły przepływają przez Ciebie i wypływają z Ciebie – że jesteś w pewnym sensie dla nich kanałem". Inna badaczka kreatywności i jednocześnie poetka, Jane Piirto (2004, s. 45), na podstawie analiz relacji własnych doświadczeń przez artystów, określa *flow* stanem „podobnym do transu". O stanach podwyższonej świadomości, doświadczanych na drodze indywiduacji pisali też przedstawiciel psychologii głębi (zwłaszcza Jung [1995], którego koncepcję twórczości przedstawiam w *Rozdziale 5.*) oraz psychologii humanistycznej – przede wszystkim Maslow, a także May. May (1994, s. 42) za sedno procesu twórczego uznawał kontakt artysty z rzeczywistością oraz twierdził, że „prawdziwą twórczość charakteryzuje intensywność pojmowania, świadomość

wyższego stopnia". Podczas tworzenia artysta (czy inny twórca, np. naukowiec) doświadcza radości, która jest emocją towarzyszącą stanom podwyższonej świadomości i przekonaniu, że jednostka optymalnie realizuje własny potencjał (May, 1994).

Podkreślić warto, że szczególnie istotnym elementem niniejszej pracy jest analiza dzieł Maslowa, gdyż dorobek tego myśliciela w dużej mierze oscyluje wokół interesującej mnie tematyki osobowości twórczej, teorii potrzeb i samorealizacji. Maslow (2006, s. 251) opisał tzw. *doświadczenia szczytowe*, czy też *przeżycia mistyczne* w kontekście analiz wywiadów, w których pytał badanych o „najcudowniejsze, najbardziej ekstatyczne doświadczenia z ich życia". Jak pisał Maslow (1995a, s. 283):

> osoba twórcza, w inspirującej fazie twórczego szału, traci swoją przeszłość i przyszłość i żyje tylko daną chwilą. Mieści się w niej cała, całkowicie w niej pogrążona, zafascynowana i pochłonięta przez teraźniejszość, przez bieżącą sytuację, przez teraz i tu, przez daną sprawę (…). Ta zdolność stania się „zagubionym w teraźniejszości" wydaje się być warunkiem *sine qua non* twórczości wszelkiego rodzaju (…).
>
> Zjawisko to opisywane jest zawsze jako utrata jaźni lub *ego,* lub czasem jako przekroczenie granic własnego ja. Ma miejsce stopienie się z obserwowaną rzeczywistością (…), jedność tam, gdzie była dwojakość, pewnego rodzaju integracja własnego ja z nie-ja. Powszechnie notowane jest widzenie poprzednio ukrytej prawdy, objawienie w dosłownym sensie, zrzucenie zasłon i ostatecznie, prawie zawsze, całe przeżycie odczuwane jest jako szczęście, ekstaza, uniesienie, zachwyt.

To, co przeżywa jednostka podczas doświadczeń szczytowych to m.in.: zapomnienie o przeszłości i nierozważanie o przyszłości, świeżość postrzegania i zachowania, zawężenie świadomości do „tu i teraz", utrata samoświadomości, zanik lęków i mechanizmów obronnych, akceptujące i pozytywne nastawienie, zaufanie do siebie i do otoczenia, poczucie jedności (fuzji) ze światem, doznania o wartości estetycznej, spontaniczność (Maslow, 1995a, s. 284-290). Zdaniem badacza, doświadczenia szczytowe występowały często u twórców lub też – bardziej ogólnie – osób samorealizujących się (Maslow, 1995a).

Zauważyć można, że chociaż badania Maslowa nie były tak kompleksowe i zaawansowane, jak prace Csíkszentmihályia nad stanem przepływu, to jednak zaproponowane przez niego opisy wspomnianych wyżej stanów są wysoce zbliżone do charakterystyki *flow,* która opracowana została chronologicznie później. Z tego względu wydaje się, że autora najbardziej znanej teorii hierarchii potrzeb uznać można też za prekursora badań nad zjawiskiem przepływu (choć określanym za pomocą innej terminologii).

W kontekście niniejszych rozważań warta przywołania jest jeszcze zaproponowana przez Csíkszentmihályia (1990, s. 83) kategoria *osobowości autotelicznej*, czyli takiej, która

predysponuje jednostkę do doświadczania stanu *flow*. Osobowość autoteliczna jest częściowo wynikiem wyposażenia genetycznego i kształtuje się na wczesnych etapach procesu wychowania, jednak – jak zaznacza badacz – jest również możliwa do wolicjonalnego rozwijania w życiu dorosłym (Csíkszentmihályi, 1990). Istotą osobowości autotelicznej jest skłonność / zdolność do definiowania i realizacji dających poczucie sensu celów życiowych, wokół których koncentruje się uwaga jednostki. Dzięki temu człowiek – w opozycji do poczucia zagubienia, przytłoczenia okolicznościami zewnętrznymi, doświadczania lęku i chaosu – zachowuje poczucie kontroli nad sobą, sprawstwa, ukierunkowania, a także sensu życia (Csíkszentmihályi, 2008). W rozważaniach Maslowa aspekt zachowań autotelicznych wydaje się sięgać jeszcze głębiej – dotykając kwestii „czystej" tożsamości jednostki, jaźni pozbawionej popędów, niższych pragnień i potrzeb („«Ja» staje się sobą w najczystszej formie, kiedy wyzwoli się od „«nie-ja»"; Derc, 1996, s. 32). Jak pisze Derc (1996, s. 32), „[o]soba w doświadczeniach szczytowych nie ma motywacji, zwłaszcza jeśli chodzi o uzupełnienie braków", a jej „[z]achowania stają się czymś *per se*, czymś samouzasadniającym się, raczej są zachowaniem-celem, doświadczeniem-celem niż zachowaniem-środkiem, doświadczeniem-środkiem". W teorii potrzeb Obuchowskiego (2000) pojawia się rozróżnienie na *ja synkretyczne, ja podmiotowe* i *ja intencjonalne,* z czego to pierwsze jest konstruktem psychicznym, obejmującym niezintegrowane doświadczenia i niezaspokojone potrzeby. Ja intencjonalne natomiast to sedno tożsamości, z której już nie da się wyłączyć żadnych treści (treści te kanalizowane są w ja podmiotowym, które można rozumieć jako zbiór uporządkowanych i „przepracowanych" doświadczeń jednostki). To, co pozostaje, to „czysta intencja" (Obuchowski, 2000, s. 327), czyli, jak można wnioskować, „byt" (psychiczny konstrukt) działający dla samej chęci doświadczania, bez mechanizmów obronnych, deficytów, pragnień. Wydaje się, że tak rozumiana tożsamość człowieka (z poziomu ja intencjonalnego) ma więc charakter autoteliczny.

Dokonując porównania właściwości *przymusu tworzenia* ze stanem *flow*, można też zauważyć, że zarówno nasiloną potrzebę twórczości, jak i doświadczenie szczytowe cechuje pewna mimowolność. Jak zakładam, jednostka doświadczająca *przymusu tworzenia* odczuwa rodzaj presji wewnętrznej, będącej – przynajmniej częściowo – poza jej kontrolą. Może być to odczucie przyjemne lub nieprzyjemne (w zależności od wielu czynników, np. okoliczności zewnętrznych, umożliwiających lub utrudniających gratyfikację potrzeby), natomiast istotny jest jej samoistny charakter. Taka sama właściwość charakteryzuje stan *flow*, który „pojawia się" podczas procesu twórczego i nie jest możliwe, aby go intencjonalnie wywołać czy

zaplanować (można, rzecz jasna, zwiększyć prawdopodobieństwo doświadczenia przepływu – czyli intensywnie zaangażować się w proces twórczy, jednak nie ma gwarancji, że za każdym razem doświadczenie to nastąpi). Jak pisze Maslow (1986, s. 144), doświadczenie szczytowe zakłada „konieczną bierność i receptywność" – jest więc czymś, co przydarza się jednostce, a nie podlega jej kontroli. To samo, przynajmniej wedle wstępnych założeń niniejszego projektu, dotyczyłoby *przymusu tworzenia*.

Wracając do odkryć Csíkszentmihályia (2008), dotyczących korelacji przeżywania doświadczeń optymalnych z posiadaniem osobowości autotelicznej, z punktu widzenia niniejszej pracy ciekawe wydaje się jeszcze pytanie, na ile *przymus tworzenia* może mieć związek z cechami osobowości o wspomnianym profilu. Jak wspominałam, wedle założeń pracy *przymus tworzenia* jest potrzebą autoteliczną – a więc prawdopodobne jest, że osoby ją odczuwające wyróżniają się cechami osobowości autotelicznej, zgodnie z jej charakterystyką, zaproponowaną przez autora teorii przepływu. Zagadnienie to wymagałoby pewnie jednak osobnych badań – w tej pracy nacisk kładziony jest na opis zjawiska *przymusu tworzenia,* a zagadnienie osobowości osób go odczuwających stanowi ważny kontekst, ale nie sedno prowadzonych badań. Istotna jest natomiast próba zrozumienia, jakie cechy ma silna potrzeba tworzenia i, co z tym związane, w jaki sposób jest odczuwana przez twórców – i tutaj wspomnieć warto o roli motywacji samoistnej, która była już przywoływana w kontekście rozważań nad pasją (Amabile i Fisher, 2012).

Nęcka (2003, s. 89) pisze, że „[c]hoć doniosła rola motywacji samoistnej w twórczości nie budzi raczej wątpliwości (…), mechanizm jej działania bynajmniej nie jest jasny". Nęcka porównuje twórczość do zabawy, która – nawet jeśli przynosi szereg „pobocznych" korzyści, np. rozwój umysłowy, nawiązanie relacji społecznych – wykonywana jest przede wszystkim dla „czystej przyjemności". Twórczość jest więc „dojrzałą formą zabawy" (Nęcka, 2003, s. 89), czyli doświadczeniem autotelicznym. Z drugiej strony można by zastanawiać się, czy cały proces twórczy ma charakter autoteliczny[14], czy też artyści regularnie oddają się aktywnościom twórczym, motywowani możliwością osiągnięcia hiper-przyjemnych stanów emocjonalnych,

[14] Oczywiście nie zakładam – co byłoby zapewne sprzeczne z wieloma badaniami nad motywacją do twórczości (zob. Pufal-Struzik, 2006) – że twórczość motywowana jest tylko samoistnie i nie ma innych motywów do jej podejmowania (instrumentalnych, np. chęć osiągnięcia statusu społecznego, potrzeba poznawcza, chęć zaangażowania w życie społeczne, rywalizacji i wiele innych). Jedynie koncentruję się na aspekcie motywacji / potrzeby samoistnej jako możliwego wyjaśnienia dla występowania zjawiska *przymusu tworzenia,* co weryfikowane będzie (w miarę możliwości) w dalszych częściach niniejszej pracy (zwłaszcza na etapie analizy wyników badań własnych).

czyli *flow*. W takiej interpretacji charakter autoteliczny miałyby – co wynika z charakterystyki tego pojęcia zgodnie z wyżej przytoczonymi teoriami – przede wszystkim stany *flow*, które rzecz jasna nie występują cały czas podczas zaangażowania w akt twórczy[15]. Natomiast motywacją – główną lub jedną z możliwych – zaangażowania w twórczość byłoby właśnie chęć osiągnięcia tych stanów.

A za tym, że artyści mogą być motywowani do pracy chęcią doświadczania *flow* mógłby przemawiać jeszcze argument, że stan ten działa w pewien sposób uzależniająco. Dla przykładu, Margaret Atwood (2021, s. 43) w ten sposób opisuje swoje początki jako pisarki:

> [u]łożyłam w głowie wiersz, potem go zapisałam i od tej pory nie interesowało mnie nic poza tworzeniem. Nie wiedziałam, że ten wiersz był kiepski, a nawet gdybym wiedziała, pewnie wcale by mnie to nie obeszło. **Uzależniająco** [podkr. A.J.] zadziałał nie efekt, lecz samo doświadczenie: odczucie tej specyficznej energii. Moja metamorfoza w pisarkę dokonała się błyskawicznie, jak przemiana łagodnego pracownika banku w krwiożerczego potwora w filmach klasy B. Gdyby obserwował ją ktoś z zewnątrz, to mógłby pomyśleć, że miałam styczność z jakąś substancją chemiczną czy promieniowaniem z kosmosu (…).

Piirto (2004, s. 442) wskazuje, że „to pewne, że jednostka powróci do czynności, która wprawia ją w stan *flow*", natomiast Robinson i Aronica (2017, s. 105) piszą, iż „bycie uskrzydlonym to potężne i przemieniające nas doświadczenie. Tak potężne, że może być uzależniające (…)". Wynika z tego, że jednostka, która doświadcza stanu przepływu, dążyć będzie do tego, aby zwiększyć szansę doświadczenia go ponownie. Jest to możliwe poprzez intensywne zaangażowanie w twórczość, co sprawia, że pojawia się silna potrzeba tworzenia.

Zgodnie z tym kierunkiem myślenia stan *flow* byłby więc nie tylko (choć również) pochodną (konsekwencją, skutkiem) gratyfikacji *przymusu tworzenia* (jak wskazano powyżej w przypadku relacji *flow* – pasja; Kunat, 2015, s. 37), ale też możliwość jego doświadczenia byłaby w ogóle *przyczyną* doświadczania intensywnej potrzeby tworzenia przez jednostki. W tym kontekście i w duchu interdyscyplinarnego podejścia do badań naukowych, warto

[15] W publikacjach Csíkszentmihályia nie znalazłam informacji, jak długo jednostka może pozostawać w stanie *flow*, jednak, biorąc pod uwagę, że jest to stan najwyższej możliwej koncentracji, z samych biologicznych ograniczeń zdolności mózgu do pozostawania w intensywnym skupieniu wynikałoby pewnie, że stany te nie trwają zbyt długo i są raczej epizodyczne. Sama nazwa zjawiska *peak experiences* (doświadczenia szczytowe; Csíkszentmihályi, 2008; Maslow, 1995a) sugeruje, że są to momenty, „punkty", a nie dłuższe okresy. Można by też wysnuć przypuszczenie – przywołując etapy procesu twórczego według teorii Grahama Wallasa (Szmidt, 2013, s. 145) – że osiąganie stanów *flow* jest bardziej prawdopodobne na pewnych etapach procesu twórczego, niż na innych. Czyli stan *flow* wydaje się łatwiej dostępny np. w fazie olśnienia i realizacji pomysłu, które stanowią „sedno" procesu twórczego i mocno angażują zdolności twórcze jednostki, niż w fazie preparacji czy weryfikacji wytworu, które są konieczne, jednak mają nieco bardziej techniczny / instrumentalny, a nie „czysto twórczy" charakter (Szmidt, 2013, s. 145).

wspomnieć o ostatnich odkryciach amerykańskich badaczy Yongtaeka Oha, Christine Chesebrougha, Briana Ericksona, Fengqinga Zhanga i Johna Kouniosa (2020), dotyczących związku twórczości z aktywizacją mózgowego ośrodka nagrody, tego samego, który reaguje m.in. na smaczne jedzenie, substancje psychoaktywne i doświadczenia seksualne. Stan ten jest tak przyjemny, że może działać uzależniająco, z czego wynika, że dla (niektórych, szczególnie wrażliwych na to doświadczenie) osób, które osiągają pobudzenie tego ośrodka za pomocą aktywności twórczych, mogą one stać się pewnego rodzaju nałogiem. Stąd już tylko krok do przypuszczenia, że – z punktu widzenia neurobiologii – za mechanizm *przymusu tworzenia,* skłaniającego jednostki do intensywnych działań twórczych i dokonywania poświęceń w innych obszarach życia na rzecz twórczości, odpowiada opisane przez wspomnianych badaczy zjawisko (Oh i in., 2020).

2.4. *Przymus tworzenia* vs. upór (wytrwałość, determinacja, sumienność)

Kolejną wartą zaprezentowania kategorią jest *upór* (*grit*). Pojęcie to zoperacjonalizowała empirycznie Angela Duckworth (2016), a terminami o zbliżonym znaczeniu są m.in. *sumienność, determinacja, dyscyplina, wytrwałość, konsekwencja, perseweracja*, których nieraz używają badacze w kontekście analiz osobowości czy postawy twórczej. Jak ujął to Maslow (1995a, s. 281):

> Jestem pewien, że bardzo wielu ludzi budzi się w środku nocy z przebłyskiem natchnienia co do książki, którą chcieliby napisać, czy sztuki, wiersza lub czegokolwiek innego i że większość tych inspiracji nie jest realizowana. Inspiracje trafiają się często. Różnica między natchnieniem a końcowym produktem, na przykład: „Wojną i pokojem" Tołstoja, polega na olbrzymiej, ciężkiej pracy, ogromnej dyscyplinie, długim szkoleniu się, ogromnej ilości ćwiczeń, praktyk i prób, odrzucaniu pierwszych projektów i tak dalej.

Maslow (1986, s. 144) rozróżniał pojęcia *twórczość pierwotna, twórczość wtórna* i *twórczość zintegrowana*. Pierwszy rodzaj obejmuje „olśnienia, natchnienia, doświadczenia szczytow[e]", drugi wymaga „wytężonej pracy, długiego przygotowania, nieustannej krytyki, perfekcjonistycznych wzorów", natomiast trzeci jest połączeniem dwóch pierwszych typów. To z twórczości zintegrowanej powstać mogą, zdaniem myśliciela, najbardziej znamienite dzieła twórcze (Maslow, 1986). A więc po refleksji nad istotą hiper-przyjemnych, lecz – jak wskazano powyżej – raczej epizodycznych i mimowolnych doświadczeń szczytowych, zauważyć trzeba też wagę procesów *stricte* wolicjonalnych, wymagających długotrwałego kontynuowania działań ukierunkowanych na konkretny cel. A to, czy jednostka takim działaniom podoła, zależy między innymi od wspomnianego uporu, który – zdaniem autorki

koncepcji – jest połączeniem pasji i wytrwałości (Duckworth, 2016). Badaczka demitologizuje talent jako podstawowy czynnik sukcesu, zwracając uwagę, że wprawdzie zainteresowania i naturalne predyspozycje w określonej dziedzinie mają istotne znaczenie, to jednak dopiero skoncentrowany wysiłek prowadzi do wykształcenia umiejętności, dzięki którym jednostka – znów poprzez skoncentrowany wysiłek – może osiągnąć sukces. Jak pisze Duckworth (2016, s. 53):

> [b]ez wysiłku talent jest niczym więcej jak niewykorzystanym potencjałem. Bez wysiłku umiejętność jest niczym więcej jak niezrealizowaną możliwością. Dzięki wysiłkowi talent przeradza się w umiejętność, a jednocześnie ten sam wysiłek sprawia, że umiejętność ta staje się
> p r o d u k t y w n a.

Zgodnie z teorią Duckworth (2016), podstawą sukcesu twórczego jest więc zdolność do wytężonej systematycznej pracy w obszarze naturalnych zainteresowań i predyspozycji. Szmidt (2019, s. 276) do cech postawy twórczej w sferze emocjonalno-motywacyjnej zalicza m.in.: konsekwencję, upór, zacięcie – pasję i perseweracje. Mianem *wytrwałości twórczej* nazywa splot konkretnych umiejętności i cech charakteru, takich jak cierpliwość i odkładanie gratyfikacji, pasja i zaangażowanie, wytrwałość, upór i perseweracja (Szmidt, 2019, s. 358-359). Ostatnia z wymienionych cech – *perseweracja* – oznacza gotowość jednostki do wielokrotnego podejmowania działań w tym samym temacie (np. prób rozwiązania tego samego problemu), bez względu na przeciwności (krytykę, porażki) w celu osiągnięcia wyznaczonych sobie celów (Nęcka, 2003, s. 138; Szmidt, 2019, s. 362). Robert J. Sternberg i Todd I. Lubart (1991, s. 13), autorzy inwestycyjnej teorii twórczości, do głównych elementów osobowości twórczej zaliczają „gotowość do pokonywania przeszkód i wytrwałość" (*persevere*). Natomiast badacze osobowości twórczej, John Dacey i Kathleen Lennon, do powtarzających się cech charakterystycznych osoby twórczej zaliczają wytrwałość, a także powiązany z nią aspekt – „zdolność do odkładania gratyfikacji" (za: Szmidt, 2021, s. 45).

Szmidt (2021, s. 44) zwraca uwagę, że zdolność do skoncentrowanego wysiłku na działaniach twórczych można postrzegać też w kategoriach wartości. Oznacza to, że artyści „wysoko cenią twórczość jako istotną wartość życiową – jest ona dla nich bardzo ważna i świadomie, celowo inwestują czas i wysiłek w działalność twórczą – dążą uporczywie do kariery twórczej". I rzeczywiście, z licznych źródeł, takich jak biografie i autobiografie, a także badania historiometryczne (zob. Simonton, 2010; 2018), dowiedzieć się można o obsesyjnej wręcz etyce pracy, która charakteryzowała wielu znanych twórców. Przywoływany już wcześniej Currey (2013) opisał procesy twórcze wybranych wybitnych artystów (i

naukowców) w aspekcie ich codziennych nawyków, które umożliwiały im realizację kompleksowych i wymagających dużego wysiłku intelektualnego projektów twórczych. Autor publikacji przywołuje na przykład postać poety W. H. Audena, który uważał, że „wojskowa dyscyplina najlepiej wpływa na jego kreatywność, a muza i natchnienie muszą się bezwzględnie dostosować do jego harmonogramu" (Currey, 2013, s. 19). Inny spośród wielu przypadków to Gustaw Flaubert, który każdej nocy mozolnie tworzył prozę (prowadził przy tym, skoncentrowane wokół pracy, „proste, pozbawione wszelkich zewnętrznych przyjemności życie"; Currey, 2013, s. 47) lub Tomasz Mann, który codziennie od dziewiątej rano stawał się niedostępny dla świata zewnętrznego i do lunchu pozostawał skupiony tylko na pracy (Currey, 2013). I nawet jeśli trudno byłoby na podstawie tej kompilacji opisów stylu życia znanych artystów podać „przepis" na osiągnięcie sukcesu w twórczości[16], to wielogodzinna, uporczywa, rutynowa praca wydaje się być stałym elementem życia codziennego przywołanych przez autora postaci. Jak z tego widać, znanych twórców cechowałby więc upór (Duckworth, 2016), perseweracja czy też wytrwałość twórcza (Szmidt, 2019, s. 358-359).

Ważną kategorią z obszaru psychologii osobowości jest też *sumienność*, będąca jednym z elementów w popularnym pięcioczynnikowym modelu osobowości (tzw. *Wielkiej Piątki*; zob. Kaufman, 2011, s. 80). Jak pisze James C. Kaufman (2009, s. 80), sumienność „dotyczy zdyscyplinowania, obowiązkowości i uczciwości", natomiast korelacja sumienności z kreatywnością i twórczymi osiągnięciami nie jest jednoznaczna. Janusz Czapiński (2015, s. 378) zaznacza, że sumienność jest silnie związana ze „zdolnością kształtowania środowiska" w najbardziej ogólnym rozumieniu. Jednak z modelu Wielkiej Piątki za cechę najbardziej sprzyjającą twórczym osiągnięciom uważa się *otwartość na doświadczenie*[17], która wykazuje z kolei ujemną korelację z sumiennością (Kaufman, 2009; Kaufman i Gregoire, 2015). Wyniki badań nad związkiem kreatywności z sumiennością stałyby więc w pewnej sprzeczności do tego, co zostało stwierdzone powyże*j à propos* ogromnego zaangażowania, jakie twórcy są w stanie włożyć w swoją pracę.

[16] Można stwierdzić, że pewną próbę podania takiego „przepisu" podjął Howard Gardner (1993), który na podstawie analiz historiometrycznych wybitnych postaci sztuki i nauki stworzył portret „Wzorcowego Twórcy" (do wątku wniosków z analizy Gardnera wracam poniżej).

[17] W tym kontekście wspomnieć warto, że zgodnie z nurtem psychologii poznawczej *otwartość* jest generalnie jedną z najważniejszych cech istot ludzkich (i w ogóle systemów żywych). Otwartość definiowana jest jako „ukierunkowanie w stronę otoczenia, zawierającego elementy niezbędne do życia i sprawnego funkcjonowania (Ledzińska, 1996, s. 50). Jak podkreśla Maria Ledzińska (1996, s.50) nieuniknioną konsekwencją otwartości jest „brak samowystarczalności, czyli zależność od środowiska".

Próbując wyjaśnić tę rozbieżność, można by zaproponować następujące wyjaśnienie – sumienność jako ogólna cecha osobowości dotyczy całości działań jednostki i oznacza, że odczuwa ona zwiększoną odpowiedzialność za rzetelną realizację wszystkich lub większości zadań życiowych. Można więc wysnuć przypuszczenie, że jednostka charakteryzująca się wysoką sumiennością będzie miała tendencję dążyć do tego, aby – potocznie rzecz ujmując – „robić wszystko dobrze". Osoba bardzo sumienna może starać się rzetelnie i skrupulatnie wykonywać zarówno obowiązki zawodowe, jak i rodzinne oraz domowe, być może będzie też zaangażowana w życie społeczne, odpowiedzialna, terminowa, skrupulatna (Sorokowska, Sorokowski, Słowińska i Zbieg, 2014). Taka postawa przynosi zapewne wiele korzyści, jednak wydaje się, że niekoniecznie sprzyja osiąganiu ponadprzeciętnych wyników w jednym wąskim obszarze, co wymagałoby skanalizowania energii w ten obszar w połączeniu z akceptacją, że pozostałe sfery życia mogą pozostać w jakimś stopniu zaniedbane. W opozycji do powyższej charakterystyki osób sumiennych przywołać można natomiast – nawet jeśli częściowo przesadzony i zmitologizowany – wizerunek „oderwanego od życia" artysty czy naukowca, który oddaje się twórczości kosztem realizacji wielu innych wyzwań i obowiązków życiowych (Nęcka pisze o *stereotypie roztargnionego twórcy* [2003, s. 53], o czym wspominam dalej). W tym kontekście Duckworth (2016, s. 50) przytacza przykład George'a Vaillanta, psychiatry, przez większość kariery naukowej zaangażowanego w analizę wyników materiału badawczego na temat związku wytrwałości i poczucia szczęścia. Zdaniem Duckworth (2016, s. 50) Vaillant to „uosobienie uporu", jednak on sam ocenia siebie następująco:

> Ależ ja wcale nie jestem taki wytrwały. Podczas rozwiązywania krzyżówek w samolocie, kiedy już trochę się poirytuję, zawsze zaglądam do podpowiedzi (…). A gdy w domu coś się zepsuje, zrzucam to na barki żony i ona naprawia (…). Ten harwardzki eksperyment jest wciąż żywy tylko dlatego, że bez przerwy, stale się nim zajmuję. To moje oczko w głowie. Jestem nim bez reszty zafascynowany. Nie znam nic bardziej interesującego od obserwowania rozwoju człowieka.

Wynikałoby więc z tego, że twórców cechować może „wybiórcza sumienność", czy też wybiórcza samodyscyplina / wytrwałość / konsekwencja w działaniu. Po wybraniu interesującego (czy też wręcz *fascynującego*) ich zagadnienia, są w stanie intensywnie poświęcać się pracy, jednak na innych obszarach życia mogą funkcjonować całkowicie inaczej, a wręcz wykazywać cechy zupełnie z sumiennością niekojarzone, tj. np. niedbałość, ignorancja, niestaranność. Podobne wnioski można wysnuć z rozważań Piirto (2004) nad postawą twórczą. Badaczka uważa samodyscyplinę za jeden z najważniejszych jej elementów, jednak zaznacza równocześnie, że jest to samodyscyplina dedykowana konkretnej dziedzinie. Jak pisze Piirto (2004, s. 47), „niektórzy mają samodyscyplinę do diety, inni do ćwiczeń, ale

twórcy sztuki i naukowcy przejawiają samodyscyplinę do pracy twórczej". Gardner (1993, s. 360) natomiast, autor teorii inteligencji wielorakich, wydestylował powtarzające się punkty zwrotne, cechy osobowości, zachowania i nawyki przebadanych przez siebie w badaniach biograficznych wybitnych twórców. Jak pisze znamienity badacz twórców wybitnych:

> Wzorcowy Twórca pracuje niemalże cały czas, stawiając ogromne wymagania sobie i innym, ciągle podnosząc poprzeczkę (…) [W]ybiera **perfekcję w pracy nad perfekcją w życiu** [podkr. A. J.]. Jest pewny siebie, zdolny radzić sobie z porażkami, dumny i uparty, niechętny aby przyznać się do błędu (Gardner, 1993, s. 362).

A więc, jak wynikałoby również z analiz Gardnera, twórca wybitny jest sumienny, perfekcjonistyczny, uparty – jednak nie dotyczy to całości życia, lecz właśnie pracy twórczej. Ta pewna niekonsekwencja w sposobach działania i zachowaniach twórców może być związana z powszechną wśród badaczy twórczości charakterystyką osobowości twórczej jako *antynomicznej*, o czym piszę dalej (zob. *Rozdział 3.*).

Nęcka (2003, s. 131-132) uważa otwartość i wytrwałość za dwie z trzech najważniejszych, poza niezależnością, cech osobowości twórczej – ze wskazaniem właśnie, że z różną intensywnością są one angażowane na konkretnych etapach procesu twórczego. Otwartość najbardziej przydatna jest w fazie latentnej (początkowej, odbioru bodźców, inspirowania się), niezależność – w fazie generatywnej (wytwarzania pomysłów), a wytrwałość – implementacji (wdrożeniowej, realizacji, finalizacji dzieła; Nęcka, 2003). Z drugiej strony, wszystkie te cechy, choć w różnym stopniu, manifestują się podczas całości procesu twórczego. Zdaniem Nęcki (2003, s. 138), dyskutowana wytrwałość (czy też upór, sumienność) w fazie generatywnej wynika z połączenia „ambicji i motywacji samoistnej", natomiast „w fazie implementacji wytrwałość wymaga już mechanizmów innego rodzaju, związanych ze społecznym kontekstem twórczości". Czyli w fazie zbierania pomysłów potrzebna jest silna wola, aby dokonać przeglądu i selekcji dostępnych scenariuszy działania, w czym pomaga jednostce chęć osiągnięcia sukcesu i pozytywne emocje, które dostarcza działanie „samo w sobie" na tym etapie procesu twórczego (a więc *flow*, motywacja autoteliczna) – i one również traktowane są jako składowe wytrwałości. Natomiast podczas późniejszych etapów realizacji pomysłów wytrwałość w dużej mierze dotyczy zdolności pokonywania przeszkód i radzenia sobie z oporem społecznym.
W przytoczonym podejściu, zamiast dychotomii, podkreśla się więc sekwencyjne i komplementarne współistnienie / wykorzystanie różnych atrybutów osobowościowych jednostek twórczych, dzięki którym są one zdolne do zainicjowania, realizacji i zakończenia procesu twórczego (Nęcka, 2003, s. 138).

Jeśli chodzi o zależność między twórczością a sumiennością w rozumieniu wspomnianego pięcioczynnikowego modelu osobowości, możliwa jest jeszcze jedna interpretacja, którą proponują Jennifer M. George i Jing Zhou (2001). Badacze, wychodząc od ogólnej hipotezy, że sumienność nie sprzyja kreatywności (w przeciwieństwie do otwartości na doświadczenie), przebadali zachowanie osób sumiennych w miejscach pracy, biorąc pod uwagę dodatkowe czynniki takie jak: ścisłe monitorowanie przez zwierzchników i obecność współpracowników nieprzychylnych twórczym rozwiązaniom / zachowaniom (co ujawniało się poprzez sposoby komunikacji, brak konstruktywnego wsparcia, tworzenie negatywnej atmosfery; George i Zhou, 2001). Wnioskiem z badań jest, że wysoka sumienność (mimo iż ogólnie wpływa pozytywnie na wydajność pracy) może tłumić kreatywność, gdy sytuacja sprzyja konformistycznym i kontrolującym tendencjom u pracowników, charakteryzujących się tą cechą (George, Zhou, 2001, s. 521). Osoby sumienne są bowiem – jak już stwierdzono powyżej – w wyższym stopniu skłonne dokonywać starań, aby sprostać zewnętrznym oczekiwaniom i przestrzegać zasad, więc kiedy bodźców tego typu jest w bezpośrednim otoczeniu dużo, ich zdolność do twórczej inwencji i ekspresji własnych pomysłów może doznać uszczerbku. Rozszerzając tę interpretacje o krok dalej na potrzeby niniejszych rozważań, można przypuszczać, że bez działania wspomnianych przez George i Zhou (2001) czynników, sumienność nie wpływa ujemnie na poziom twórczych osiągnieć. W przypadku profesjonalnych, pracujących „na własną rękę" artystów wymienione przez badaczy potencjalne inhibitory twórczości (kontrolujący szef, nieprzychylni twórczym rozwiązaniom pracownicy, nieprzyjazna atmosfera pracy itd.) rzadko występują. Z tego wynikałoby, że wysoka sumienność niekoniecznie działa hamująco na twórczość, a wręcz przeciwnie – tak jak w przypadku innych profesji – może wręcz sprzyjać wydajności pracy i osiągnięciom. Wspomniani badacze zwracają uwagę, że „to nie sumienność sama w sobie okazuje się szkodliwa [dla twórczych zachowań]. Raczej, to połączenie wysokiej sumienności i sytuacji, która jednocześnie sprzyja konformizmowi, samokontroli, spełnianiu z góry ustalonych oczekiwań i nie zachęca do zachowań twórczych" (George i Zhou, 2001, s. 521).

W pewnej opozycji do wskazanych powyżej koncepcji, opiewających wagę uporu / determinacji / wytrwałości / sumienności dla osiągnięć twórczych, stanął Simonton (2009, s. 77), który – analizując pochodzenie geniuszu – ironicznie nazwał tego rodzaju podejście „teorią wołu roboczego". Simonton (2009, s. 77-78) zauważa, że skrajnie „edukacjonistyczny punkt widzenia", czyli nastawienie na wieloletnie zdobywanie fachowej wiedzy nie uwzględnia wszystkich danych, dotyczących osób wybitnych. Po pierwsze, istnieją geniusze

wszechstronni (wybitni w więcej niż jednej dziedzinie sztuki czy nauki), co do których niemożliwa do spełnienia jest powszechnie przytaczana przez psychologów i pedagogów twórczości *Zasada 10 Lat* (Szmidt, 2010; 2019). Wedle tej reguły, aby osiągnąć mistrzostwo w jakiejś dziedzinie, średnio potrzeba poświęcić dziesięć lat wytężonej pracy na jej zgłębianie (a jeszcze konkretniej – dziesięć tysięcy godzin, czyli np. dwadzieścia godzin ćwiczeń tygodniowo przez dekadę życia (Sawyer, 2012; Szmidt, 2010). Ponadto, Zasada 10 Lat stanowi przeciętną, która ma istotne odchylenie standardowe (nawet do pięciu lat), a co więcej – są przypadki, że osoby, które opanowały wiedzę specjalistyczną w krótkim czasie, wykazywały się większymi osiągnięciami twórczymi. Badania nad 120 kompozytorami muzyki klasycznej wykazały, że „krótkie okresy terminowania łączyły się z osobami twórców, którzy zdobyli znaczną sławę, byli bardziej płodni i mieli długą karierę kompozytorską" – w przeciwieństwie do tych, którym dłużej zajęło zgłębianie wiedzy i zdobywanie umiejętności w uprawianej dziedzinie sztuki (Simonton, 2009, s. 78). Kolejnym, a też związanym z tym aspektem, problemem jest możliwy „efekt przetrenowania" (Simonton, 2009, s. 78). Jak wskazuje Simonton (2009, s. 78) „[p]ochodzące z wielu różnych źródeł dowody świadczą o tym, że w niektórych dziedzinach nadmierna wiedza specjalistyczna może być destrukcyjna i powodować pogorszenie wyników", na co potencjalnym „lekarstwem" jest przekierowanie uwagi na inną dziedzinę sztuki czy nauki. Takie podejście wydaje się sprzeczne z dyskutowaną wcześniej teorią uporu Duckworth (2016) i zaleceniami badaczki dla osób, chcących osiągnąć sukces – czyli wieloletnim konsekwentnym pogłębianiem wiedzy i zdobywaniem umiejętności w jednej, wąskiej działce twórczości. Tutaj wspomnieć można znów o inwestycyjnej teorii twórczości Sternberga i Lubarta (1991), zgodnie z którą proces twórczy porównać można do mechanizmów funkcjonowania giełdy papierów wartościowych. Analogicznie jak inwestor, twórca to osoba, której zadaniem jest „kupić tanio, sprzedać drogo", lecz przedmiotem transakcji nie są akcje, lecz pomysły, które z czasem przekształcane są w dzieła twórcze (Sternberg i Lubart, 1991, s. 1). Jak pisze Szmidt (2013b, s. 199) odnośnie do tej teorii: „[t]wórca może zaryzykować i podjąć temat mało popularny i słabo opracowany. Nie musi tracić dużo czasu, zasobów i energii na przyswojenie wiedzy oraz umiejętności dotyczących danego zagadnienia (…)". Podejście to ma więc odmienne założenia niż teoria uporu czy też dyskutowana powyżej Zasada 10 Lat[18]. Podobnie jak Simonton (do którego zresztą odwołują

[18] Chociaż – jak wspomniano wcześniej – w inwestycyjnej teorii twórczości determinacja w pokonywaniu przeszkód również została uwzględniona jako ważna składowa osobowości twórczej (Sternberg i Lubart, 1991, s. 13). Wydaje się, że Sternberg i Lubart położyli po prostu główny nacisk na konieczną (i również wspominaną przez szereg innych badaczy twórczości) w procesie twórczym gotowość do ryzyka i otwartość na nowości.

się autorzy inwestycyjnej teorii twórczości), również Sternberg i Lubart podkreślają, że nadmiar wiedzy – choć do pewnego stopnia jest ona ważnym i niezbędnym zasobem – może działać inhibitująco na produktywność twórczą. Jak piszą badacze „twórczość w dobrze rozwiniętej dziedzinie prawdopodobnie będzie wymagała pewnej bazowej wiedzy na jej temat, ale potrzebna jest także zdolność do uwolnienia się od ograniczeń tej wiedzy" (Sternberg i Lubart, 1991, s. 9).

Jeszcze jednym aspektem, o którym wspomina Simonton (2009) jest to, że wybitność – manifestowana jako bycie rozpoznawalnym czy sławnym w kręgu danej profesji – niekoniecznie osiąga się poprzez rzetelną „mrówczą pracę" nad jakimś zagadnieniem, ale raczej poprzez ekspresję niepopularnych w danej dziedzinie poglądów. W podobnym kontekście i w odniesieniu do sztuki, Pankowska (2020, s. 33) wskazuje, że:

> Jednym ze znaków sztuki współczesnej nie jest już oryginalność, która była domeną awangardy, lecz rozgłos wywoływany metodą szoku, polegający na przesuwaniu w artystycznych działaniach granic estetycznych i etycznych. Szok może służyć dobrej sprawie, często stanowi jedyne rozpaczliwe narzędzie artysty w próbie przekazania dobrego przesłania, walczącego w ten sposób o miejsce na zatłoczonej artystycznej arenie, często jednak służy samemu wypromowaniu osoby artysty lub wręcz komercjalizacji jego sztuki.

Pankowska (2020, s. 43) porusza tym samym problem autoteliczności sztuki w warunkach „karuzeli przemian", kiedy transformacji ulegają tradycyjne role artysty i jego wytworów, a on musi, być może intensywniej niż kiedykolwiek wcześniej, zabiegać o uwagę publiczną. Simonton (2009, s. 80) zauważa jednak, iż w pewnym stopniu podobne tendencje obecne są w nauce – badacz, analizując indeks cytowań grupy uczonych-psychologów, dowodzi, że uznanie i rozgłos przypada najczęściej tym, którzy reprezentują stanowiska skrajne, nawet gdyby nie były uzasadnione („Kiedy ostatnio słyszeliście psychologa, mówiącego o Freudzie lub Piagecie z całkowitą aprobatą?").

Ponadto Simonton zwraca uwagę na aspekt genetyki zachowania i kwestię odziedziczalności inteligencji, zainteresowań i wartości, które to czynniki mają również wpływ na osiągnięcia twórcze – w tym również na skłonność do ciężkiej pracy. A więc w tej interpretacji wytrwałość (determinacja / sumienność / silna wola) nie byłaby atrybutem, który

Natomiast jednostka, która już podejmie (potencjalnie ryzykowną) decyzję o rozpoczęciu twórczego projektu, potrzebuje determinacji i pracowitości, aby go sfinalizować. Główną różnicą (wobec podejścia Duckworth i innych pokrewnych, które wspomniałam powyżej) wydaje się więc to, że twórca nie musi latami przygotowywać się do tego, aby w ogóle przedstawić nowy pomysł w ramach jakiejś profesji – ponieważ ten etap procesu z założenia ma nie generować wiele kosztów („kupić tanio"; Sternberg i Lubart, 1991, s. 1). Jednak nie wyklucza to bynajmniej konieczności dużego zaangażowanie ze strony twórcy w dopracowanie i „sprzedaż" pomysłu.

należy postrzegać jako coś „przeciwnego" (mającego zupełnie inne podłoże) do talentu, jak proponowała Duckworth (2016), lecz raczej sama w sobie byłaby pewnego rodzaju („wrodzonym") talentem czy zdolnością. Jak ujął to badacz: „[g]eniuszami zostaniecie tylko wtedy, gdy Wasza konstrukcja genetyczna zmniejszy ciężar pracy tak, że nigdy nie dacie za wygraną" (Simonton, 2009, s. 91). Nie oznacza to zapewne, że wytrwałości i zdolności do ciężkiej pracy nie można w sobie w dużym stopniu rozwinąć, podobnie jak dziedzinowych zdolności twórczych, lecz stanowisko Simontona (2009) akcentujące wpływ genetyki zarówno na talenty twórcze, jak i wytrwałość wydaje się być warte przywołania.

W rozważaniach dotyczących tego wątku pozostała część najważniejsza – czyli porównanie pojęcia uporu i jemu pokrewnych z *przymusem tworzenia*. Rzecz jasna, upór / wytrwałość / determinacja itp. to pojęcia szersze i niekoniecznie dotyczyć muszą twórczości. Z drugiej strony, jeśli dotyczą, wydają się kategorią w pewnym sensie podrzędną czy też wtórną wobec potrzeby tworzenia. Wytrwałość, na przykład, traktować można by jako „narzędzie" do spełnienia silnej potrzeby tworzenia – a więc występowałaby zależność innego rodzaju niż ta, o której wspomniałam wcześniej odnośnie do stanu *flow* (mającego autoteliczny charakter). Z dwóch składowych uporu w rozumieniu Duckworth (2016) – pasji i wytrwałości, *przymus tworzenia* wydaje się zjawiskiem bardziej zbliżonym do pasji (co było już dyskutowane). Natomiast wytrwałość wydaje się cechą, która prawdopodobnie często charakteryzuje jednostki odczuwające *przymus tworzenia*, jako że osoby te (przynajmniej wiele postaci twórców przywołanych w przytoczonych wcześniej tekstach kultury; zob. *Rozdział 1*.) poświęcają wiele czasu i uwagi na pracę, a co za tym idzie, zazwyczaj mają na swoim koncie spory dorobek twórczy. To natomiast, czy zdarza się, że niektóre jednostki odczuwają wysoce nasiloną potrzebę tworzenia, a jej nie realizują[19], pozostaje pytaniem otwartym. Intuicyjnie można by założyć, że tak, a potencjalną przyczyną deprywacji potrzeby tworzenia mógłby być brak wytrwałości – cechy, która umożliwia transformację wewnętrznych, subiektywnych stanów psychicznych (np. potrzeb) na konkretne i ukierunkowane działanie. Jednak zgodnie z definicją zaproponowaną na początku niniejszych rozważań, *przymus tworzenia* to potrzeba na tyle nasilona, że jednostki jej doświadczające generalnie wykazują wysoką motywację do twórczości i są w stanie przekuwać własne pomysły w skończone wytwory. Nasuwałaby się więc interpretacja, w świetle której *przymus*

[19] A przynajmniej nie na poziomie materialnym, czyli np. opracowują jedynie koncepcje dzieł sztuki, fantazjują, wymyślają nowe idee, bez wdrażania ich w życie – co według podejścia konceptualistycznego do procesu twórczego, również można uznać za twórczość (Popek, 2003).

tworzenia i upór to kategorie z dużym prawdopodobieństwem współwystępujące i komplementarne. Dzięki uporowi jednostki o nasilonej potrzebie tworzenia są w stanie realizować się w wybranej przez siebie dziedzinie twórczości. Natomiast raz jeszcze podkreślić warto, że upór – lub przynajmniej wytrwałość jako jedna z dwóch jego składowych – ma w proponowanym rozumieniu charakter instrumentalny, a *przymus tworzenia* wydaje się, jak już wspomniano, posiadać cechy potrzeby autotelicznej / związanej z dążeniem do *flow*, za którym to stanem nie „stoi" już (jak zresztą twierdzi Csíkszentmihályi; 2008) żadna inna potrzeba. Czyli jednostka wykazuje się zacięciem (uporem, wytrwałością, determinacją) w pracy twórczej, ponieważ kierowana jest silną potrzebą tworzenia. Oczywiście, wtórność uporu wobec potrzeby tworzenia nie oznacza, że jest on łatwy do wykształcenia i że każda odczuwająca *przymus tworzenia* jednostka ma tę cechę w zanadrzu. Natomiast można mniemać, że osoba odczuwająca bardzo silną potrzebę działania w jakimś kierunku – chociażby twórczości artystycznej – a nie charakteryzująca się wysoką sumiennością czy wytrwałością, dość prawdopodobnie będzie zmotywowana, aby podejmować próby wykształcenia w sobie nawyku systematycznej, konsekwentnej pracy, co pozwoli jej na gratyfikację potrzeby.

W tym kontekście wspomnę jeszcze, że istotną kategorią związaną z *przymusem tworzenia* wydaje się *poświęcenie*, czyli skłonność jednostek odczuwających potrzebę tworzenia do rezygnacji z innych, często uważanych powszechnie za ważne, obszarów aktywności, często o charakterze społecznym (takich jak rodzina, obowiązki domowe, rozrywka). Z jednej strony świadczyłoby to więc o uporze tychże osób – gotowości do zaangażowania w pracę kosztem realizacji celów z nią niezwiązanych. Z drugiej strony poświęcenie na rzecz jednego typu działania kosztem realizacji wielu innych aktywności może ilustrować wspomnianą powyżej „wybiórczą sumienność" – przejawiające się tylko lub przede wszystkim w sytuacjach, gdzie występuje silna motywacja samoistna do twórczego działania. Potwierdzałoby to jedynie instrumentalność i wtórność uporu oraz cech pokrewnych wobec nasilonej potrzeby tworzenia, która – jak zakładam w niniejszej pracy – ma duży wpływ na zachowania i postępowanie jednostki.

2.5. *Przymus tworzenia* vs. instynkt twórczy

Kolejnym terminem, wartym rozważenia w niniejszej dyskusji, jest *instynkt twórczy* w teorii dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego (1979) – znamienitego polskiego psychiatry,

psychologa, filozofa i pedagoga. Koncepcja ta jest oryginalną i kompleksową analizą oraz wizją rozwoju psychicznego jednostki. Wiesława Limont (2010b, s. 33) pisze, że „przegląd aktualnych badań wskazuje, że koncepcja Dąbrowskiego ma duży potencjał, pozwalający badaczom na prowadzenie pogłębionych badań w zakresie rozwoju osobowości, zdolności, twórczości i transgresji". Można sądzić, iż decyduje o tym swoiste rozumienie zdrowia psychicznego i jego znaczenia dla uzyskania najwyższego poziomu rozwoju osobowości w kierunku samorealizacji. Jak pisze autorka (Limont, 2010b; 2011), koncepcja dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego stała się podstawą wielu badań empirycznych w Stanach Zjednoczonych; organizowane są również kongresy i konferencje poświęcone tej teorii, ukazują się liczne publikacje na ten temat oraz powstają centra zajmujące się zdrowiem psychicznym i terapią osób zdolnych. „Na tle tak intensywnego zainteresowania badaczy zachodnich zaskakujące jest ignorowanie tej teorii w Polsce" – zauważa Limont (2010b, s. 34). Również badacz teorii Dąbrowskiego, Dominik Chojnowski (2021, s. 23) określa ją jako „jedną z wielkich teorii osobowości naszych czasów", dobrze ugruntowaną empirycznie, a przy tym posiadającą walory humanistyczne. Koncepcja ta nosi wiele podobieństw do koncepcji Maslowa, z którym zresztą Dąbrowskiego łączyły przyjacielskie relacje (Chojnowski, 2021). Podstawowym terminem w aparacie pojęciowym omawianej teorii jest *dezintegracja*, która – zdaniem jej twórcy – jest sednem procesu rozwoju człowieka. Do bardziej szczegółowego omówienia założeń teorii dezintegracji pozytywnej przejdę w *Rozdziale 4.* w kontekście rozważań nad samorealizacją. Teraz natomiast skupię się na podejściu jej autora do twórczości i wyjaśnieniu, jaką rolę w rozwoju jednostki pełni potrzeba twórczości, zwana przez badacza *instynktem twórczym* (Dąbrowski, 1979).

Instynkt twórczy w teorii Dąbrowskiego (1979, s. 19-20) to jeden z dynamizmów, uaktywniający się na trzecim poziomie rozwoju osobowego, czyli *dezintegracji wielopoziomowej spontanicznej*. Na tym etapie człowiek zaczyna doświadczać wielopoziomowości uczuć i popędów, czyli jest w stanie dostrzec własną sytuację (np. przeżywany konflikt wartości, celów, trudności natury emocjonalnej) z dystansu, czyli z dwóch różnych poziomów funkcjonowania – tym, na jakim znajduje się w danej chwili i tym, do którego dąży i który uważa za pożądany (Dąbrowski, 1979). W dalszych stadiach rozwoju umacnia się działanie tzw. *czynnika trzeciego*, czyli dynamizmu, który pozwala jednostce wykroczyć poza wąskie ramy uwarunkowań biologicznych i dziedzicznych organizmu (tzw. *czynnik pierwszy, konstytucjonalny*) oraz wpływ środowiska społecznego (tzw. *czynnik drugi*). Instynkt twórczy jest jednym z możliwych przejawów instynktu rozwoju, który powoduje

wzrost jednostki ponad popędy biologiczne w ich najbardziej prymitywnej manifestacji, zachowania automatyczne oraz niektóre (niepożądane z punktu widzenia formującego się ideału osobowości) cechy osobowości, odziedziczone lub wykształcone w procesie wychowania (Dąbrowski, 1979). Tak jak więc w wielu innych podejściach teoretyczno-badawczych, twórczość w ujęciu Dąbrowskiego jest wyrazem transgresyjnych dążeń jednostki, przy realizacji których zyskuje ona coraz większe poczucie autonomii, sprawczości i spójności wewnętrznej (zob. też Chmielińska, 2017; Kozielecki, 2001). Dzieła twórcze stanowią pewnego rodzaju „dowód" na zdolność człowieka do przekraczania własnych ograniczeń, ponieważ „ujawniają w sposób zobiektywizowany ekspresję życiową, wewnętrzne rozterki i wytrwałe podążanie ku raz obranym ideałom właściw[ym] danemu twórcy" (Chojnowski, 2021, s. 46). Natomiast potrzeba działań twórczych / artystycznych jest raczej nikła u ludzi, u których dominują utrwalone w procesie socjalizacji, automatyczne i bardziej prymitywne sposoby działania, ukierunkowane na gratyfikację podstawowych potrzeb i bez towarzyszącej im autorefleksji. Byłoby to spójne z teorią potrzeb Maslowa (1943; 1986; 1995a; 1995b), w której potrzeba twórczości jest składową dążeń samorealizacyjnych jednostki (do tematu tego wrócę w *Rozdziale 4.*). Podobnie, w teorii Dąbrowskiego, postępująca w procesie dezintegracji pozytywnej samoświadomość i poczucie autonomii psychicznej pozwalają na coraz większe wykorzystanie potencjału i zdolności twórczych. Jak pisze Nęcka (1991, s. 13): „gdyby nie było wolnego wyboru, nie byłoby twórczości", a wolny wybór w kontekście dyskutowanej teorii interpretować można właśnie jako poszerzenie percepcji rzeczywistości i uświadomienie sobie własnej roli i miejsca w tej rzeczywistości. W wyniku rozwoju osobowego człowiek w coraz większym stopniu dostrzega zarówno własny potencjał, jak i złożoność świata, w którym możliwe jest odnalezienie przestrzeni na jego realizację, choćby właśnie poprzez ekspresję twórczą.

Dąbrowski (1979) podkreśla korelację twórczości z psychonerwicami, co – jak już wskazywano (zob. *Rozdział 1.*) – na tle obecnie dominującego stanowiska w pedagogice i psychologii twórczości wobec tej kwestii może wydawać się kontrowersyjne. Jednak to, co jest szczególnie istotne z punktu widzenia dyskutowanego tematu, to zdecydowanie alternatywne podejście autora tej teorii do zdrowia psychicznego. Dąbrowski (1979) nie postrzegał bowiem kryzysów emocjonalnych, konfliktów wewnętrznych, stanów nerwicowych i melancholijnych, ambiwalencji i ambitendencji w zachowaniach, postawach i wartościach itd. w kategoriach zaburzeń czy patologii. Wręcz przeciwnie – zdaniem autora są one oznaką postępującego rozwoju i transformacji psychicznej jednostek, które wychodzą poza poziom integracji

prymitywnej i zmierzają w kierunku kształtowania osobowości. Oczywiście człowiek, aby z sukcesem przekraczać kolejne poziomy dezintegracji pozytywnej, musi takie stany pokonywać, ale same w sobie są one potrzebne, a nawet konieczne i nieuniknione na ścieżce rozwoju osobowego. Niejako na marginesie wspomnieć można, że jeszcze bardziej skrajne i alternatywne wobec powszechnie obowiązującego w psychiatrii stanowisko w kwestii zaburzeń psychicznych zajął Thomas Szasz (1960). W eseju „Mit choroby psychicznej" autor krytykuje mianowicie stosowanie leczenia farmakologicznego (leków psychotropowych) w przypadku „normalnych" problemów jednostki, wynikających z samego faktu życia w świecie społecznym i konieczności dokonywania licznych i trudnych wyborów, dotyczących kierunku własnego rozwoju, wyznawanych wartości, współpracy z innymi i realizacji potencjału[20]. Natomiast „wynajdywanie" coraz to nowych zaburzeń psychicznych porównuje do wiary w diabły i czarownice jako odpowiedzialnych za ludzkie nieszczęścia (Szasz, 1960, s. 117). Wspólnym punktem w argumentacji Szasza i Dąbrowskiego wydaje się postrzeganie cierpienia jako symptomu, wskazującego na konieczność podjęcia przez jednostkę działań w celu większej integracji osobowości oraz zintensyfikowania procesu samorealizacji czy autokreacji. W tym świetle łączenie zaburzeń psychicznych z twórczością w myśli Dąbrowskiego (1979) wydaje się już mniej kontrowersyjne, a wręcz może oznaczać pewne uznanie dla twórców jako jednostek będących w procesie intensywnego rozwoju osobowego.

Zbliżona filozofia kryje się u podstaw założeń nurtu logoterapii, której przedstawiciele postulują przejęcie odpowiedzialności za własny rozwój w kierunku coraz pełniejszej osobowości oraz wykształcenie odporności (akceptacji, zrozumienia) na życiowe trudności, dzięki którym możliwe jest odnalezienie sensu życia (nie będącego jednak tożsamym ze szczęściem / przyjemnością w rozumieniu hedonistycznym; Frankl, 2019a, 2019b). Jak pisze Ewa Mentel (1994, s. 73) w kontekście porównania i analizy założeń teorii dezintegracji pozytywnej oraz logoterapii, postrzeganie cierpienia jako czynnika rozwoju i elementu sensotwórczego w życiu jednostki stanowić może „polemiczną przeciwwagę dla tych propozycji terapeutycznych i teoretycznych, które programowo postulują eliminowanie wszelkiego cierpienia jako głównej przeszkody na drodze do ludzkiego szczęścia". W teorii Dąbrowskiego (1979) stanowisko to jest nad wyraz widoczne – cierpienie jest nieodłącznym elementem rozwoju osobowego, a nie przeszkodą, która go hamuje.

[20] Więcej na temat teorii Szasza pisałam w osobnej publikacji, poświęconej inhibitorom samorealizacji (zob. Janiszewska, 2023).

Wracając natomiast do kwestii twórczości, Dąbrowski (1979, s. 43), dokonując analizy osobowości wybitnych twórców, doszedł do oryginalnego wniosku, że „[w]rażliwość twórcza to właśnie wzmożona pobudliwość psychiczna albo nerwowość", czyli stany nerwicowe nie tylko nie „przeszkadzają" twórczości, ale właściwie są jej siłą napędową (zob. Limont, 2008; 2009; 2010b; 2014). Badacz podaje przykład, że depresja i stany obniżonego nastroju stanowią często podstawę twórczości literackiej o wysokich walorach, a generalnie „zjawiska wzmożonej pobudliwości psychicznej, nerwic i psychonerwic oraz twórczości są (…) sprzężone ze sobą ściśle już w potencjale rozwojowym" (Dąbrowski, 1979, s. 43). A w ramach *wzmożonej pobudliwości psychicznej*, którą – obok instynktu twórczego – również warto pokrótce zestawić z kategorią *przymusu tworzenia*, badacz wyróżnia pięć typów: pobudliwość psychomotoryczną, sensualną, emocjonalną, imaginatywną i intelektualną (Dąbrowski, 1979, s. 38). Zdaniem Michaela M. Piechowskiego (2015) twórczości artystycznej najbardziej sprzyja wzmożona pobudliwość wyobrażeniowa (imaginatywna). Jednostki, które ją posiadają, mają skłonności do swobodnych działań twórczych, tworzą oryginalne historie lub obrazy oraz często oddają się „snom na jawie". Nie tolerują nudy i schematycznej pracy, mogą być uzdolnione manualnie lub literacko (Dąbrowski, 1979; zob. też Limont, 2014; Piechowski 2015). Wzmożona pobudliwość psychiczna wydaje się więc bliższa pojęciu zdolności niż potrzebie tworzenia. Ponadto jest terminem bardzo pojemnym, natomiast instynkt twórczy – jak sama nazwa wskazuje – dotyczy tylko twórczości, podobnie jak *przymus tworzenia*.

Z *przymusem tworzenia* natomiast mogłoby łączyć się jeszcze pojęcie *rozwoju jednostronnego*, o którym wspomina Limont (2014) w ramach analizy potencjału rozwojowego i zdolności w kontekście teorii dezintegracji pozytywnej. Wcześniej mowa była o „wybiórczej sumienności", charakteryzującej twórców, natomiast w teorii Dąbrowskiego wspomniany rozwój jednostronny charakterystyczny jest dla osób zdolnych, które „głównie inwestują i intensywnie pracują nad doskonaleniem swojego talentu", z pominięciem innych obszarów życia psychicznego (Limont, 2014, s. 12). Można więc tu dostrzec pewne analogie zarówno do „wybiórczej sumienności", jak i *przymusu tworzenia*, który motywuje jednostki do zawężenia zakresu swojej życiowej aktywności na rzecz twórczości.

Do podobieństw instynktu twórczego w rozumieniu Dąbrowskiego i proponowanej kategorii *przymusu tworzenia* zaliczyć można na pewno związek obu zjawisk z rozwojem osobowym. Jak wskazano powyżej, instynkt twórczy jest podkategorią instynktu rozwoju (Dąbrowski, 1979), natomiast *przymus tworzenia* – według założeń niemniejszej pracy – wiąże się z procesem samorealizacji (jego gratyfikacja sprzyja poczuciu spełnienia, realizacji

potencjału i dobrostanu jednostki, a deprywacja te stany / procesy zaburza). Różnicą natomiast byłaby kwestia podejścia do cierpienia / radości, generowanych przez działania twórcze. W teorii Dąbrowskiego (1979, s. 16) instynkt twórczy wymieniamy jest jako jeden z dynamizmów dezintegracji wielopoziomowej spontanicznej, w „jednym ciągu" z czynnikami takimi jak: „zdziwienie sobą, zaniepokojenie sobą, poczucie niższości wobec siebie samego, poczucie wstydu i winy, niezadowolenie z siebie". Jak można się domyślić, są to stany raczej psychicznie niekomfortowe, które wprawdzie prowadzą do rozwoju, ale w momencie ich przeżywania generują raczej emocje negatywne (zagubienie, złość, niepewność). Podobnie, jak już wspomniano, Dąbrowski postrzegał twórczość jako aktywność, którą jednostka podejmuje z uwagi na doświadczane cierpienia, jako sposób radzenia sobie z cierpieniem, a także jako działanie, któremu cierpienie towarzyszy. Inaczej byłoby z *przymusem tworzenia* i podejmowanymi w jego wyniku działaniami twórczymi, które – jak zakładam – związane są przede wszystkim z dążeniem jednostki do wysoce pozytywnych stanów emocjonalnych (o czym była mowa powyżej przy okazji rozważań nad stanem *flow*). Natomiast jeżeli *przymusowi tworzenia* towarzyszy cierpienie, to dzieje się tak raczej w wyniku jego deprywacji lub też, gdy wzmożona gratyfikacja potrzeby tworzenia nadmiernie zaburza inne ważne obszary życia jednostki. W tym postrzeganiu cierpienie nie ma więc bezpośredniego – tylko pośredni – związek z samym aktem twórczym.

Na koniec tego wątku podkreślić jeszcze można, iż – jak już wspominałam – zagadnienie związku twórczości z zaburzeniami psychicznymi obecne jest dość często w dyskursie badaczy twórczości, dotyczącym artystów, a więc wydaje się, że warto było je poruszyć. Z powodu jednak braku w tym obszarze odpowiednich kompetencji, nie podejmuję się formułować założeń, ani też wniosków po przeprowadzonych badaniach, czy *przymus tworzenia* ma związek z zaburzeniami psychicznymi. Mogę jedynie przedstawić swoje ogólne, w dużej mierze intuicyjne i subiektywne podejście, sprowadzające się do tego, że większą wartość dostrzegam w inspirowaniu się jednostkami funkcjonującymi optymalnie, w tym zwłaszcza (i w pewnym stopniu tym samym) twórczymi, niż analizowaniem patologii. Stąd też dużo przestrzeni w niniejszej pracy poświęcono teoriom Maslowa i innym przedstawicielom nurtu psychologii humanistycznej, a także pozytywnej. Ponadto, alternatywne wobec powszechnego postrzeganie cierpienia i zaburzeń psychicznych przez Dąbrowskiego (1979), Szasza (1960) czy też Frankla (2019a, 2019b) uważam za godne uwagi i przywołania w kontekście przytoczonej dyskusji, dotyczącej powiązań twórczości z psychopatologią.

2.6. *Przymus tworzenia* vs. dynamiczna kierunkowość wewnętrzna

Następnym, wartym omówienia pojęciem, jest *dynamiczna kierunkowość wewnętrzna* Kazimierz Korniłowicza (1976), wybitnego teoretyka oraz działacza społecznego i oświatowego okresu międzywojennego, jednego z twórców (obok m.in. Heleny Radlińskiej i Aleksandra Kamińskiego) polskiej pedagogiki społecznej (Pęczalska, 1978; Szmidt, 2001; 2013b). Korniłowicz wprowadził do nurtu polskich badań nad twórczością pojęcie *postawy twórczej*. Podstawowym jej komponentem jest szeroko rozumiana *zdolność do tworzenia*, która występuje niezależnie od stopnia i rodzaju uzdolnień człowieka (Szmidt, 2001, s. 176). Natomiast dynamiczna kierunkowość wewnętrzna jest czynnikiem motywacyjnym twórczości, który „nadaje kierunek procesom poznawczym i emocjonalnym", dzięki czemu „procesy twórcze nie mają przebiegu chaotycznego, lecz układają się w sensowne ciągi działań powiązanych w dynamiczną strukturę" (Szmidt, 2001, s. 176).

Szmidt (2001, s. 104) zwraca uwagę na to, że Korniłowicz to postać niedostatecznie doceniana (podobnie jak niektórzy inni badacze polskiej pedagogiki społecznej, zwłaszcza – wspomniani powyżej – Kamiński i Radlińska), a zasługująca na uwagę z tego względu, że stworzył innowacyjną jak na ówczesne czasy i dość dopracowaną koncepcję twórczości o profilu społeczno-pedagogicznym / socjologicznym. Jak pisze autor, używana terminologia, a także niektóre zaprezentowane przez Korniłowicza już w latach 30. XX w. refleksje, postulaty i wnioski, dotyczące rozwoju i nauczania twórczości, o dekady wyprzedzały powszechnie znane dziś w kręgach badaczy twórczości tezy amerykańskich przedstawicieli psychologii humanistycznej i psychologii twórczości (np. Maslowa, Rogersa, Csíkszentmihályia; Szmidt, 2001).

Korniłowicz rozumiał kulturę w sposób przedmiotowy, czyli jako „zbiór elementów twórczości ludzkiej", w skład której wchodzą „idee, obyczaje i prawa, wynalazki i odkrycia, sposoby pracy i instytucje społeczne, religie i wierzenia, działa sztuki oraz przedmioty materialne, będące (…) wyrazem twórczego wysiłku ducha ludzkiego" (za: Szmidt, 2001, s. 104-105). Kultura i jednostka to byty współzależne – kultura, czyli całokształt dotychczasowych osiągnięć twórczości ludzkiej, oddziałuje na członków społeczeństwa. Członkowie społeczeństwa natomiast – zwłaszcza jednostki twórcze – wywierają wpływ na kulturę, aktywnie przekształcając jej strukturę, czyli wzbogacając ją i wprowadzając do niej nowe elementy. Zaangażowanie jednostki w przekształcanie kultury rozwija jej osobowość i jest wyrazem postawy twórczej (Szmidt, 2001).

To, co istotne z punktu widzenia porównania pojęcia dynamicznej kierunkowości wewnętrznej z *przymusem tworzenia,* to – w przeciwieństwie do tego, co zostało stwierdzone powyżej w kontekście rozważań nad teorią Dąbrowskiego – postrzeganie przez Korniłowicza twórczości jako działania, generującego przede wszystkim pozytywne emocje. Badacz wspomina o tym, że jedną z motywacji pracowników instytucji kulturalnych do wdrażania działań upowszechniających kulturę i zwiększających zaangażowanie członków społeczeństwa do jej aktywnego współtworzenia jest „szczęście w twórczości" (za: Szmidt, 2001, s. 107). Działania te umożliwiają jak największej liczbie jednostek „zakosztowania rozkoszy tworzenia" (za: Szmidt, 2001, s. 108), więc – jak można wnioskować – zdaniem Korniłowicza z potrzebą tworzenia związane jest dążenie do radości, przyjemności czy nawet doświadczeń optymalnych (zgodnie z rozumieniem później opracowanego modelu Csíkszentmihályia; 2008). To samo – według założeń badawczych pracy i dotychczasowych wniosków – dotyczyłoby *przymusu tworzenia*, o czym pisałam w kontekście rozważań nad stanem *flow*. Dynamiczna kierunkowość wewnętrzna to też inaczej „wola wewnętrzna", „siła" do działań twórczych, „motywacja protwórcza", struktura wewnętrzna powodująca „napięcie zdolności tworzenia", czy też „stały wektor wewnętrzny" (Szmidt, 2001, s. 108-111). Te same określenia pasowałyby do głównej kategorii analitycznej niniejszej pracy, która ukierunkowuje procesy poznawczo-motywacyjne jednostki na podjęcie aktywności twórczych. Istotne jest też egalitarne podejście do twórczości autora omawianej teorii, wyrażone w przekonaniu, że „[w]twór działalności [twórczej] nie musi mieć wartości obiektywnych, z wychowawczego punktu widzenia istotne jest to, że w czasie jego tworzenia następuje wzbogacenie duchowe samego twórcy" (za: Szmidt, 2001, s. 111). Szmidt (2013b, s. 389), syntezując idee kształcenia do twórczości różnych badaczy, określa następujące cele wychowania do twórczości: „poszukiwanie i tworzenie wartości, twórczy styl życia – postawa twórcza, postawa człowieka innowacyjnego i transgresyjnego, życiowa orientacja twórcza". I choć celem niniejszej pracy nie jest opracowanie programu wychowawczego / edukacyjnego, pozwalającego optymalnie realizować nasiloną potrzebę tworzenia, lecz raczej – na co pozwala zakres objętościowy dysertacji – w pierwszej kolejności zrozumienie jej charakteru i związku z samorealizacją, to jednak przedstawione założenia są mi bliskie, a przywołane powyżej podejście Korniłowicza do twórczości wydaje się spójne z proponowaną konceptualizacją pojęcia *przymus tworzenia*. Co podkreślam w wielu miejscach niniejszego tekstu, wedle przyjętych założeń *przymus tworzenia* może występować niezależnie od stopnia zdolności twórczych, a jakakolwiek ocena dzieł artystycznych badanych do niniejszej pracy wykracza poza zakres moich kompetencji (co z tego wynika, koncentruję się – gdyby odwołać się do, dyskutowanego dalej,

czteroaspektowego paradygmatu interpretacji zjawiska twórczości [Rhodes, 1961] – przede wszystkim na procesie i osobowości, a nie wytworze twórczości; Szmidt, 2001; 2013b; zob. *Rozdział 3.*).

Zauważyć też można, że Korniłowicz kładzie nacisk na to, iż „[u]zdolnienia twórcze, zwłaszcza zaś zdolność i wola tworzenia, przejawiają się (…) dopiero w wieku młodzieńczym lub dojrzałym", a nie szkolnym czy dziecięcym (za: Szmidt, 2001, s. 110). Tak samo w badaniach do niniejszej pracy skupiam się na osobowości i procesie twórczym osób dorosłych, zdolnych do podejmowania wyborów w kwestii swojego rozwoju i samorealizacji. Dzieciństwo osób badanych interesuje mnie pod kątem tego, na ile w okresie tym ujawniały się już pierwsze „symptomy" nasilonej potrzeby tworzenia, a także w aspekcie potencjalnie pojawiających się inhibitorów / stymulatorów procesu. Ponadto proponowany związek *przymusu tworzenia* z samorealizacją znajduje pewne odzwierciedlenie w koncepcji Korniłowicza, zgodnie z którą łączy on zaangażowanie w działania twórcze z realizacją potencjału jednostki. Badacz nie używa wprawdzie określenia *samorealizacja*, ale pisze o jednostkowym potencjale oraz potrzebie człowieka do „stwiedzeni[a] owoców swego istnienia; za: Szmidt, 2001, s. 108.

Ostatnim wątkiem, który uważam za warty poruszenia w ramach porównania dynamicznej kierunkowości wewnętrznej z *przymusem tworzenia* są implikacje psychopedagogiczne, czyli potencjalne kierunki działań edukacyjnych czy terapeutycznych, podjęte w kontekście zaproponowanych pojęć. Korniłowicz stoi na stanowisku, że do głównych zadań edukatorów i liderów kulturalno-oświatowych należy (oprócz upowszechniania istniejących wytworów kultury) dynamizowanie procesu twórczego członków społeczeństwa. Podstawą twórczości jest indywidualna motywacja protwórcza, zwana dynamiczną kierunkowością wewnętrzną, która – jak wynika z tez myśliciela – niejednokrotnie wymaga pobudzania (Szmidt, 2001; 2013b). Wedle teorii Korniłowicza pracownicy sektora kultury powinni pobudzać aktywność twórczą członków społeczeństwa, czyli pomagać jednostkom w „znalezieniu swojej drogi i podniesieniu napięcia wewnętrznego" (za: Szmidt, 2001, s. 109). Takie podejście różni się raczej od przyjętego w tej pracy podstawowego założenia, że *przymus tworzenia* to potrzeba bardzo silna, która – patrząc pod kątem potencjalnych odziaływań psychopedagogicznych – wymagać może bardziej harmonijnego zintegrowania z innymi potrzebami i zadaniami życiowymi artysty, lecz niekoniecznie „dodatkowego" pobudzania (choć nie mogę wykluczyć, że *przymus tworzenia* może też pozostawać w przynajmniej częściowym stłumieniu, a wtedy zabiegi, mające na celu

pobudzenie twórczości, również miałyby w jego kontekście zastosowanie). Z tego też wynikałby dodatkowy wniosek, że dynamiczna kierunkowość wewnętrzna w rozumieniu Korniłowicza niekoniecznie stanowi aż tak dominujący czynnik w strukturze psychicznej i w życiu jednostki, jak rozważany tu *przymus tworzenia*. Ponadto, wedle założeń niniejszej pracy, *przymus tworzenia* dotyczy artystów, podczas gdy dynamiczna kierunkowość wewnętrzna to pojęcie szersze, obejmujące również twórców-naukowców, pracowników sektora gospodarczego, oświatowego, działaczy społecznych i innych (Szmidt, 2001, s. 108).

2.7. *Przymus tworzenia* vs. twórcze orientacje życiowe

Kolejną rozwiniętą kategorią badawczą, eksplorowaną od lat przez Agatę Cudowską (2017, zob. też. 1997; 2004), są *twórcze orientacje życiowe* (*TOŻ*). I chociaż pojęcie to w wielu aspektach znacząco różni się od proponowanej przeze mnie kategorii głównej tej pracy, to ze względu na jego związek z szeroko pojętą twórczością, chciałabym pokrótce przywołać jego charakterystykę.

Autorka koncepcji postrzega orientacje życiowe jako „złożon[ą] kategori[ę] interdyscyplinarn[ą]", co czyni to pojęcie szerokim i bogatym znaczeniowo. Również definicja twórczych orientacji życiowych jest dość kompleksowa. Zgodnie z nią, TOŻ są:

> specyficznym, głęboko osobistym i zaangażowanym sposobem pełnienia codziennych obowiązków w życiu. Cechuje je: świadomość i celowość własnych działań, zdolność i chęć podejmowania nowych zadań, poczucie sprawstwa i kontroli wobec sytuacji zewnętrznych, podejmowanie nowych wyzwań, wypróbowywanie różnych sposobów radzenia sobie w sytuacjach trudnych, świadoma działalność na rzecz samorozwoju, wzbogacenie własnej osobowości, nabywanie nowych doświadczeń i umiejętności, poczucie wolności moralnej i autonomia sądów oceniająco-wartościujących jednostki, refleksyjność i podmiotowe zakorzenienie w bycie, odpowiedzialność za wspólne dobro (Cudowska, 2017, s. 24).

Właściwie więc charakterystyka ta nie obejmuje działalności artystycznej (choć jej, jak wynika z powyższego opisu, nie wyklucza), a autorka koncentruje się w swoich badaniach przede wszystkim na twórczości codziennej, tej o wymiarze egalitarnym, stanowiącej czynnik realizowania się jednostki w ramach codziennych doświadczeń. Jak można zauważyć, *przymus tworzenia* jest więc pojęciem znacznie węższym, gdyż dedykowanym jedynie twórczości artystycznej. Oba pojęcia zakładają natomiast transgresyjność działań jednostki, nawet jeśli w różnym stopniu i na innych obszarach aktywności (Cudowska, 2017). Kolejnym podobieństwem byłby związek zarówno *przymusu tworzenia*, jak i twórczych orientacji życiowych, z procesem samorealizacji – choć TOŻ i tutaj wydają się mieć „większy zasięg",

gdyż odnoszą się również do kategorii takich jak: dobrostan, szczęście, poczucie koherencji oraz zdrowie (w *salutogenetycznym modelu zdrowia*; Cudowska, 2017, s. 251). Ciekawym kontekstem teoretycznym TOŻ jest idea *homo explorens*, czyli „człowieka poszukującego", który, będąc w stanie nieustannego rozwoju, poszerzania świadomości i zakresu własnych działań, zyskuje zdolność coraz bardziej celowej i skutecznej kreacji rzeczywistości (Cudowska, 2017, s. 17). Ważnym podobieństwem między dwoma dyskutowanymi kategoriami jest też odwołanie do psychologii humanistycznej jako płaszczyzny rozważań teoretycznych i kontekstu badawczego. Co też znamienne, twórczość ujmowana jest w tym nurcie jako wartość sensotwórcza, nadająca sens ludzkiej egzystencji (Cudowska, 2017), a jednym z założeń badawczych niniejszej pracy jest związek zaspokajania *przymusu tworzenia* z poczuciem sensu życia, który traktuję jako składową procesu samorealizacji. W tym więc aspekcie również dostrzec można podobieństwa między dwiema dyskutowanymi kategoriami. Istotną różnicą z kolei byłaby pedagogiczna płaszczyzna obu koncepcji – w przypadku TOŻ podkreśla się, że w ich rozwoju znaczącą rolę pełni szkolna kultura organizacji oraz postać nauczyciela, który swoją postawą i działaniami edukacyjnymi wywiera wpływ na postawy, zachowania i rozwój twórczych zainteresowań uczniów. *Przymus tworzenia* natomiast (co już nadmieniłam w kontekście rozważań nad dynamiczną kierunkowością wewnętrzną), jako potrzeba autoteliczna, sam w sobie nie podlega „kształceniu" czy też pobudzaniu (co zupełne nie wyklucza, o czym też była już mowa wcześniej, różnorodnych korzyści z wdrożenia działań edukacyjnych czy terapeutycznych wobec jednostek, które go doświadczają i cierpią w związku z tym z powodu braku harmonii / stabilizacji życiowej). *Przymus tworzenia* kojarzony byłby ponadto (w opozycji do np. edukacji szkolnej) z procesem rozwoju osób dorosłych (samorealizacją).

2.8. *Przymus tworzenia* vs. twórcze ukierunkowanie

Ostatnią już kategorią, której właściwości zestawić spróbuję z *przymusem tworzenia* jest *twórcze ukierunkowanie*, zaproponowane przez Pufal-Struzik (2006, s. 232), mającej znaczny dorobek w badaniu osobowości twórczej. Prace autorki koncentrują się przede wszystkim na osobie i uwarunkowaniach środowiskowych twórczości (Szmidt, 2001; 2013b). Akcent, który kładzie Pufal Struzik na badanie zależności środowiskowo-wychowawczych w życiu twórców profesjonalnych, Szmidt (2021, s. 39) określa „jako wyjście poza mit samotnego geniusza i jego genialne cechy". Natomiast twórcze ukierunkowanie jako „motywacyjny mechanizm twórczej aktywności artystów" należy do cech podmiotowych

(wewnętrznych, osobowościowych), mających wpływ na „efektywną działalność twórczą, rozumianą jako intencjonalny proces zorientowany na powstanie twórczego dzieła" (Pufal-Struzik, 2006, s. 11, s. 228). Jak pisze autorka, pojęcie to stanowi interakcję trzech rodzajów czynników:

- „pobudzających" – czyli potrzeb,
- „ukierunkowujących" – czyli wiodącej motywacji,
- „nadających sens aktywnościom twórczym" – czyli wartości (Pufal-Struzik, 2006, s. 232).

Przy okazji zauważyć można, że w wielu pozycjach literatury przedmiotu pojęcia *potrzeb* i *motywacji* nie wydają się podlegać wyraźnej demarkacji (np. w kontekście definicji i rozumienia pojęcia *pasji* przez różnych autorów) i bywają stosowane zamiennie. Jednak w opracowaniu Pufal-Struzik pojawiają się precyzyjne definicje tych i wielu innych terminów, których używa autorka do opisu badań własnych (takich nawet jak definicja *sytuacji*; zob. Pufal-Struzik, 2006, s. 31). I tak potrzeba psychiczna[21] definiowana jest jako „cecha osobowości", którą rozumieć można jako „hipotetyczną siłę organizującą specyficzne schematy reagowania, których celem jest bądź zmniejszenie nieprzyjemnego stanu napięcia, bądź osiągnięcie jakichś innych celów" (Pufal-Struzik, 2006, s. 41). Autorka odwołuje się w tym kontekście do historycznej teorii potrzeb Henry'ego A. Murraya, o której wspomnę jeszcze w *Rozdziale 4.* (Pufal-Struzik, 2006).

Przymus tworzenia, jak nadmieniałam wcześniej, zdefiniowany został wstępnie jako nasilona potrzeba tworzenia, a więc spośród wymienionych powyżej czynników aktywności twórczej szczególnie istotny byłby aspekt pierwszy – pobudzający, rozumiany również jako potrzeba. Jak wynika z założeń pracy, *przymus tworzenia* pobudza jednostkę do aktywności artystycznych, a także generuje stan napięcia wewnętrznego, który ustępuje po zaangażowaniu się w aktywności twórcze. W tych więc aspektach – „pobudzania" do działań oraz tworzenia napięcia wewnętrznego – jego (wstępna) charakterystyka spójna jest z koncepcją potrzeb przedstawioną w rozważaniach Pufal-Struzik (2006). Dodatkowo badaczka wyszczególniła potrzeby, które dominują u artystów w kontekście ich twórczych aktywności. Według ustaleń autorki są to mianowicie: „potrzeba poznawcza (ciekawość, dążenie do wiedzy), potrzeba tworzenia (kreowania nowych, oryginalnych i wartościowych produktów) i potrzeba osiągnięć (dokonywania wielkich czynów, działań, które zmierzają do zaspokojenia osobistych

[21] Definicję tę przywoływałam już w *Rozdziale 1*.

oczekiwań, aspiracji, ambicji" (Pufal-Struzik, 2006, s. 232). Co więc interesujące, obok wielu potrzeb związanych z twórczymi aktywnościami artystów, wyabstrahowano tu również potrzebę tworzenia, czyli produkowania materialnych dzieł, z czym związane są dwie inne kategorie potrzeb. Byłoby to również w jakimś stopniu spójne z rozumowaniem przyjętym w niniejszej pracy, w której *przymus tworzenia* traktowany jest jako potrzeba autoteliczna, lecz ściśle związana z procesem samorealizacji, czyli – odwołując się do terminologii Pufal-Struzik (2006, s. 232) – „potrzebą osiągnięć"[22]. Nie mogę też w żaden sposób wykluczyć, a raczej wręcz przeciwnie – zakładam (o czym już wcześniej nadmieniałam), że i *przymus tworzenia* może „zazębiać się" lub też występować obok szeregu innych potrzeb, które ukierunkowują działania jednostki na aktywność twórczą (takich jak choćby wspomniana przez autorkę potrzeba poznania; Pufal-Struzik, 2006, s. 232).

Twórcze ukierunkowanie jest więc potrzebą, generuje napięcie wewnątrzpsychiczne, wpływa na zaangażowanie jednostek w aktywności twórcze oraz jest kategorią z obszaru badań nad osobowością twórczą – co czyni pojęcie to zbliżone do *przymusu tworzenia*. Jego (wstępnie zaproponowana) charakterystyka jest jednak o wiele mniej kompleksowa niż kategoria zaproponowana przez Pufal-Struzik (2006). Wynika to przede wszystkim z mojego niewielkiego doświadczenia badawczego, które pozwoliłoby na bardziej precyzyjny opis intersującego mnie zjawiska oraz zrozumienie jego wpływu na osobowość jednostki oraz proces twórczy. Uwaga ta dotyczy zresztą wszystkich dyskutowanych dotychczas pojęć, których podobieństwa i różnice ze wstępnie opracowanym terminem *przymus tworzenia* starałam się zanalizować na podstawie przywołanej powyżej literatury

2.9. Podsumowanie i dyskusja

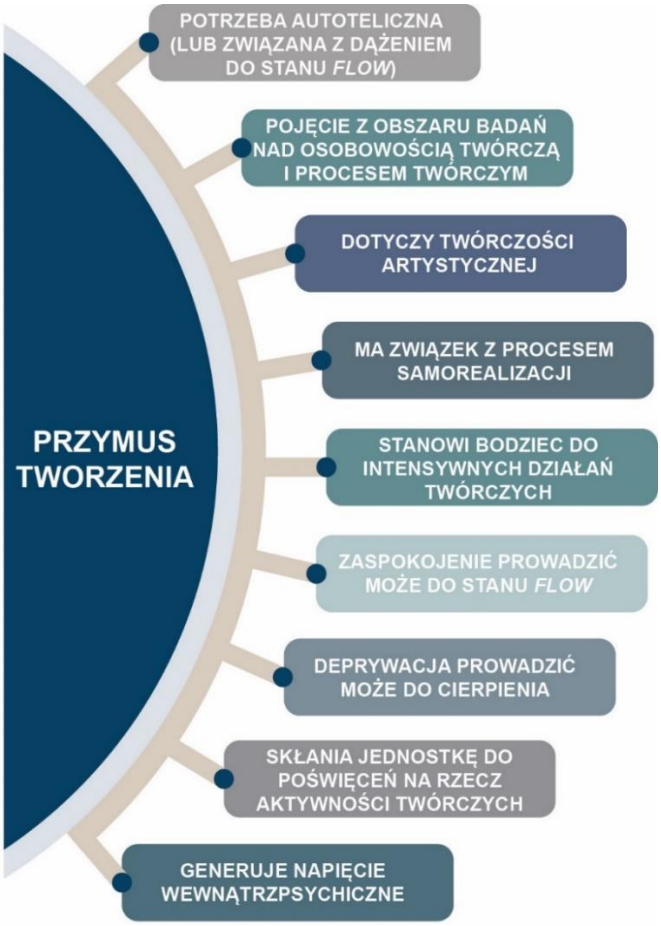
Bez wątpienia przedyskutowane powyżej pojęcia nie są jedynymi z obszaru kreatologii, o których można by wspomnieć w niniejszych rozważaniach i zestawić je z proponowaną kategorią *przymusu tworzenia*. Wręcz przeciwnie – możliwych kierunków rozważań i wartych poruszenia wątków, wzbogacających podstawę teoretyczną do moich badań jest najprawdopodobniej bardzo wiele. To jednak, czym się kierowałam w selekcji prezentowanych terminów, to przede wszystkim ich ugruntowanie w literaturze przedmiotu z obszaru

[22] W innych miejscach pracy autorka używa zresztą pojęcia *twórcza samorealizacja*, którą definiuje jako „podstawowy motyw ludzkiego działania, czyli dążenie do aktywności, postępu i rozwoju" (Pufal-Struzik, 2006, s. 30). Można więc mniemać, że wspomniana powyżej potrzeba osiągnięć jest częścią tej kategorii.

pedagogiki i psychologii twórczości. Wybrałam pojęcia dobrze ugruntowane empirycznie (zwłaszcza dotyczy to kategorii takich jak: pasja [Kunat, 2015], stan *flow* [Csíkszentmihályi, 2008], twórcze orientacje życiowe [Cudowska, 2017], twórcze ukierunkowanie [Pufal-Struzik, 2006]) oraz płodne heurystycznie. Nie chciałam jednak ograniczyć się jedynie do tych najbardziej rozpoznawalnych kategorii, lecz również zwrócić uwagę na pojęcia z „polskiego podwórka" (np. dynamiczna kierunkowość wewnętrzna [Korniłowicz, 1976]), które – nawet jeśli niedostatecznie rozpowszechnione w szerszym dyskursie badawczym – również wydają mi się interesujące i adekwatne pod kątem badań własnych.

Najważniejszym wnioskiem z powyższych rozważań wydaje się to, że *przymus tworzenia* jest pojęciem mającym cechy wspólne ze wszystkimi dyskutowanymi kategoriami, jednak w pełni nie pokrywa się znaczeniowo z żadną z nich. Najbardziej wyróżniającymi elementami, związanymi z kategorią *przymusu tworzenia* wydają mi się następujące cechy:

- autoteliczność,
- zawężenie kategorii do badań nad artystami (a więc związek z twórczością profesjonalną, a nie twórczością codzienną czy minitwórczością; Szmidt 2013b, s. 119-120),
- plasowanie się badanej kategorii „na styku" badań nad osobowością twórczą i procesem twórczym,
- związek *przymusu tworzenia* z procesem samorealizacji,
- podkreślenie dużego nasilenia potrzeby tworzenia,
- równoczesny związek ze stanami *flow*, jak i stanami cierpienia (w zależności od gratyfikacji lub deprywacji *przymusu tworzenia*),
- *przymus tworzenia* jako czynnik poświęceń w innych obszarach życia jednostki,
- generowanie napięcia wewnątrzpsychicznego.



Rysunek 2. *Przymus tworzenia* – wstępna charakterystyka pojęcia. Źródło: opracowanie własne

Natomiast wskazane już powyżej (i ewentualnie wzbogacone o dodatkowe wnioski, będące rozwinięciem tego, co zostało przedyskutowane) podobieństwa i różnice między *przymusem tworzenia*, a każdą z przytoczonych kategorii, umieściłam w *Tabeli 2*.

Tabela 2. *Przymus tworzenia* a inne pojęcia – podsumowanie. Źródło: opracowanie własne na podstawie przywołanej literatury (Csíkszentmihályi, 2008; Cudowska, 2017; Dąbrowski, 1979; Duckworth, 2016; Korniłowicz, 1976; Kunat, 2015; Pufal-Struzik, 2006; Szmidt, 2013b)

***PRZYMUS TWORZENIA* VS.:**	**RELACJA MIĘDZY KATEGORIAMI**
pasja	• pasja jest pojęciem szerszym, może dotyczyć obszarów innych niż twórczość • słowo *pasja* w potocznym rozumieniu ma nacechowanie pozytywne, *przymus* – negatywne • pasja według modelu Valleranda jest potrzebą instrumentalną, a *przymus tworzenia* autoteliczną • odnośnie do modelu Valleranda, *przymus tworzenia* zawiera cechy zarówno pasji obsesyjnej, jak i harmonijnej • oba terminy definiowane są jako potrzeby • pasję można rozwijać lub wykształcać, *przymus tworzenia* występuje samoistnie • pasja często dotyczy sfery czasu wolnego / rozrywki, *przymus tworzenia* – sfery życia zawodowego, twórczości profesjonalnej • pasja w modelu Valleranda ma związek z tożsamością jednostki, *przymus tworzenia* z samorealizacją (choć jego związku z tożsamością nie można wykluczyć, tak jak i związku pasji z samorealizacją) • zarówno pasja do działań twórczych, jak i *przymus tworzenia* mają znaczenie prokreatywne
stan *flow*	• *flow* to hiper-przyjemne doświadczenie emocjonalne, *przymus tworzenia* – generuje zarówno emocje pozytywne, jak i negatywne • *flow* to doświadczenie autoteliczne, *przymus tworzenia* traktowany jest również jak potrzeba autoteliczna (może mieć związek z dążeniem do *flow*) • mimowolność, samoistność pojawiania się zarówno *flow*, jak i *przymusu tworzenia* • możliwy związek ze stanami zmienionej świadomości, doświadczeniami o charakterze transcendentalnym • mają związek z uzależniającym działaniem aktywności twórczych
upór	• upór to pojęcie szersze i niekoniecznie dotyczy aktywności twórczych • składową uporu jest pasja, a więc samoistna potrzeba działania w jakimś kierunku (podobnie jak *przymus tworzenia*) • pozytywna gratyfikacja *przymusu tworzenia* i wynikająca z niej zwiększona samorealizacja, wymaga uporu (do działań twórczych)

	• brak uporu (do działań twórczych) może być przyczyną frustracji i cierpienia, związanych z deprywacją *przymusu tworzenia* • upór (a zwłaszcza jego drugą składową – wytrwałość) postrzegać można jako „narzędzie", sprzyjające pozytywnej gratyfikacji *przymusu tworzenia* • zarówno upór, jak i *przymus tworzenia* mają związek z dokonywaniem poświęceń w pewnych obszarach życia na rzecz osiągnięcia obranych celów, wymagają zdolności odkładania gratyfikacji • upór może być „wybiórczy" i dotyczyć jedynie pewnych obszarów życia jednostki, tak samo *przymus tworzenia* motywuje jednostkę do kanalizowania dużej ilości energii życiowej i zaangażowania w twórczość (ma więc związek z „wybiórczą sumiennością") • *przymus tworzenia* generuje napięcie wewnątrzpsychiczne, upór (w działaniu) natomiast pozwala się go pozbyć, odczuwać zadowolenie i satysfakcję w związku z postępami w pracy
instynkt twórczy	• zarówno instynkt twórczy, jak i *przymus tworzenia* ma związek z rozwojem osobowości (dezintegracją pozytywną / samorealizacją) • instynkt twórczy powoduje wzrost jednostki ponad popędy biologiczne, to samo można stwierdzić o *przymusie tworzenia*, który ma związek z potrzebą samorealizacji • oba zjawiska mają charakter transgresyjny • oba zjawiska dotyczą twórczości artystycznej • zarówno instynkt twórczy, jak i *przymus tworzenia* może generować cierpienie • *przymus tworzenia* wiąże się ze stanami *flow* i przeżywaniem radości z tworzenia, instynkt twórczy natomiast motywuje jednostkę do działań twórczych, które mają na celu radzenie sobie z cierpieniem
dynamiczna kierunkowość wewnętrzna	• *przymus tworzenia* dotyczy artystów, dynamiczna kierunkowość wewnętrzna również twórców innych obszarów (nauki, gospodarki) • oba zjawiska mają wysoce prokreatywny charakter i generują pozytywne emocje • oba zjawiska powodują napięcie wewnątrzpsychiczne • oba zjawiska osadzone są w egalitarnym podejściu do twórczości • zarówno *przymus tworzenia*, jak i dynamiczna kierunkowość wewnętrzna ma związek z osobowością, procesem twórczym i rozwojem osób dorosłych

	• *przymus tworzenia* to silna potrzeba, występująca samoistnie, natomiast dynamiczna kierunkowość wewnętrzna to rodzaj motywacji protwórczej, możliwej do pobudzania „z zewnątrz” • *przymus tworzenia* jest dominującą siłą w strukturze psychicznej jednostki, natomiast dynamiczna kierunkowość wewnętrzna może mieć różne, niekoniecznie wysokie, nasilenie
twórcze orientacje życiowe	• twórcze orientacje życiowe są pojęciem znacznie szerszym, dotyczą m.in. autokreacji oraz twórczości wszystkich poziomów (zwłaszcza codziennej), a *przymus tworzenia* dotyczy twórczości profesjonalnej • oba pojęcia łączą się z samorealizacją, choć w kontekście TOŻ podkreśla się zwłaszcza związek z dobrostanem jednostki • twórcze orientacje życiowe są kategorią interdyscyplinarną, *przymus tworzenia* natomiast plasuje się głównie (i jak na razi) w obrębie badań nad twórczością (w aspekcie psychopedagogicznym) • oba pojęcia odnoszą się do transgresyjnych działań jednostki • zarówno twórcze orientacje życiowe, jak i *przymus tworzenia* generują pozytywne emocje (choć *przymus tworzenia* ma również związek z cierpieniem) • inspiracje założeniami psychologii humanistycznej w przypadku obu kategorii • zarówno kontekst teoretyczny rozważań nad *przymusem tworzenia*, jak i TOŻ obejmuje założenie, że w warstwie aksjologicznej twórczość może być czynnikiem, nadającym sens ludzkiej egzystencji • w kształtowaniu twórczych orientacji życiowych duże znaczenie ma rola nauczyciela oraz kultura organizacyjna szkoły, natomiast *przymus tworzenia* jest potrzebą pojawiającą się samoistnie
twórcze ukierunkowanie	• oba terminy postrzegać można w kategoriach cechy podmiotowej, właściwości indywidualnej • oba zjawiska mają związek z badaniami osobowości twórczej • oba zjawiska postrzegane są w kategoriach potrzeb i generują napięcie wewnątrzpsychiczne • oba zjawiska mają właściwości prokreatywne • *przymus tworzenia* postrzegany jest jako potrzeba autoteliczna (choć może mieć związek z innymi potrzebami), twórcze ukierunkowanie natomiast ma związek z szeregiem równorzędnych potrzeb, do jakich dążą artyści poprzez swoją twórczość

Co wyłania się jako szczególnie istotny element powyższych konkluzji, to postrzeganie *przymusu tworzenia* jako potrzeby w dużej mierze autotelicznej, czyli nieinstrumentalnej, nie wynikającej – przynajmniej w bezpośredni sposób – z innych potrzeb jednostki. Jak określiła to Cameron (2002, s. 192) „[t]wórczość sama jest dla siebie nagrodą". Oznacza to, że przyjęte w niniejszej pracy podejście stoi raczej w opozycji wobec nurtów, inspirowanych kompensacyjną teorią twórczości, której sednem jest to, że jednostki tworzą, aby zrekompensować własne deficyty, słabości czy też zaspokoić potrzeby niższego rzędu (May, 1994). O teorii tej wspomnę szerzej w kolejnym rozdziale. Traktowanie potrzeby tworzenia jako autotelicznej zgodne jest natomiast z perspektywą autorów nurtu humanistycznego badań nad twórczością, jak również niektórych przedstawicieli nurtu psychoanalitycznego (do wspomnianych koncepcji odwołuję się z dalszych częściach pracy).Tę samą linię rozumowania prezentuje również m.in. współczesna badaczka sztuk pięknych i artystka wizualna, Marzenna Morozewicz (2019), która sprzeciwia się tendencjom do postrzegania twórczości w charakterze sublimacji, kompensowania braków czy formy terapii. Twórczość, wedle przedstawicieli przywołanych koncepcji, będących fundamentem dla niniejszych rozważań, traktowana jest jako proces, mający wartość „samą w sobie" oraz posiadający walory prorozwojowe i prowadzące jednostkę ku wyższym poziomom rozwoju osobowego (samorealizacji). Co też z tego wynika, potrzeba tworzenia nie jest – nawiązując do terminologii Maslowa (2006) – *potrzebą braku,* ale *potrzebą bycia*.

Na koniec zaznaczyć trzeba, że – czegokolwiek by nie powiedzieć o autoteliczności czy samoistności *przymusu tworzenia* – pojęcie to niewątpliwie „nie wisi w próżni" ani jako potrzeba w psychice jednostki, ani też jako kategoria w dyskursie naukowym – co starałam się wykazać, porównując ją do przywołanych w tym rozdziale pokrewnych zjawisk społecznych. A podejmując próbę dalszego teoretycznego zakotwiczenia proponowanej kategorii w obszarze nauk o kreatywności i osadzenia jej w kontekście dotychczasowych badań tego obszaru, przejdę do dalszego ciągu rozważań teoretycznych niniejszej pracy.

3. *Przymus tworzenia* w czteroaspektowym paradygmacie interpretacji twórczości

3.1. Czteroaspektowy paradygmat interpretacji twórczości

W poprzednim rozdziale podjęłam próbę bardzo ogólnego zarysowania pola do analiz teoretyczno-badawczych zjawiska *przymusu tworzenia*. W niniejszym rozdziale chciałabym natomiast odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób pojęcie to odnieść można do powszechnego i dobrze ugruntowanego w literaturze przedmiotu *czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości*, którego ideę wysunął pierwotnie James Melvin Rhodes (1961). Zgodnie z tym modelem twórczość postrzegana jest w czterech wymiarach (aspektach), takich jak:

- produkt czy też dzieło twórcze (aspekt atrybutywny),
- proces twórczy (aspekt procesualny),
- osoba twórcy (aspekt personologiczny),
- czynniki zewnętrzne, mające wpływ na proces twórczy (aspekt stymulatorów-inhibitorów).

Z języka angielskiego są to tzw. „4 P" twórczości, czyli *product, process, person, press* (Kaufman, 2011; Strzałecki, 1969; Szmidt, 2013b). Podział ten umożliwia uporządkowanie istniejących teorii twórczości, w zależności od tego, na którym z wymienionych aspektów koncentrują się ich twórcy i badacze. Szmidt (2013b, s. 96) pisze, że to narzędzie teoretycznej analizy twórczości ułatwia zorientowanie się w „gąszczu teorii twórczości i pomocy w tworzeniu", których duża liczba jest znaczącym utrudnieniem dla syntetycznego opracowania zjawiska twórczości.

3.2. *Przymus tworzenia* a dzieło twórcze (aspekt atrybutywny)

Aspekt atrybutywny „4 P" wiąże się przede wszystkim z określeniem kryteriów wytworów artystycznych (i innych) w celu oceny tych ostatnich. Wiele definicji twórczości oscyluje wokół przymiotów takich jak *nowy, oryginalny, pożyteczny, wartościowy* w kontekście dzieła sztuki czy też innego wytworu twórczości. Zgodnie z definicją Szmidta (2013b, s. 106), twórczość to „działalność przynosząca wytwory (dzieła sztuki, wynalazki, sposoby postrzegania świata, metody działania itd.) cechujące się nowością i mające pewną wartość (estetyczną, użytkową, etyczną, poznawczą i inną), przynajmniej dla samego podmiotu tworzącego". Formuła ta wyraźnie uwypukla aspekt atrybutywny – określone cechy wytworu końcowego stanowią o tym, czy dane działanie człowieka może być uznane za twórczość. Jak

ujął to Andrzej Góralski, „[t]wórcze to nowe i cenne – oto prosta i dobra odpowiedź" (za: Szmidt, 2013b, s. 78).

Na interesujący aspekt zwróciła uwagę Grażyna Mendecka (2010), wskazując, jak istotną rolę dla postrzegania twórczości odgrywa historyczny, biograficzny i realny czas powstania dzieła. Z temporalnym wymiarem twórczości wiąże się choćby kategoria „ponadczasowości" – kiedy twórca jest w stanie przekazać pewne uniwersalne wartości, wtedy jego dzieło ma szansę zdobywać nowych odbiorców przez nawet całe stulecia (Mendecka, 2010, s. 135). Aspekt ponadczasowości zazwyczaj trudny jest jednak do oceny przez współczesnych odbiorców danego artystycznego wytworu.

Generalnie, ocena wartości dzieła sztuki nie zawsze jest – odwołując się do przytoczonej powyżej formuły Góralskiego – prosta i niekoniecznie od razu bywa trafna. O tym, co jest nowe i cenne decydują zazwyczaj bardziej lub mniej bezpośredni przedstawiciele danej dziedziny – czyli tzw. *gatekeepers* („strażnicy"). Mogą być nimi bardziej doświadczeni i docenieni twórcy danej dziedziny sztuki lub inni reprezentanci środowiska twórczego, czyli – używając pojęcia z systemowej teorii twórczości Csikszentmihalyi'a[23] (1996) – *pola*. Na przykład, wydawcy decydują o tym, jakie książki trafią na rynek, a tym samym staną się częścią dorobku literackiego danej kultury. Kto jednak – zapytują Mark A. Runco i Garrett Jaeger (2012, s. 94) – powinien „oceniać oceniających [wartość dzieła sztuki][24]"? Badacze kwestionują też obecne w dyskursie naukowym powszechne przekonanie, że istnieją dwa (różnie definiowane jako: nowe i cenne / oryginalne i użyteczne / oryginalne i wartościowe / niespotykane i mające praktyczne zastosowanie itp.) kryteria oceny wytworu twórczego – może być ich bowiem dużo więcej, a być może istnieje tylko jeden, wystarczający do ewaluacji, „weryfikator" tego, co można uznać za twórcze (Runco i Jaeger, 2012).

Aby umożliwić ewaluację wytworów twórczości, kreatolodzy proponują też różnego rodzaju typologie (rodzaje, szczeble, poziomy, bieguny twórczości) w celu określenia wskaźników, które pomogłyby dokonać trafnej oceny nowych i potencjalnie cennych produktów (Szmidt, 2013b). Dla przykładu, jedną z koncepcji, skoncentrowaną *stricte* na atrybutywnym aspekcie twórczości jest *teoria propulsyjna*, zgodnie z którą wyróżnia się osiem typów twórczych dokonań, takich jak: *replikacja, redefiniowanie, przyrost, przyrost zdecydowany, rekonstrukcja, przekierunkowanie, reinicjacja, integracja* (Kaufman, 2011, 34-

[23] Do teorii twórczości Csikszentmihalyi'a (1996) wrócę jeszcze w dalszych częściach niniejszego rozdziału.
[24] Jak ujął to Henry A. Murray: „Who is to judge the judges? And the judges of the judges?" (za: Runco, Jaeger, 2012, s. 94).

37). Mimo jednak wysiłków badaczy w sporządzaniu kategoryzacji, mających ułatwić dokonanie oceny dzieł artystycznych, to jednak nadal wydaje się, że dużo prościej jest ocenić wartość – rozumianą chociażby jako użyteczność i innowacyjność – wytworów nauki czy technologii, niż sztuki. Do takiego wniosku doszła na przykład wspomniana już wcześniej Schilling (2020), tworząc listę najwybitniejszych „innowatorów" w różnych dziedzinach twórczości. Badaczka odrzuciła w ogóle artystów ze względu na „sporną kwestię definicji istotności danego przełomu artystycznego" (Schilling, 2020, s. 21).

Pomimo jednak trudności w opracowaniu trafnych i względnie obiektywnych kryteriów ewaluacji dzieł sztuki, wymiar związany z charakterystyką wytworu – co wnosić można chociażby po stosowanych definicjach twórczości – ma niewątpliwie istotne znaczenie w kreatologii. Natomiast, co warto pokreślić, w moich rozważaniach i badaniach nad *przymusem tworzenia*, pełni on rolę marginalną – spośród dyskutowanych tutaj „4 P" jego znaczenie jest najmniej istotne z punktu widzenia celów badań własnych. Ocena dzieł sztuki osób odczuwających *przymus tworzenia* nie leży bowiem w kręgu moich zainteresowań ani też – a może przede wszystkim – kompetencji. Postawa ta wydaje się zbieżna z przeważającym w dyscyplinie podejściem, gdyż, jak stwierdza Szmidt (2019, s. 342), „pedagodzy rzadko zajmują się szacowaniem wartości produktów myślenia innowacyjnego (wynalazków, prac, naukowych, dzieł sztuki)". Twórczość postrzegana w wymiarze przedmiotowym jest natomiast obiektem zainteresowań wielu innych dziedzin, takich jak historia sztuki, literaturoznawstwo czy też filozofia. Dla przykładu, filozof i pisarz Jarek Skurzyński (2021, s. 42) pisze:

> [n]ie doszukiwałbym się (…) istoty tworzenia w jakiejś psychologicznej potrzebie twórcy (…). A co jeśli twórca wcale nie chce budować wspólnego świata idei i wartości, a prowokować, oszukiwać, zwodzić, ukrywać i manipulować? Czy wtedy dzieło jest mniej wartościowe od tego, za pomocą którego twórca chciał budować wspólny świat wartości dostępny dla odbiorcy? Czym wtedy jest dzieło sztuki? I dlaczego miałaby mnie interesować złożona psychologicznie postać twórcy (…)?

– zapytuje badacz. Jak widać, wysuwa on aspekt atrybutywny interpretacji twórczości na plan pierwszy swoich rozważań, marginalizując, a nawet kwestionując sensowność analizy aspektu procesualnego i personologicznego.

W niniejszej pracy natomiast wektor zainteresowań ukierunkowany jest właśnie na ową „złożon[ą] psychologicznie postać twórcy", czyli personologiczny aspekt twórczości, a także (i może przede wszystkim) przebieg procesu twórczego („psychologiczn[ą] potrzeb[ę] twórcy"; Skurzyński, 2021, s. 42). I do opisu tego ostatniego elementu – procesualnego aspektu „4 P" – szczególnie istotnego pod kątem celów pracy, zamierzam teraz przystąpić.

3.3. *Przymus tworzenia* a proces twórczy (aspekt procesualny)

3.3.1. Proces twórczy – różne podejścia

Zanim przejdę do szerszego przedstawienia wybranych koncepcji procesu twórczego, przybliżę wyjaśnienie samego pojęcia, czynniki mogące mieć wpływ na jego przebieg, a także wskażę na pewne trudności w jego naukowym ujęciu oraz przytoczę ogólną klasyfikację klasycznych teorii, dotyczących tego zjawiska.

Według Nęcki (2003, s. 35) proces twórczy to „proces psychiczny prowadzący do wytworzenia nowej i wartościowej idei". Co istotne, nie można postrzegać go jedynie w kategoriach specyficznych operacji myślowych. Myślenie bowiem to tylko jeden z wielu poznawczych składników procesu twórczego, wśród których znajdują się również: uwaga, percepcja, wyobraźnia, kategoryzowanie obiektów, wiedza pojęciowa oraz pamięć. Ponadto wpływ na proces twórczy mają stan świadomości i emocje (Nęcka, 2003). Dla przykładu, afekt w procesie twórczym pełni zmienną rolę w zależności od fazy tego procesu. Jak wskazują Radosław Sterczyński i Alina Kolańczyk (2004, s. 204), z badań wynika, że „fazy generatywne na ogół przebiegają efektywniej w nastroju pozytywnym, fazy eksploracyjno-ewaluacyjne zaś – w nastroju negatywnym". Aleksandra Tokarz (2005) zauważa z kolei, że funkcję prokreatywną może mieć humor, który postrzegać można jako formę radości. Piirto (2004) natomiast, na podstawie analiz materiałów dotyczących życia twórców (takich jak biografie, dzienniki itd.), doszła do wniosku, że dla procesu twórczego istotne znaczenie ma również potrzeba odosobnienia, rytuały twórcze oraz medytacja. A wedle komponentowej teorii twórczości autorstwa Amabile proces twórczy, analizowany w kontekście organizacji (pracy grupowej), stanowi efekt interakcji trzech rodzajów czynników: osobowościowych, poznawczych i środowiskowych. Dla pozytywnego przebiegu procesu twórczego ważne jest m.in. poczucie jednostki, że dokonuje ona postępu na drodze do realizacji pomysłu, poczucie sensowności wykonywanych działań, harmonia motywacji wewnętrznej i zewnętrznej (Amabile i Pratt, 2016). Todd I. Lubart (2001, s. 295) wskazuje natomiast, że proces twórczy to „sekwencja myśli i działań, prowadzących do nowych wytworów o wartości adaptacyjnej", zwracając tym samym uwagę na liniowy i temporalny (sekwencyjny) charakter zjawiska (o czym pisała, jak już wspomniano, Mendecka [2010]).

Kompleksowych analiz procesu twórczego dokonał Popek (2003, s. 60), który charakteryzuje ten termin w następujący sposób: „proces twórczy to szereg ukierunkowanych czynności psychicznych i fizycznych, mniej lub bardziej uświadomionych przez podmiot tworzący, w wyniku czego następuje ekspresja własnej osobowości poprzez dokonywanie zabiegów przekształcania rzeczywistości zewnętrznej i własnego «ja»". W formule tej, jak widać, nacisk położony jest na „ekspresję osobowości", co odróżnia ją od innych, w których na plan pierwszy wysuwa się – jak już stwierdzono wcześniej odnośnie do definicji twórczości – aspekt atrybutywny. Również Mendecka (2010, s. 136) zauważa, że twórczość polega na ekspresji jednostki, czyli – jak określiła to badaczka – „eksternalizacji pracy ludzkiego umysłu", która stanowi też funkcję rozwoju osobowego. Jak wskazuje w tym kontekście Katarzyna Krasoń (2014, s. 61):

> W literaturze przedmiotu odnajdziemy wiele prób zdefiniowania pojęcia „ekspresja", zauważymy pewne punkty dominantowe różnych ujęć zagadnienia, przy czym najczęściej orbitują one wokół uzewnętrznienia indywidualności, odbywającego się drogą zarówno świadomej pracy inteligencji podmiotu ekspresji, jak i jego intuicji, podświadomości czy wyobraźni. Owo „wyrażenie się" zaś dokonuje się w stanie znaczącego zaangażowania emocjonalnego, jest motywowane wewnętrznie i determinowane wolą człowieka, a ekspresję całej osobowości nazywamy twórczością (zob. też Trojanowska-Kaczmarska, 1971).

Natomiast to, na co szczególnie zwraca uwagę Popek (2003), to rola pomysłu w procesie twórczym. Wedle stanowiska konceptualistycznego, pomysł jest wystarczającym wynikiem procesu twórczego, bo – jak pisał Władysław Stróżewski – „dzieło wyczerpuje się w dyspozycji intelektualnej" (za: Popek, 2003, s. 57). Mirosław S. Szymański ujął to następująco: „[l]iczy się sama idea, pomysł, natchnienie; realizacja pierwotnych zamysłów jest sprawą drugorzędną, zależy ona bowiem jedynie od doświadczenia, wytrwałości i umiejętności praktycznych jednostki" (za: Popek, 2003, s. 58). Stanowisko opozycyjne zakłada natomiast nieodzowność podjęcia działań w świecie zewnętrznym oraz powstanie kompletnego produktu twórczego (Popek, 2003). Jak zauważą wspomniana powyżej pisarka, reżyserka i scenarzystka, Cameron (2013, s. 66): „Pomysły nie mają premier, skończone sztuki owszem". Przy okazji zauważyć można, że przytoczona powyżej definicja Nęcki (2003) wydaje się wpisywać w podejście konceptualistyczne.

Również z pedagogicznego punktu widzenia samo zaangażowanie w proces twórczy jest wartościowe dla jednostki, gdyż – jak podkreśla Szmidt (2010, s. 98) – „tworząc nabywamy nową wiedzę, usprawniamy umiejętności przydatne w różnych sytuacjach życiowych i zawodowych, kształtujemy emocje protwórcze, sięgamy po to, co nieznane i wyobrażone, przekraczamy granice naszej egzystencji, stając się kimś lepszym". Jest to tak zwana

„orientacja na proces", której przeciwieństwo stanowi „orientacja na wytwór" (Szmidt, 2010, s. 98). Orientacja na proces charakterystyczna jest dla egalitarnego podejścia do twórczości[25], wedle którego jej celem nie jest wytwór, spełniający określone kryteria jakościowe, ale właśnie rozwój psychiczny, ekspresja osobowości, udział w życiu społecznym itd. Jak wskazuje Monika Modrzejewska-Świgulska (2014, s. 11) „idea twórczości egalitarnej ma sens psychologiczny i pedagogiczny, gdzie twórczość analizuje się przede wszystkim z perspektywy osoby tworzącej, procesu psychicznego oraz warunków tworzenia".

Jednak w kwestii dyskutowanego wcześniej znaczenia pomysłu w procesie twórczym, zauważyć można, że linia demarkacyjna między dwoma przytoczonymi podejściami – konceptualistycznym a tym nastawionym na kompletny produkt / konkretny efekt – nie zawsze wydaje się ostra. Przykładowo, zdaniem Tokarz (2005, s. 108) przejawem twórczości „w jej wydaniu zalążkowym" jest np. dowcip. Z jednej strony można by argumentować, że dowcip jest jednak jakiegoś rodzaju kompletnym aktem twórczym, nawet jeśli w formie niezbyt zaawansowanej („zalążkowej"). Wedle przytoczonej przez Mendecką (2010, s. 138) typologii twórczości można by zaklasyfikować go do twórczości doraźnej, która – jak pisze badaczka – jest najniższym poziomem twórczości i „wynika z wymagań sytuacji, gdy trzeba celnie zareagować, nie można jej zatem ani poprzedzić rozważaniami, ani wprowadzić korekty po jej wykonaniu". Co oczywiste, wygenerowany spontanicznie żart sytuacyjny trudno byłoby porównać do kompleksowych wytworów twórczości, takich jak artykuł naukowy czy projekt architektoniczny. Z tej pespektywy wydaje się on bardziej wyrażonym „na głos" pomysłem – efektem specyficznego połączenia informacji przez umysł. A w takim razie dowcip można by uznać za wytwór twórczy jedynie, jeśli przyjmie się konceptualne podejście do procesu twórczego.

Dylematy tego rodzaju wydają się w ogóle charakterystyczne dla twórczości, która powszechnie postrzegana jest jako zjawisko – jak zauważa Ewa Wiśniewska (2021, s. 33) – „złożone, wielowymiarowe i interdyscyplinarne". Dotyczą one najczęściej systematyzacji czy kryteriów ewaluacji dzieł sztuki, a także procesu twórczego, który to Popek (2003, s. 57) nazywa „czarną skrzynką" twórczości ze względu właśnie na trudności, jakich dostarcza jego analiza. Jak wskazuje badacz, „[w]yjaśnienie istoty procesu twórczego to w gruncie rzeczy odsłonięcie najistotniejszych problemów psychologii twórczości" (Popek, 2003, s. 57). Badacz przychyla się do stanowiska tych myślicieli, którzy uznają proces twórczy za jeden „z

[25] W opozycji do elitarnego, zgodnie z którym za twórcze uważa się jedynie wytwory profesjonalnych twórców, które są nowe i wartościowe z perspektywy rozwoju całego społeczeństwa (Szmidt, 2014).

najbardziej złożonych procesów psychicznych występujących u człowieka" (Popek, 2003, s. 58). Nurty teoretyczno-badawcze, które koncentrowały się na poszukiwaniu uniwersalnego „klucza" do wyjaśnienia zjawiska twórczości, nie są już dziś powszechne, natomiast wielość danych i wniosków z badań nad twórczością nie doprowadziła, jak dotąd, do pełnego zrozumienia istoty procesu twórczego. Przekonanie o pewnej enigmatyczności czy zagadkowości omawianego zjawiska wyłania się już z samej definicji Popka (2003, s. 60), który wskazuje na „mniej lub bardziej uświadomione" czynności psychiczne, odpowiedzialne za mechanizm procesu twórczego. Skoro czynności te nie są w pełni uświadomione przez twórców, to tym trudniejsze może być ich empiryczne ujęcie.

Na trudności w zbudowaniu spójnej koncepcji procesu twórczego, związane m.in. właśnie z niedostatecznym poziomem świadomości artystów w kwestii natury psychicznego mechanizmu, odpowiedzialnego za tworzenie, wskazuje James C. Kaufman (2011). „[B]adanie procesu twórczego jest jak próba trafienia w ruchomy cel" – twierdzi badacz, po czym wymienia liczne zagrożenia, związane z jakościowym (z użyciem techniki wywiadu) badaniem procesu twórczego (Kaufman, 2011, s. 41). Do tych zagrożeń zalicza mianowicie to, że: „ludzie nie zawsze mówią prawdę", „mogą mieć przekonania, których nie całkiem są świadomi i dlatego nie potrafią ich wyrazić przed pytającym", mogą „nie chcieć mówić o swojej sztuce", „mogą nie traktować pytań poważnie", kierować się „automatycznymi skojarzeniami" oraz generalnie to, że twórcy sami nie rozumieją swoich procesów twórczych, a więc nie potrafią o nich opowiadać" (Kaufman, 2011, s. 42-43). Jak widać, przyczynę braku jednoznacznych ustaleń badawczych w kwestii natury procesu twórczego upatruje Kaufman w niechętnej postawie i niedostatecznych kompetencjach respondentów wobec przedmiotu badań. I jakkolwiek wątpliwości te na pewno są w jakiejś mierze uzasadnione, to jednak nie wydaje się, aby były specyficzne dla eksploracji procesu twórczego. Podobny „niedostatek kompetencji" czy ewentualną niechęć jednostek badanych do eksplikacji uwarunkowań, interesujących badaczy procesów społecznych można by zapewne odnotować w wielu innych przypadkach, np. podczas rozmów z więźniami opisującymi powody dokonania przestępstwa, ofiarami przemocy domowej analizującymi swoją sytuację życiową, osobami uzależnionymi, opowiadającymi o przyczynach popadnięcia w nałóg itd. Przekonanie, że artyści zatajają prawdę czy też nie potrafią klarownie wyjaśnić specyfiki swojej pracy, nie wydaje się przekonujące jako – przynajmniej główny – powód tego, że pełne zrozumienie natury procesu twórczego jest wciąż wyzwaniem dla nauki. Sceptycyzm Kaufmana (2011) co do wartości badań narracyjnych czy biograficznych nad twórcami i ich twórczością można natomiast

uzasadnić tym, iż jest on zwolennikiem i propagatorem podejścia psychometrycznego w badaniach tego fenomenu. Przytoczone stanowisko autora może być więc wyrazem pewnego neopozytywistycznego dążenia do uzyskania „laboratoryjnych" warunków badania procesów społecznych i dotarcia do „obiektywnej prawdy". Prawda taka natomiast – według dominujących wśród badaczy jakościowych nauk społecznych podejść (zob. Charmaz, 2009; Gibbs, 2015; Konecki, 2000; 2018; 2022; Silverman, 2012; Urbaniak-Zając, 2019) – nie istnieje, gdyż rzeczywistość społeczna jest „płynna", czyli konstruowana i w różny sposób interpretowana przez jej aktorów. Również Maria Ledzińska, Grażyna Rudkowska i Leszek Wrona (2005, s. 6) we wstępie do podręcznika psychologii współczesnej podkreślają, że „[p]rawidłowości funkcjonowania człowieka w niczym nie przypominają deterministycznych praw klasycznej mechaniki". Graham Gibbs (2015, s. 30) wskazuje, że „[g]łównym założeniem analizy jakościowej jest patrzenie na świat oczyma tych, którzy są przedmiotem analiz". Z tej perspektywy podważanie tego, co mówią badani o swoich procesach twórczych (np. przekonanie, że artyści mistyfikują mechanikę procesu twórczego) wydaje się nieuzasadnione, gdyż to, co mówią, jest właściwym materiałem badawczym – nawet jeśli w jakichś aspektach wydaje się on badaczom niezrozumiały czy też niekompletny. Ponadto oczekiwanie, że badania nad twórczością przyniosą jasne i jednoznaczne wyniki, wydaje się stać w sprzeczności z przekonaniem – wyrażanym w ramach wielu podejść filozoficznych, jak również psychologicznych – dotyczącym tego, że twórczość w swej istocie jest antytezą tego, co pewne, schematyczne, powtarzalne czy też replikowalne. Zwrócił na to uwagę m.in. May (1994, s. 6), wskazując, że pewna „«nie dokończona» jakość zawsze będzie obecna [w twórczości], bowiem jest ona częścią samego procesu twórczego". W tym miejscu dodam jeszcze, że wspomniane powyżej konstruktywistyczne podejście metodologiczne jest mi również bliskie i jego założenia przyświecać mi będą podczas interpretacji materiału empirycznego (do wątku tego wrócę w *Rozdziale 7.*, poświęconym założeniom metodycznym badań własnych).

Chociaż więc, jak wskazano i do czego jeszcze wrócę, istnieją pewne luki w wiedzy naukowej na temat procesu twórczego, to jednak kreatolodzy opracowali bardzo bogate spektrum koncepcji, które stanowią próby wyjaśnienia jego mechanizmu. Jak wskazuje Wiśniewska (2021, s. 26) „większość klasycznych koncepcji procesu twórczego, posługując się swoistym dla każdej z nich językiem, wyjaśnia proces powstawania idei poprzez wskazanie uniwersalnej operacji sterującej procesem twórczym". W zależności od podejścia operacją taką może być np.: kojarzenie idei (teorie asocjacyjne), zmiana struktury problemu, dążenie do „domknięcia figury" (teorie Gestalt), generowanie nowych rodzajów zachowania, modyfikacja

nawyków (podejście behawiorystyczne), generowanie lub przetwarzanie informacji przez nieświadomą lub podświadomą część umysłu, sublimacja (teorie psychoanalityczne), dążenie do realizacji potencjału jednostki / samorealizacji (teorie humanistyczne), proces wzajemnego oddziaływania celu i „struktur próbnych" (podejście poznawcze; Wiśniewska, 2021, s. 30; zob. też. Nęcka, 2003; Szmidt, 2013b).

Z konieczności kondensacji moich rozważań nie będę w stanie omówić większości koncepcji w ramach wymienionych perspektyw teoretycznych. Nie wydaje się to jednak konieczne dla uzyskania ogólnego oglądu tego, jak historycznie było i jak współcześnie jest postrzegane to zjawisko, co jest na jego temat wiadome, a co wciąż stanowi wyzwanie dla badaczy. Podejścia te nie stanowią zresztą jakiejś bardzo ostro zarysowanej typologii – wiele z koncepcji charakteryzuje, jak określiła to Wiśniewska (2021, s. 28) w kontekście omawiania koncepcji paradygmatu poznawczego – „eklektyzm teoretyczno-metodologiczny". Podczas dalszych rozważań nie będę więc sztywno trzymać się przytoczonej powyżej systematyzacji, lecz spośród wielu możliwych kierunków analiz skupię się na kilku wybranych – po pierwsze przytoczę opracowania badaczy polskich (przede wszystkim Tomasza Kocowskiego i Heleny Radlińskiej), którzy wysunęli własne koncepcje, dotyczące wspomnianego tematu. Następnie opiszę prawdopodobnie najbardziej „flagowy", czyli powszechny w adekwatnych do dyskutowanego zagadnienia źródłach literatury przedmiotu model procesu twórczego autorstwa Grahama Wallasa (1926). Nawiążę też do teorii postaciowych (Gestalt), poznawczych (*teoria interakcji twórczej* Nęcki [2003]), psychodynamicznych (m.in. teoria sublimacji Freuda) i humanistycznych (koncepcja spotkania Maya [1994]), które – jak się wydaje – przyczyniły się znacząco do rozwoju badań nad procesem twórczym. Skrótowo wspomnę o założeniach koncepcji asocjacyjnych i behawiorystycznych, *modelu genploracji* oraz innych wybranych teoriach, związanych z wyjaśnieniem mechaniki procesu twórczego. Najbardziej kompleksowo postaram się rozwijać te koncepcje, które wydają się w większym niż inne stopniu adekwatne dla założeń, przyjętych w niniejszej rozprawie. Dość szeroko omówić zamierzam zagadnienie wglądu jako kluczowe dla zrozumienia natury procesu twórczego, nawet jeśli nie zostało ono jeszcze w zadowalającym stopniu opracowane empirycznie (a może właśnie dlatego warto je analizować – brak jednoznacznych ustaleń badawczych wydaje się właściwym powodem, aby podejmować kolejne próby eksploracji danego zjawiska). Generalnie, jako że główna kategoria mojej pracy – czyli *przymus tworzenia* – wydaje się mieć istotny związek z procesem twórczym, temu właśnie aspektowi poświęcę najwięcej miejsca spośród dyskutowanych w niniejszym rozdziale „4 P".

3.3.2. Wybrane teorie procesu twórczego polskich badaczy twórczości

Obie koncepcje badaczy polskich – Kocowskiego, a w szczególności Radlińskiej – które omówić zamierzam w tym podrozdziale, prawdopodobnie dziś można by już uznać za historyczne. Nauki o kreatywności nie mają długiej historii[26], więc publikacje z pierwszej czy nawet drugiej połowy XX w. mogą już wydawać się – zwłaszcza biorąc pod uwagę ogromną ilość współczesnych opracowań na temat twórczości – zdezaktualizowane. To ostatnie niekoniecznie jest prawdą, gdyż część założeń wspomnianych koncepcji jest nadal spójna z obecnym stanem wiedzy na temat twórczości. Na wartość sięgania do „źródeł" powszechnego dorobku kreatologii wskazują Runco i Jaeger (2012). Każda nowa teoria osadzona jest bowiem w kontekście teorii wcześniejszych – rozwija je, modyfikuje lub podważa, zawsze jednak w mniejszym czy większym stopniu z nich czerpie i pozostaje z nimi w jakiejś (intertekstualnej – używając określenia z obszaru literaturoznawstwa) relacji[27]. Dlatego też istotne wydaje się, zwłaszcza z perspektywy kultury lokalnej (narodowej), w ramach której powstaje niniejsza praca – uznać wkład polskich pedagogów i psychologów w rozwój nauk o kreatywności na jego wczesnym etapie. Badaczy takich było kilku[28], jednak najbardziej kompleksową teorię procesu twórczego wysunął Kocowski, dlatego to od niej rozpocznę ten wątek moich rozważań. Następnie opiszę sposób, w jaki rozumiała proces twórczy Radlińska – prekursorka polskiej pedagogiki społecznej.

„[S]amo pojęcie procesu twórczego jest rozmyte" – twierdzi Kocowski, wskazując na trudności definicyjne i analityczne, związane z tą kategorią (Sękowa i Tokarz, 1991, s. 36). Wynikają one z tego, że procesy twórcze w nauce, sztuce, technice itd. znacząco różnią się od siebie, więc „teoria, która dotyczyłaby wszystkich procesów twórczych, byłaby tak ogólna i niespecyficzna, że nie zawierałaby nic interesującego" (Sękowa i Tokarz, 1991, s. 36). Opracowana przez Kocowskiego *holistyczna koncepcja procesu twórczego* stanowi jednak – jak sama jej nazwa wskazuje – próbę całościowego i uniwersalnego ujęcia omawianego

[26] Za pionierów rozwoju tej dziedziny powszechnie uznaje się m.in. Morrisa I. Steina oraz Joya Paula Guilforda, których publikacje prac na temat zjawiska twórczości przypadły na lata 50. XX w. (Runco i Jaeger, 2012).

[27] Jak wzniośle określiła to Anna Badora (2021, s. 87) w odniesieniu do globalnego dorobku twórczego ludzkości: „[n]a fundamencie kolejnych wytworów jest budowana przyszłość każdej osoby oraz całych cywilizacji".

[28] Poza wymienionymi, wspomnieć można też o dwóch wybitnych działaczach społecznych i twórcach polskiej pedagogiki społecznej – Aleksandrze Kamińskim i Korniłowiczu (Szmidt, 2001; 2013a). Koncepcję *dynamicznej kierunkowości wewnętrznej* autorstwa tego ostatniego omówiłam w *Rozdziale 2*.

zagadnienia. Według niej proces twórczy jest „formą przetwarzania informacji" i „polega na wytwarzaniu w umyśle, a następnie przekształcaniu i wzbogacaniu reprezentacji (obrazu) sytuacji problemowej i celu tak długo, aż odnajdzie się zadawalający sposób osiągnięcia celu w danej sytuacji" (Sękowa i Tokarz, 1991, s. 36-37). To, na co szczególnie zwraca uwagę autor koncepcji, to traktowanie *umysłowego modelu sytuacji problemowej* (*UMSP*) nie tylko jako (pierwszej, początkowej) *fazy* procesu twórczego, ale jego „element stały, zapewniający ciągłość, ukierunkowujący i organizujący przebieg tego procesu". Czyli proces twórczy polega na rozwijaniu i wzbogacaniu struktury umysłowej – UMSP – na którą pierwotnie składa się sytuacja problemowa oraz cel. UMSP stanowi rodzaj bazy, stanowiącej punkt odniesienia do wszystkich działań, związanych z realizacją pomysłu. Baza ta nadaje kierunek i wyznacza kolejne kroki, a także podlega ciągłym modyfikacjom (ulepszeniom, przekształceniom) wraz z postępami w realizacji dzieła. Postępom tym towarzyszą bowiem systematycznie napływające do umysłu „informacje zwrotne" – czy to ze świata zewnętrznego (np. trudności techniczne, związane z realizacją pomysłu, co mogłoby wymusić zmianę formy), ale też z wnętrza psychiki (np. pojawianie się nowych skojarzeń czy przypomnienie sobie adekwatnych do realizacji zadania twórczego danych, powstałych w wyniku wcześniejszych doświadczeń czy też zdobytej wiedzy [Sękowa i Tokarz, 1991]).

Co istotne w teorii Kocowskiego, to właśnie podkreślenie symultaniczności rozwoju wspomnianej struktury umysłowej (UMSP) i faktycznej realizacji pomysłu. Stoi to w pewnej opozycji do teorii, które zakładają fazowość procesu twórczego – czyli etap umysłowego generowania i wizualizacji pomysłu zostaje w pewnym momencie zastąpiony działaniami, ukierunkowanymi na jego realizację w świecie zewnętrznym. Natomiast rozwój UMSP w omawianym ujęciu trwa aż do momentu powstania ostatecznej wersji dzieła twórczego. Co znamienne, rozbudowa UMSP, czyli operacje umysłowe są znacznie bardziej kompleksowe niż ich materializacja, gdyż ta ostatnia napotykać może liczne bariery zewnętrzne i stanowi często bardzo „okrojoną" wersję tego, co jednostka wcześniej rozważała i wizualizowała. Jak pisze Kocowski: „częściej materializuje się efekty końcowe lub zaawansowane stadia procesu twórczego, niż sam proces" (Sękowa i Tokarz, 1991, s. 39). Autor podkreśla też wagę wizualizacji, która pozwala na umysłowe scalenie wielu danych jednocześnie. Zdaniem badacza wizualizacja jest, obok konceptualizacji – czyli operowania pojęciami i symbolami – ważnym i najczęściej niezbędnym komponentem procesu twórczego oraz tworzenia UMSP. Czynniki te mogą w różnym stopniu dominować w pewnych fazach lub typach procesu (np. wizualizacja może mieć pierwszorzędne znaczenie w malowaniu, a konceptualizacja w nauce),

ale generalnie oba pełnią istotną funkcję przy powstawaniu nowych i wartościowych wytworów twórczości. A jeśli chodzi o cel procesu twórczego, to jest on „ruchomy" – może zmieniać się wraz z rosnącym zasobem danych o problemie i postępami prac (Sękowa i Tokarz, 1991).

Proces twórczy ma więc charakter rozwojowy, można by powiedzieć „organiczny", ale, co istotne, nie jednokierunkowy – jak określa to Kocowski „zawsze istnieje możliwość kasacji zbędnych «gałęzi» i powrót do «korzeni»" (Sękowa i Tokarz, 1991, s. 38). Czyli jednostka cały czas dokonuje ewaluacji i aktualizacji postępów procesu twórczego – jeżeli są niezadawalające, może cofnąć się do poprzednich „wersji" UMSP i od nich kontynuować proces w zmodyfikowanej formie (Sękowa i Tokarz, 1991). Dalszy rozwój struktury może też zostać wznowiony od dowolnego miejsca – „dowolnej gałęzi", używając metafory autora koncepcji. Niemożliwym jest zatem przewidzieć z góry i dokładnie zaplanować przebieg kolejnych etapów procesu twórczego – jest on jakby żywą tkanką, podlegającą ciągłym modyfikacjom wraz ze zmieniającymi się warunkami (wiedzą jednostki, napotykanymi ograniczeniami itp.).

Kocowski proponuje też oryginalne wyjaśnienie pochodzenia twórczych pomysłów. W myśl dyskutowanej holistycznej koncepcji procesu twórczego „generatorem pomysłów" jest mianowicie wspomniana „żywa" struktura informacyjna UMSP, która zawiera reprezentacje sytuacji problemowej oraz celu i, mając je „na uwadze" (w polu świadomości), „wyczesuje z zasobów pamięci trwałej potrzebne jej elementy w formie nieomal gotowej" (Sękowa i Tokarz, 1991, s. 44). Na powstanie pomysłu składa się więc uświadomienie sobie (w formie wizualnej lub pojęciowej) sytuacji problemowej i celu (nawet najbardziej jeszcze mglistego), co może zaistnieć dzięki danym pochodzącym z doświadczenia oraz bieżącej obserwacji świata zewnętrznego. Zdaniem badacza, mechanizm ten może pomóc interpretować i wyjaśniać „klasyczne problemy psychologii twórczości, takie jak na przykład zjawisko olśnienia czy wglądu, inkubacji, blokady lub problem roli świadomości w procesie twórczym" (Sękowa i Tokarz, 1991, s. 44).

Przy okazji zauważyć można, że niektóre elementy teorii Kocowskiego – zwłaszcza charakterystyka struktury informacyjnej UMSP – spójne są z podejściem badawczym, zwanym *twórczym poznaniem*, opracowanym na początku lat 90. przez Ronalda Finke, Thomasa Warda i Stevena Smitha (Nęcka, 2003; Szmidt, 2013b). Zgodnie z tą koncepcją ważną właściwością ludzkiego umysłu jest „generatywność, czyli zdolność do produkowania nowych jednostek wiedzy" (Nęcka, 2003, s. 50). Na podstawie tego twierdzenia powstał *model genploracji*, według którego proces twórczy obejmuje dwie główne fazy: „wytwarzanie wstępnych idei lub pomysłów rozwiązań", a następnie „interpretowanie tych idei lub sprawdzanie tkwiących w

nich możliwości" (Nęcka, 2003, s. 50). Model genploracji okazał się heurystycznie płodny, gdyż wydaje się, że właściwie większość współczesnych teorii procesu twórczego zawiera w sobie podstawowe – jakkolwiek różnie ujmowane – założenie, że umysł jest w stanie produkować nowe idee.

Po omówieniu dość kompleksowej teorii Kocowskiego w skondensowanej formie przytoczę sposób, w jaki rozumiała proces twórczy jedna z pierwszych przedstawicielek polskiej pedagogiki społecznej. Radlińska, jak wskazuje Szmidt (2001, s. 71), w swym rozumieniu twórczości bazowała na teorii Gestalt oraz koncepcji *mnemy* R. Semona i M. Rubakina. Czynnikiem inicjującym proces twórczy jest w tym ujęciu „świadome poszukiwanie pewnych bodźców" przez jednostkę, które modyfikują (wzmacniają lub powodują kruszenie) istniejących w jej świadomości *engram*. Engramy są to pewnego rodzaju pamięciowe zapiski – kompleksy obrazów, uczuć, wrażeń, które składają się na mnemę, czyli treść świadomości. Jedne engramy są bardziej, a inne mniej utrwalone, a wszystkie razem mogą stanowić bogate źródło skojarzeń jako podstawę do procesu twórczego. Same w sobie jednak nie są wystarczające – jednostka potrzebuje podjąć świadomy wysiłek w celu uzupełnienia elementów, wykraczających poza jej dotychczasowe doświadczenie i psychiczne zasoby, a potrzebnych do stworzenia nowych struktur. Bodźcami do tego wysiłku mogą być „zainteresowanie, niezadowolenie twórcze i zaciekawienie" (Szmidt, 2001, s. 72).

„Najsłabsze" (pod względem stymulowania do twórczości) z tej triady jest zaciekawienie, które zazwyczaj jest tylko efemerycznym skierowaniem uwagi na jakieś zagadnienie czy informację, bez kontynuacji w postaci aktu twórczego. Zaciekawienie jest często powierzchowne i ulotne, jednak może też przekształcić się w zainteresowanie. Zainteresowanie to już natomiast stan bardziej stabilny i ukierunkowany, któremu towarzyszy wyzwolenie siły woli jednostki do podjęcia trudu twórczości. Ostatnim, trzecim czynnikiem jest niezadowolenie twórcze – czyli „[n]iezadowolenie z tego, co już zostało osiągnięte, niezadowolenie z siebie i ze środowiska" (za: Szmidt, 2001, s. 74). Samo w sobie niezadowolenie nie prowadzi do twórczości, jednak może być konstruktywne i wyzwalać działania twórcze, o ile tylko jednostka utrzymuje w świadomości ideał, do którego dąży. Wtedy, dostrzegając rozbieżność między stanem obecnym a pożądanym – co powoduje niezadowolenie – może podjąć wysiłek, aby ją wyeliminować. Być może więc właściwym stymulatorem twórczości jest tutaj ideał – „źródło mocy człowieka", które „dynamizuje i ukierunkowuje dążenia ludzkie" (Szmidt, 2001, s. 75).

Ostatecznie, kiedy jednostka – powodowana twórczym niezadowoleniem, dążeniem do ideału i zainteresowaniami – podejmuje działania twórcze, tworzy „nową postać" i „domyka strukturę" (używając terminologii Gestalt; Szmidt, 2001). Osiąga tym samym harmonię psychiczną, zachwianą wcześniej przez wprowadzenie do mnemy nowego elementu, który stanowił bodziec do zainicjowania procesu twórczego. Zauważyć trzeba, że koncepcja Radlińskiej zawiera wiele wartościowych spostrzeżeń na temat natury procesu twórczego, z czego – zdaniem Szmidta (2001, s. 75) – szczególnie oryginalne jest „akcentowanie twórczej roli ideału jako źródła wyzwalającego aktywność twórczą i jednocześnie jako miary jej rzeczywistej jakości i wartości".

3.3.3. Teorie postaciowe (Gestalt) i psychodynamiczne

Przy okazji dyskusji nad ujęciem procesu twórczego przez Radlińską, warto jeszcze zatrzymać się na chwilę nad teoriami postaciowymi (Gestalt), którymi – jak wspomniano powyżej – było ono inspirowane. Zgodnie z założeniami psychologii Gestalt, proces twórczy postrzegany jest jako „dążenie do zmiany struktury sytuacji problemowej" (Nęcka, 2003, s. 39). Centralnym pojęciem koncepcji jest postać – całość, figura, której nie można sprowadzić do jej części składowych. Problem twórczy wyobrazić można sobie jak niepełną, niedomkniętą figurę, a celem procesu twórczego jest uzupełnienie jej o brakujące elementy, czyli „domknięcie" (Nęcka, 2003, s. 39).

To, co przede wszystkim istotne jest dla ogólnych rozważań o procesie twórczym, to wprowadzone przez teoretyków psychologii postaci pojęcie *wglądu*, czyli właśnie „domknięcia figury". Na podstawie tej gestaltowskiej idei, powstało wiele koncepcji wglądu, które ujmują to zjawisko z różnych perspektyw (neurobiologicznej, psychologicznej, metafizyczej). Jak dotychczas jednak teorie te nie tworzą wciąż – jak można by to określić, trzymając się gestaltowskiej terminologii – „zamkniętej figury", gdyż brak jest jednoznacznych ustaleń badawczych co do natury zjawiska. Zagadnienie wglądu jako zjawiska intensyfikującego proces twórczy, czy nawet będącego jego centralnym etapem, wydaje się szczególnie interesujące oraz istotne dla rozważań, mających stanowić podstawę teoretyczną dla charakterystyki potrzeby tworzenia – dlatego też problematyce wglądu poświęcam osobny wątek tego rozdziału. Jednak wcześniej przedstawić warto jeszcze kilka innych podejść, w tym psychoanalitycznych teorii procesu twórczego (do których zalicza się również klasyczną teorię Wallasa [1926], uwzględniającą wgląd jako jeden z czterech najważniejszych etapów procesu twórczego).

Najbardziej powszechnie rozpoznawalna wśród teorii psychoanalitycznych jest prawdopodobnie, wspomniana już wcześniej, koncepcja *sublimacji* autorstwa twórcy psychoanalizy, Freuda. Zgodnie z nią twórczość jest „uwznioślona" formą gratyfikacji potrzeb niższego rzędu – w szczególności popędu seksualnego, którego zaspakajanie podlega licznym społecznym obwarowaniom, a więc potrzeba ta szczególnie często wyparta zostaje na poziom nieświadomości. Ważnym założeniem nurtu psychoanalitycznego jest właśnie to, że proces twórczy ma źródło w nieświadomości[29] – czyli treści umysłu, która nie została przez jednostkę „przetworzona" przy użyciu analitycznych i racjonalnych procesów myślowych. Do treści tych należeć mogą wyparte potrzeby, popędy, wspomnienia; są one również źródłem fantazji, marzeń sennych, a także – co istotne z punktu widzenia niniejszego wątku – stanowić mogą inspirację do aktywności twórczych. A proces twórczy, zachodzący z poziomu nieświadomości to tzw. *proces pierwotny* – u jego podstaw leży dążenie do przyjemności oraz zaspokojenia stłumionych potrzeb psychicznych i popędów biologicznych. W umysłach twórców równocześnie zachodzi też *proces wtórny* – świadomy, intencjonalny, oparty na racjonalnym rozumowaniu i analitycznym, logicznym myśleniu, osadzonym w realiach świata zewnętrznego (Nęcka, 2003; Sołowiej, 1997; Szmidt, 2013b).

Jak już nadmieniałam, teoria sublimacji Freuda krytykowana jest za redukcjonistyczne podejście do twórczości, czyli traktowanie jej jako zastępczej formy zaspokajania innych, „prawdziwych" potrzeb, zwłaszcza o charakterze erotycznym. Twórczość w tym ujęciu postrzegana jest jako „symboliczn[a] ekspresj[a] konfliktów rozgrywających się w sferze nieświadomej"; stanowić też może „alternatywę" dla nerwicy, ponieważ jednostka, która nie spożytkuje wypartej energii seksualnej na czynności twórcze, wykształca symptomy neurotyczne (Nęcka, 2003, s. 42). Trzeba jednak zauważać, że – jak wskazuje Nęcka (2013) – w późniejszych okresach swojej działalności naukowej Freud odrzucił pierwotną ideę, jakoby proces sublimacji był jedyną możliwą podstawą dla twórczości, dochodząc do wniosku, że podlega mu jedynie twórczość młodzieńcza, niedojrzała. Twórca psychoanalizy wyłączył więc spod uproszczonego mechanizmu sublimacji aktywność dojrzałych, profesjonalnych twórców – jednak nie dopracował już koncepcji, wyjaśniającej proces twórczy u tychże jednostek.

[29] Na marginesie zauważyć warto, iż w ogóle istotnym odkryciem nurtu psychodynamicznego jest koncepcja *nieświadomej motywacji* autorstwa Freuda. Jak pisze Horney (2001, s. 22) doniosłość tej teorii zawiera się w stwierdzeniu, że „nasze dążenia wyparte ze świadomości lub nie dopuszczone do niej mogą mimo to dalej istnieć i oddziaływać. Znaczy to, że możemy być niezadowoleni lub smutni, nie wiedząc dlaczego, że możemy podejmować najważniejsze decyzje, nie znając ich prawdziwej motywacji, że nasze zainteresowania, przekonania i sympatie mogą być zdeterminowane przez siły, których nie znamy".

Krytyczna i alternatywna wobec idei sublimacji Freuda jest m.in. teoria twórczości Maya (1994), którą omawiam poniżej, a także podejście Junga (1971a; 1971b), którego koncepcji – ze względu na to, że pewne jej elementy stanowiły inspirację do podjęcia badań nad *przymusem tworzenia* – poświęciłam osobną część pracy (zob. *Rozdział 5.*).

Dobrze osadzona w literaturze przedmiotu jest również przywoływana już powyżej teoria iluminacji Wallasa (1926), do której wracać będę przy okazji dyskusji nad zjawiskiem wglądu – w tym miejscu warto jednak wyłożyć jej podstawowe założenia. Zgodnie z tym podejściem proces twórczy składa się z czterech etapów: *preparacji* (przygotowania), *inkubacji*, *iluminacji* i *weryfikacji*. Faza preparacji oznacza zgłębianie wiedzy specyficznej dla dziedziny twórczości oraz wszelkie prace wstępne, niezbędne do zdefiniowania i rozwiązania problemu[30]. Inkubacja nastąpić może, gdy twórca czasowo zajmuje się tematyką inną niż analizowane zagadnienie lub też w ogóle znajduje się w stanie relaksu. Podczas inkubacji w umyśle następuje nieświadome, samoistne porządkowanie i łączenie zebranych uprzednio danych, co stanowi podstawę dla iluminacji – olśnienia, wglądu, czyli nagłego, niespodziewanego zrozumienia istoty problemu, pojawienia się poszukiwanego rozwiązania czy pomysłu. Kolejnym etapem jest weryfikacja, czyli świadoma, przeprowadzona w sposób krytyczny i analityczny ocena doznanego wglądu, sprawdzenie, na ile nowy pomysł spełnia oczekiwane kryteria i jest trafny, wiarygodny, użyteczny itd. (Kaufman i Sternberg, 2006; Nęcka, 2003; Piirto, 2004; Popek, 2003; Szmidt, 2013b). W tej formie teoria Wallasa obecna jest w podręcznikach twórczości oraz stanowiła i stanowi bazę heurystyczną dla wielu analiz teoretycznych i badań empirycznych nad procesem twórczym. Paul Torrance (1993) uznał nawet, że od czasu powstania koncepcji Wallasa, niemalże wszystkie, powstające na całym świecie usystematyzowane teorie twórczości, są na niej w jakimś stopniu oparte i się do niej odwołują. Okazuje się jednak, że oryginalna treść tej koncepcji różni się nieco od czteroetapowego modelu, który funkcjonuje w dyskursie badaczy nurtu kreatologii.

Popularna gra dziecięca o nazwie *głuchy telefon* kończy się, gdy ostatnia osoba w kręgu wypowiada na głos powtarzane szeptem przez szereg uczestników słowo albo zdanie, porównując je z tym wypowiedzianym oryginalnie przez rozpoczynającego zabawę. Można by

[30] Jak wskazuje Lubart (2001, s. 297), określenie „problem", używane zazwyczaj w modelach procesu twórczego, rozumiane jest szeroko, jako „zadanie, które jednostka stara się zrealizować". Zarówno więc w przypadku naukowca, pracującego nad stworzeniem nowej kompleksowej teorii, jak i artysty, usiłującego w dziele twórczym wyrazić swoje emocje, mówić można o „rozwiązywaniu problemu" (Lubart, 2001, s. 297). W takim więc znaczeniu będę tego określenia dalej używała.

powiedzieć, że podobną rolę wziął na siebie brytyjski badacz Eugene Sadler-Smith, który niemalże 100 lat po zaprezentowaniu przez Wallasa koncepcji procesu twórczego (zawartej w publikacji „Art of Thought" z 1926 r.), pokusił się o jej reinterpretację. Po pierwsze, Sadler-Smith (2015) podkreśla, że model Wallasa faktycznie składa się z pięciu – a nie czterech – etapów (o czym wspominali już też wcześniej Lubart [2001] i Marilyn Fryer [2012]). Wallas zaczerpnął ideę pierwszych trzech faz procesu „odkrycia naukowego" – preparację, inkubację i iluminację – z przemowy niemieckiego lekarza, fizyka, naukowca i odkrywcy Hermanna Helmholtza, a etap czwarty – weryfikację – opracował na podstawie opisów przebiegu swojej pracy przez francuskiego badacza nauk ścisłych, Julesa Poincaré'a (Sadler-Smith, 2015). Poza tym jednak – jak pisze Sadler-Smith (2015, s. 346) – Wallas wiele miejsca w swoich analizach poświęcił piątemu etapowi, który nazwał *przeczuciem* (*Intimation*). Przeczucie następuje po okresie inkubacji, zachodzi w stanie tzw. *świadomości peryferyjnej* (*fringe / periphery consciousness* – pomiędzy świadomością a nieświadomością) i objawia się w formie ciągu skojarzeń, które „zapowiadają" nadchodzący wgląd (Sadler-Smith, 2015, s. 346). Wallas przytacza liczne wypowiedzi twórców, zawierające charakterystykę tego etapu procesu twórczego, pomijanego w późniejszych nawiązaniach do jego koncepcji. Według autora, przeczucie to prawdopodobnie najbardziej „delikatny i efemeryczny", zachodzący jak gdyby „na granicy jawy i snu" etap procesu twórczego, który jednak stanowi niezbędny szczebel, łączący inkubację z iluminacją (Sadler Smith, 2015, s. 347)[31]. Zdaniem Sadlera-Smitha (2015) przemawia to więc za uznaniem pięcio-, a nie czterofazowego modelu procesu twórczego.

Co więcej, Wallas wprowadził rozróżnienie na dwa rodzaje inkubacji – pierwszy typ (zwany „zakłóceniem", ang. *distraction*) ma miejsce, gdy twórca okresowo zajmuje się innym zagadnieniem niż to, nad którym pracuje (Sadler-Smith, 2015). Drugi to zupełne powstrzymanie się i relaks od jakiejkolwiek pracy umysłowej. Zdaniem badacza pierwszy rodzaj może posłużyć osobom zaangażowanym w mniej wymagające formy pracy twórczej (np. księdzu opracowującemu treść niedzielnego kazania), drugi bardziej sprzyjający jest natomiast dla jednostek pochłoniętych wysoce ambitnymi projektami, takimi jak prace naukowe czy pisanie poezji. Wallas zwrócił też uwagę na korzystny dla fazy inkubacji wpływ ćwiczeń fizycznych oraz ruchu. Istotna w omawianej teorii jest również charakterystyka stanu świadomości, w której zachodzą procesy twórcze. „Klamrę" dla procesu twórczego stanowi w

[31] Lubart (2001, s. 297) z kolei przytacza koncepcje, zgodnie z którymi pomiędzy fazą preparacji a iluminacji – czyli przed lub po, w zależności od podejścia, inkubacją – następuje etap „twórczej frustracji", którą uznać można za czynnik dynamizujący proces twórczy i prowokujący wystąpienie wglądu.

pełni świadoma praca, właściwa dla faz preparacji i weryfikacji. Podczas inkubacji zachodzą procesy nieświadome, natomiast przeczucie – jak wspomniano powyżej – zachodzi w stanie świadomości peryferyjnej, którą porównać można do pewnego rodzaju „aureoli", zapowiadającej pełne olśnienie (Sadler-Smith, 2015, s. 346). Iluminacja natomiast to stan pełnej, wręcz „przyćmiewającej" (inne myśli, uczucia, potrzeby) świadomości, doświadczenie pełnego, „jasnego" i klarownego wglądu w istotę interesującego twórcę zagadnienia. Co jeszcze warto dodać, Wallas dostrzegł zależność między stopniem świadomości a formą, jaką przyjmują treści procesów umysłowych – dla mniej świadomych operacji mentalnych bardziej typowe jest pojawianie się w umyśle obrazów, natomiast w stanach większej świadomości twórca częściej myśli w sposób werbalny (Sadler-Smith, 2015).

Podsumowując, proces twórczy w oryginalnym ujęciu Wallasa przebiega następująco:

> Sztuka twórczego myślenia wymaga odpowiedniej równowagi między preparacją, która następuje w wyniku głębokiego zanurzenia się w daną dziedzinę, a zapewnieniem warunków dla inkubacji. Potrzebne jest też przyzwolenie, aby etap przeczucia mógł nastąpić tak naturalnie i swobodnie, jak to tylko możliwe, osiągając swoją pełnię, dzięki czemu możliwe staje się niepohamowane zbliżanie się do ostatecznego momentu iluminacji. Po nim następuje dopiero obiektywna i estetyczna weryfikacja wartości rezultatu procesu twórczego (Sadler-Smith, 2015, s. 350).

W tym miejscu wspomnieć trzeba jeszcze o podejściu opozycyjnym wobec ugruntowanego w naukach o twórczości założenia, że proces twórczy składa się z kilku – w zależności od teorii – dających się wyodrębnić etapów. Innego zdania jest na przykład Keith Sawyer (2021), który uważa, że czterofazowy model Wallasa nie jest trafnym odzwierciedleniem sposobu, w jaki doświadczają proces twórczy artyści. Wnioskując na podstawie badań własnych, dotyczących sposobu postrzegania procesu twórczego przez wykładowców wyższych szkół artystycznych (sztuk wizualnych), Sawyer (2021) twierdzi, że twórczości nie można postrzegać jako zjawiska linearnego i sekwencyjnego, a wręcz odwrotnie – charakteryzuje się ono dużą dawką spontaniczności i improwizacji. Badacz wyodrębnia słowa-klucze, które jego zdaniem są charakterystyczne dla procesu twórczego. Zalicza do nich m.in.: powtarzalność (pewnych etapów procesu twórczego), niejednoznaczność (zadań twórczych), eksplorację, organiczność idei twórczych (ostateczny kształt dzieł sztuki „wyłania się" w czasie pracy), występowanie porażek i zastojów, intencjonalność (twórcy), znaczenie ograniczeń (Sawyer, 2021). Wynika z tego, że generalnie nie jest możliwe zilustrowanie procesu twórczego za pomocą jakiegokolwiek ujednoliconego, schematycznego modelu (Sawyer, 2021).

Również omówiona wcześniej koncepcja Kocowskiego zakłada organiczność i symultaniczność rozwoju wizji wytworu twórczego – a więc nie uwzględnia istnienia „wyizolowanych", następujących jeden po drugim, etapów procesu twórczego (Sękowa i Tokarz, 1991). Na tym samym stanowisku stoi Lubart (2000), który dokonał krytyki teorii Wallasa, przytaczając liczne opinie i wyniki badań, wskazujące na jej powierzchowność i nieadekwatność dla faktycznego sposobu, w jaki odbywa się proces twórczy. Lubart (2000) zwrócił uwagę na „kołowość" i symultaniczność procesu twórczego, podczas którego poszczególne etapy zazębiają się, są powtarzane, a niektóre (przewidziane w klasycznych koncepcjach procesu twórczego) zostają zupełnie pominięte. Podobnie *koncepcja interakcji twórczej* Nęcki (2003, s. 47) powstała – jak twierdzi jej autor – „w polemice z fazowymi teoriami procesu twórczego, zakładającymi sztywną sekwencję etapów myślenia nad problemem"; teoria ta ma na celu „stworzenie konkurencyjnego modelu procesów twórczych, bardziej trafnego i zdolnego opisać wszelkie rodzaje twórczości". Model ten opiera się na idei twórczej interakcji, na którą składają się dwa nieustannie oddziałujące na siebie elementy: „cel twórczych aktywności" oraz „struktury próbne", będące jego prototypami (Nęcka, 2003, s. 47).

Wracając do psychodynamicznych teorii procesu twórczego, Nęcka (2003) wspomina jeszcze o dwóch mniej znanych teoretykach tego nurtu – Lawrensie Schlesingerze Kubie i Erneście Krisie. Koncepcja Kubiego zawiera analizy stopni świadomości, a także opisy zbliżone do pomijanego przez późniejszych badaczy etapu przeczucia (*Intimation*) w ujęciu Wallasa (Sadler-Smith, 2015). Kubie uważał mianowicie, że procesy twórcze zachodzą w tzw. *przedświadomości* – strefie umysłu, która stanowi „jeszcze nie w pełni świadomą domenę rozsądku, ale już nie obszar pierwotnych popędów i wypartych myśli" (Nęcka, 2003, s. 42). Twórczość „rodzi się" więc na granicy świadomości i nieświadomości, dzięki czemu nie jest nadmiernie racjonalna, a przez to wtórna i stereotypowa, ale nie stanowi też konsekwencji całkowicie instynktownych i niekontrolowanych impulsów. Kris z kolei wysunął koncepcję twórczości jako „regresji w służbie ego" (Nęcka, 2003, s. 42). Można rozumieć ją jako proces tymczasowego cofnięcia się do etapów rozwoju dziecka pod względem potrzeby zabawy, odzyskania świeżego spojrzenia na rzeczywistość, pozbycia się ograniczeń itd., które jednak odbywają się w sposób kontrolowany, dojrzały i świadomy – nie stanowią więc tradycyjnie rozumianego mechanizmu obronnego (Nęcka, 2003). Ponadto, interesująca i ważna z punktu widzenia niniejszych rozważań (chociażby ze względu na stosowanie przez autora określenia *creative urge*) jest koncepcja twórczości kolejnego przedstawiciela szkoły psychodynamicznej, Ranka (1989). Z racji tego, że koncentruje się ona w dużej mierze na analizie genezy potrzeby

tworzenia, wrócę do niej w dalszych, dedykowanych temu zagadnieniu, częściach rozważań (zob. *Rozdział 5.*). Teraz przejdę natomiast do omówienia sposobu, w jaki postrzegał proces twórczy jeden z reprezentantów nurtu psychologii humanistycznej – czyli May (1994).

„Dlaczego oryginalne pomysły w nauce i sztuce «wyskakują» z nieświadomości w tej, a nie innej chwili?" – zapytuje May (1994, s. 5), otwierając swoje rozważania na temat natury twórczości. Pytanie to zawiera już w sobie założenie, że pomysły pochodzą z nieświadomości – jednak sednem procesu twórczego jest, zdaniem myśliciela, świadome *spotkanie* artysty z rzeczywistością zewnętrzną. Jak wskazuje badacz, może ono odbyć się na przeróżne sposoby:

> Artysta spotyka pejzaż, który chce namalować – przygląda mu się, patrzy na niego z tej czy tamtej strony (…). W przypadku malarzy abstrakcyjnych spotkaniem może być pomysł, wewnętrzne wyobrażenie, które z kolei mogło wziąć się z kolorów mieniących się na palecie lub z surowej bieli płótna, która zaprasza do malowania (May, 1994, s. 37-38).

Jak z tego wynika, spotkanie rozumieć można jako rodzaj inspiracji – na tyle silnej, że prowadzi ona do realizacji dzieła. Jest to istotne, gdyż za drugi – poza samym spotkaniem – najistotniejszy element procesu twórczego uważa May (1994, s. 41) *intensywność* tego doświadczenia. Jak stwierdza badacz: „prawdziwą twórczość charakteryzuje intensywność pojmowania, świadomość wyższego stopnia" (May, 1994, s. 41). W tym kontekście autor dostarcza opisu stanu najwyższego zaangażowania i skupienia, w którym znajdują się artyści w czasie tworzenia – mogą oni doświadczać m.in. przyspieszonego bicia serca, podwyższonego ciśnienia, braku apetytu itp. Jak można zauważyć, są to cechy charakterystyczne dla badanego przez Csikszentmihalyi'a stanu *flow* (szerszą analizę tego zjawiska zawarłam w *Rozdziale 2.*). Pod tym względem, jak się wydaje, podejście do twórczości Maya można określić jako dość radykalne. Zdaniem badacza, prawdziwą twórczością nazwać można bowiem jedynie takie doświadczenie, któremu towarzyszy stan najwyższej koncentracji, zaangażowania, radości – a ten, jak się wydaje i jak też wynika z badań nad *flow*, nie zdarza się większości ludzi zbyt często (Csikszentmihalyi, 1996; 2008). Taka charakterystyka zjawiska twórczości wyklucza też wiele form aktywności, które pewnie większość współczesnych badaczy-kreatologów uznałoby za twórczość. May (1994, s. 36-37) dość jasno określa swoje stanowisko w kwestii:

> „(…) musimy jeszcze bardziej sprecyzować powyższe rozróżnienie, jeśli chcemy, by nasze studia nad twórczością doprowadziły nas do istoty problemu. Dlatego nie będziemy zajmować się hobbystycznymi zainteresowaniami, zajęciami o charakterze „zrób to sam", malarstwem niedzielnym czy innymi formami spędzania wolnego czasu. Nic bardziej nie zaciemnia istoty twórczości niż pogląd, że jest to coś, co uprawia się w czasie weekendów!"

Można by więc odnieść wrażenie, że May reprezentuje elitarny nurt rozumienia twórczości – jednak w innym miejscu swoich rozważań badacz wskazuje, że nie ma ograniczeń co do obszaru, jakiego dotyczyć może twórczość[32]. Jak pisze autor, widoczna ona może być zarówno w pracy naukowca, artysty, jak i „w zwykłym związku matki z dzieckiem" (May, 1994, s. 37). Wydaje się więc raczej, że kryterium nie są cechy wytworu, lecz raczej sposób doświadczania procesu twórczego przez jednostkę. A stan psychiczny twórcy powinien obejmować najwyższe skupienie, zaangażowanie i odczucie radości (chodzi o „radość, definiowaną jako emocja, która nadchodzi wraz ze stanem podwyższonej świadomości, o nastrój, który towarzyszy pewności, że realizujemy własne możliwości"; May, 1994, s. 42), a nawet ekstazy. „Ekstaza jest precyzyjnym terminem określającym intensywność świadomości w czasie tworzenia" – pisze May (1994, s. 45). Tak pojmowane *intensywne spotkanie* twórcy ze światem zewnętrznym – czyli inspiracja, której konsekwencją są podejmowane w stanie najwyższej radości i skupienia czynności twórcze – byłoby więc wyznacznikiem prawdziwej twórczości. W opozycji do niej, May wyróżnia *twórczość eskapistyczną*, czyli twórczość bez spotkania, bez działania, bez wytworu. Zauważyć można przy okazji, że koncepcja Maya (1994) nie wpisuje się więc w przytaczane powyżej podejście konceptualne, w ramach którego pomysł jest wystarczającym efektem procesu twórczego.

Co istotne w podejściu Maya do analizowanego zagadnienia, to krytyka kompensacyjnej teorii twórczości, o której lakonicznie wspomniałam powyżej, a której charakterystykę warto tutaj poszerzyć. Sednem tego podejścia do twórczości – które reprezentował oprócz Freuda, m.in. Adler, a jego „pokłosia" znaleźć też można we współczesnych nurtach psychologicznych, np. behawioryzmie – jest to, że jednostki tworzą, aby zrekompensować własne deficyty, słabości, czy też uciec od problemów (May, 1994). Teoria ta jest *reduktywna*, czyli sprowadza aktywności twórcze do innych procesów (May, 1994, s. 35). A więc, zgodnie z tym rozumowaniem, kiedy jednostka oddaje się twórczości, w rzeczywistości, bardzo kolokwialnie to ujmując, „chodzi jej o coś innego" – o zrekompensowanie własnych braków w jakimś obszarze życia i zaspokojenie innych, bardziej podstawowych potrzeb (co Freud nazywał sublimacją). May (1994, s. 35-36) w ten sposób wyłożył swoje stanowisko w tej kwestii:

> Osobiście namiętnie sprzeciwiam się poglądowi, że twórczość można wytłumaczyć poprzez redukowanie jej do innych procesów lub że jest ona w istocie wyrazem neurozy (…). [J]eśli twórczość jest pewnego rodzaju p r z e n i e s i e n i e m uczuć lub popędów, jak to sugeruje

[32] Generalnie, w podejściu humanistycznym twórczość traktowana jest – co podkreśla Wiśniewska (2021, s. 27) – „w sposób wysoce egalitarny".

> teoria sublimacji, czy też jest jedynie produktem ubocznym dążenia do zrobienia czegoś innego, jak to zakłada teoria kompensacji, to czyż nasze twórcze działanie nie jest czymś, co ma tylko pozorną wartość? Musimy więc ostro przeciwstawić się wnioskom, jakie w związku z tym mogłyby się nasunąć, a mianowicie, że talent jest chorobą, a twórczość nerwicą.

Jedynie twórczość eskapistyczna – a więc „nieprawdziwa" – ma, zdaniem Maya (1994, s. 40), wartość instrumentalną, może być formą kompensacji innych potrzeb i „regresji w negatywnym znaczeniu". Natomiast prawdziwą twórczość, jak już stwierdzono, „dostrzega się jedynie w działaniu", w owym „spotkaniu" ze światem zewnętrznym (May, 1994, s. 40). Przy okazji podkreślić warto, że proponowane w niniejszej pracy założenia również stoją w opozycji wobec kompensacyjnego podejścia do twórczości (*przymus tworzenia* postrzegam przede wszystkim jako potrzebę autoteliczną, a nie instrumentalną, stanowiącą kompensację innych potrzeb artysty).

Zauważyć można, że May (1994, s. 37) w swoich rozważaniach skupia się na artystach („są mi znani, pracowałem z nimi i do pewnego stopnia sam jestem jednym z nich"), choć zaznacza, że teoria spotkania dotyczy wszystkich twórców. W ramach swojej koncepcji badacz zwraca też uwagę na znaczenie procesów świadomych i nieświadomych dla procesu twórczego. Wspomnianą ekstazę, towarzyszącą intensywnemu zaangażowaniu w twórczość, określa jako stan „superracjonalny". Nie stanowi on „zatracenia się" i utraty kontaktu z rzeczywistością, lecz wręcz przeciwnie – jest stanem pełnej, optymalnej świadomości, podczas którego „funkcje intelektualne, wolicjonalne i emocjonalne harmonijnie współgrają" (May, 1994, s. 45). Nieświadomość jest natomiast – jak wynika z przytoczonego na początku niniejszego wątku cytatu z rozważań Maya – źródłem pomysłów, a co z tego wynika – momenty wglądu nie są w pełni kontrolowane przez świadomy umysł. Badacz uzależnia jednak moment iluminacji od wcześniejszego zaangażowania jednostki w proces twórczy (preparacji) – która to myśl obecna jest, jak wiadomo, w koncepcji Wallasa (1926) i wielu innych, o których wspominam poniżej (May, 1994).

Podkreślić warto, że May jest jednym z czołowych przedstawicieli psychologii humanistycznej, której założenia – ze względu na akcentowanie związku twórczości z samorealizacją jednostki – są bliskie podejściu, które przyjęłam w niniejszej pracy. Dlatego też poświęciłam sporo uwagi koncepcji procesu twórczego tego badacza. Teraz natomiast skoncentruję się na omówieniu zjawiska wglądu, które przez wielu kreatologów uznawane jest za kluczowy moment procesu twórczego. Jak już wspomniałam, temat ten uważam za wart pogłębionej eksploracji z punktu widzenia obszaru moich zainteresowań badawczych oraz

rozważań nad procesualnym aspektem „4 P". W ramach rozważań nad wglądem przytoczę również sposób, w jaki postrzegał to zjawisko May (1994).

3.3.4. Teorie wglądu

Wgląd – zwany inaczej *iluminacją* lub *olśnieniem* – oznacza „nagłą zmianę percepcji sytuacji problemowej" (Nęcka, 2003, s. 41). Innymi słowy, stanowi on zmianę postrzegania struktury zagadnienia i dostrzeżenie nowych aspektów, prowadzących do rozwiązania; jest to „pojedynczy akt zrozumienia istoty problemu" (Szmidt, 2013b, s. 152). Jak już wspomniano, iluminacja jest trzecim (następnym po preparacji i inkubacji) etapem procesu twórczego według klasycznej teorii twórczości Wallasa (1926). Za główne składniki konstytutywne wglądu uznaje się „doświadczenie nagłości rozwiązania i zasadniczą zmianę sposobu widzenia problemu", a czasem także – na co zwraca uwagę Nęcka (2003, s. 97) – impas w twórczym działaniu, który stanowi bodziec dla jednostki do czasowego zaniechania zaangażowania w pracę (co umożliwia inkubację).

Szmidt (2010) podkreśla, że wgląd „przytrafić" się może jedynie jednostce przygotowanej, która poprzez wcześniejszy wysiłek zdobyła wiedzę i kompetencje odpowiednie do tego, by móc dokonywać nowych wartościowych odkryć (na mniejszą lub większą skalę) w danej dziedzinie, np. wiedzy naukowej. Csikszentmihalyi i Keith Sawyer (1995) również wskazują, że z samej definicji zjawiska wynika, iż wglądu doświadczyć może tylko osoba, która wcześniej zaznajomiła się z jakimś zagadnieniem na tyle, że możliwa jest zmiana postrzegania i połączenie wybranych elementów umysłowego modelu tego zagadnienia w nowy sposób. Iluminacja, choć wydaje się zdarzeniem nagłym i niespodziewanym, nie jest całkowicie przypadkowa, bo – jak trafnie określił to Ludwik Pasteur – „[p]rzypadek zdarza się tylko umysłom przygotowanym" (za: Szmidt, 2010, s. 88)[33]. Na to samo zwraca uwagę May (1994, s. 43):

> nieświadomy wgląd lub rozwiązanie problemu nadchodzące w chwilach zadumy nie biorą się ni z tego, ni z owego. Mogą oczywiście pojawić się podczas odpoczynku, w chwilach, kiedy oddajemy się fantazjom lub przeplatamy pracę z zabawą. Ale jest całkowicie jasne, że pojawiają się one tylko wtedy, gdy świadomie, ciężko i z poświęceniem pracuje się nad jakimś zagadnieniem (…). Nie wystarczy c h c i e ć, aby osiągnąć wgląd. Nie wystarczy c h c i e ć, aby tworzyć. Ale można c h c i e ć oddać się spotkaniu z pełnym zaangażowaniem i poświęceniem.

[33] W kontekście twórczych wglądów powiedzieć by można, że refleksja znanego mikrobiologa jest odpowiednikiem anglojęzycznego powiedzenia: „Creativity is 99 percent perspiration and 1 percent inspiration" (Csikszentmihalyi i Sawyer, 1995, s. 331).

> Głębsze poziomy świadomości są pobudzane w takim stopniu, w jakim zaangażujemy się w spotkanie.

I to zaangażowanie czy też przygotowanie postrzegać można na dwóch poziomach. Pierwszy z nich to poziom „krótkoterminowy", czyli zajmowanie się jakimś konkretnym zagadnieniem przez pewien czas, poprzedzający iluminację, np. poszukiwanie odpowiedzi na temat przyczyny danego zjawiska przyrodniczego. Drugi z nich to poziom „długoterminowy", czyli zgromadzenie głębokiej, ugruntowanej wiedzy w danej dziedzinie, np. nauk przyrodniczych (Simonton, 1995). Robert Weisberg nazwał to podejście *teorią stopniowego wzrostu*, z której założeń wyewoluowała, wspomniana już wcześniej, a powszechna w dyskursie naukowym psychologów i pedagogów twórczości tzw. *Zasada 10 Lat* (Simonton, 2010; zob. też. Ericsson i Pool, 2020; Mendecka, 2010; Nęcka, 2003; Szmidt, 2010; 2019). Jak wskazuje nazwa, dopiero po dekadzie zgłębiania jakiejś dziedziny jednostka jest w stanie osiągnąć taki poziom kompetencji, aby móc dokonywać jej przekształceń. Reguła ta jednak nie działa bezwzględnie, gdyż w grę wchodzą, rzecz jasna, również inne czynniki. Jak zauważa Simonton (1995), po dziesięciu latach zdobywania wiedzy i praktyki w jakimś obszarze niewątpliwie jest się wysoko wykwalifikowanym fachowcem, jednak to, co kluczowe jest dla dokonywania nowych odkryć (a tym samym doświadczania wglądów), to wyobraźnia. Simonton (1995) przytacza też zaskakująco precyzyjne szacunki psychologa-Noblisty, Herberta Simona, którego zdaniem potrzebne jest przyswojenie około 50 000 „jednostek informacji" z danej dziedziny, aby zostać w niej ekspertem. Jednak, podobnie jak w przypadku liczby lat uznanych za niezbędne do osiągnięcia mistrzostwa, znów podkreślić można, że sama tylko *ilość* nie jest decydującym czynnikiem twórczego sukcesu – kluczowy jest bowiem sposób, w jaki umysł jednostki łączy pozyskane informacje. Osoby z większą wyobraźnią będą w stanie łączyć informacje w bardziej kompleksowy, nowatorski czy wręcz ekstrawagancki sposób, co zwiększa szanse na twórcze odkrycia (Simonton, 1995). Historyk nauki, Derek Price twierdzi, że „naukowca o wysokich osiągnięciach charakteryzuje dar do tego, co można by nazwać *nieszablonowością* [*mavericity*], czyli zdolnością do tworzenia niezwykłych skojarzeń, do zajmowania się tym, co nieoczywiste" (za: Simonton, 1995, s. 480). Według asocjacyjnych koncepcji twórczości, sednem tego zjawiska jest właśnie zdolność do tworzenia odległych (ale sensownych i trafnych) analogii, co nastąpić może w wyniku przekształceń tych elementów rzeczywistości, które są jednostce znane (Szmidt, 2013b). Zdolność do tworzenia oryginalnych analogii jest natomiast umiejętnością, którą – na co wskazuje Szmidt (2010) – można trenować, rozwijając tym samym wyobraźnię twórczą. A z punktu widzenia nauk o twórczości jest ona cennym zasobem jednostek, gdyż – jak głosi przypisywana Einsteinowi sentencja –

„wyobraźnia jest ważniejsza niż wiedza, bo choć wiedza wskazuje na to, co jest, wyobraźnia wskazuje na to, co będzie".

Nawet jednak, gdy uznamy głęboką wiedzę dziedzinową i wyobraźnię twórczą za podstawowe czynniki sprzyjające pojawieniu się iluminacji, to mechanizm samego tego zjawiska nadal pozostaje w dużej mierze niewyjaśniony. Trudności w empirycznym zoperacjonalizowaniu wglądu mogą być spowodowane – co podkreślają Csikszentmihalyi i Sawyer (1995) – jego intrapsychiczną naturą. Zgodnie z tradycyjną słownikową definicją („Webster's New World Dictionary") wgląd to „klarowne postrzeganie i pojmowanie wewnętrznej natury rzeczy, zwłaszcza poprzez intuicję" (za: Seifert i in., 1995, s. 66). Sama etymologia słowa *insight*, na co zwracają uwagę Csikszentmihalyi i Sawyer (1995, s. 329), również wskazuje na aspekt „wewnętrznego postrzegania" (*seeing inside*). Jak wynika z definicji pojęcia, wgląd jako proces mentalny postrzegać można w pewnej opozycji do „świadomego rozumowania" (Seifert i in., 1995, s. 66). Ma on źródło w nieświadomości i może, choć nie musi, stanowić bezpośredniego efektu przyswojenia przez umysł jakichś nowych danych. Może zdarzyć się, że wgląd następuje w wyniku natrafienia przez jednostkę na nową informację, dotyczącą eksplorowanego zagadnienia – np. podczas rozmowy czy czytania książki (Seifert i in.,1995). Nie jest to jednak regułą, a (jak już wcześniej wspomniano) badacze wskazują, że iluminacja często przydarza się jednostce, która na jakiś czas porzuca nurtujący ją problem. Jak pisze Szmidt (2010, s. 88) „[b]yć może wtedy, gdy bawimy się, odpoczywamy, uprawiamy sport, śpimy następuje osłabienie tych idei próbnych, które wiodą na manowce, a pomysł odkrywczy powoli przebija się do świadomości". Zgodnie z omówioną powyżej teorią Wallasa (1926), iluminacja następuje po okresie inkubacji – a więc zastoju twórczego, inercji, odpoczynku, kiedy „świadomy umysł wykonuje zupełnie niezwiązane z problemem czynności" (Szmidt, 2010, s. 86). Również według klasycznego, gestaltowskiego rozumienia wglądu, „domknięcie figury" nie jest wynikiem dostarczenia jakiejś brakującej dla zrozumienia danego zagadnienia / rozwiązania problemu informacji z zewnątrz, lecz stanowi „przeformułowanie", czy też „restrukturyzację" danych, już należących do zasobu wiedzy jednostki – i to w sposób akurat taki, jaki potrzebny jest dla uzyskania poszukiwanego rozwiązania czy odpowiedzi (Nęcka, 2003).

Jakie więc operacje umysłowe dzielą stan przed i po wglądzie, biorąc pod uwagę fakt, że jednostka w międzyczasie mogła nie podejmować żadnych wysiłków w celu przybliżenia się do rozwiązania, a wręcz zajmowała się czymś zupełnie innym / odpoczywała od

eksplorowanego wcześniej zagadnienia? Jest to pytanie z punktu widzenia wiedzy o twórczości nad wyraz istotne, na co zwraca uwagę Nęcka (2003, s. 97):

> Nic tak nie intryguje badaczy twórczości, jak wgląd. Chodzi bowiem o centralny moment procesu twórczego, moment, w którym rodzi się nowa idea. Zrozumienie, dzięki czemu możliwy jest wgląd, oznacza poznanie samej istoty twórczości. Nie można powiedzieć, aby psychologia już osiągnęła satysfakcjonujący poziom zrozumienia tego zjawiska, jednak dwie ostatnie dekady XX wieku przyniosły istotny postęp w tym zakresie.

Znaczenie zjawiska dla rozwoju wiedzy o procesie twórczym podkreśla również Simonton (1995, s. 465):

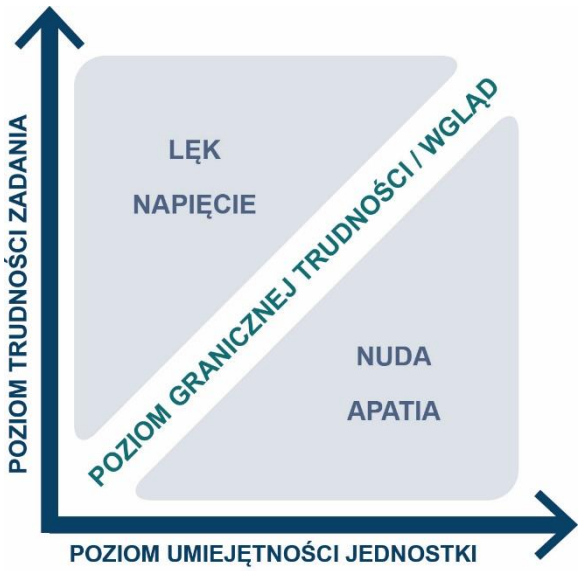
> Pod różnymi nazwami — przeczucia, iluminacje, inspiracje, skoki kwantowe, przebłyski intuicji i tak dalej — zjawisko wglądu uznaje się za mające dominujący wkład w rozwój ludzkiej kultury, zarówno w obszarze nauki, jak i sztuki. Ilekroć geniusze dzielą się wspomnieniami o procesach twórczych, które doprowadziły ich do wielkości, często przypisują doświadczeniu wglądu pierwszorzędne znaczenie dla swoich poznawczych osiągnięć.

Również Janet E. Davidson (1995) podkreśla, że owe enigmatyczne „momenty *aha*" prawdopodobnie w o wiele większym stopniu wpłynęły na dokonanie licznych odkryć naukowych oraz rozwiązanie znaczących dla świata problemów, niż inne, bardziej standardowe techniki heurystyczne. A skoro rozwój kultury i nauki w dużej mierze wynika z jednostkowych wglądów, istotne wydaje się, aby poznać ich naturę oraz uwarunkowania, dzięki którym występują. Jest więc zrozumiałe, że odkrycie mechanizmu wglądu stanowi istotne wyzwanie dla kreatologów, a szczególnie psychologów poznawczych, nawet jeśli, jak dotychczas, nastręcza sporych trudności. Steven M. Smith (1995, s. 245) zwraca uwagę nie tylko na słabe ugruntowanie empiryczne mechanizmu wglądu, ale też czynników z nim powiązanych – np. roli procesów nieświadomych, czy znaczenie procesu inkubacji dla doświadczenia iluminacji. Csikszentmihalyi i Sawyer (1995) zauważają również, że brak jest jasności co do tego, jak podświadomość twórcy łączy, a potem wybiera te elementy, które składają się na doświadczenie „aha!". Nie ma też reguły, w jaki sposób nawet długotrwała eksploracja jakiegoś zagadnienia wpływa na fakt oraz częstotliwość występowania wglądów. Z badań autorów wynika, że niektóre jednostki „pracują przez kilka lat nad danym problemem, zanim przydarzy im się przebłysk iluminacji, podczas gdy inne oddają się pracy przez kilka godzin rano, a już po południu doznają olśnienia" (Csikszentmihalyi i Sawyer, 1995, s. 336). Jak więc widać, wyniki badań są mało jednoznaczne, przez co nie pozwalają na formułowanie klarownych wniosków o naturze zjawiska. Janet Metcalfe (1995) we wstępie do wieloautorskiej monografii, dotyczącej zjawiska wglądu, zauważa, że „uporczywy" brak wyjaśnienia mechanizmu tego zjawiska przez naukę powoduje zniechęcenie wielu badaczy oraz doprowadza do konkluzji, że

wgląd jest zjawiskiem nadprzyrodzonym, nie poddającym się badaniom. „Jednak istnienie przeróżnych zjawisk przyrodniczych" – pisze Metcalfe (1995, s. X) – „takich jak chociażby błyskawice, pływy, wschód słońca, czy księżyca też przypisywano niegdyś boskiej interwencji, zanim nie pojęto ich naturalnych przyczyn". Pomimo więc dotychczasowych niepowodzeń, z eksploracji kategorii wglądu nie warto więc, zdaniem autorki, rezygnować, przypisując zjawisku właściwości mistyczne „lub – co gorsza – udając, że nie istnieje" (Metcalfe, 1995, s. X).

Metcalfe (1995) powołuje się na rozważania kanadyjskiego neuropsychologa Donalda Hebba, który uważał zdolność do dokonywania wglądów za centralną właściwość istot inteligentnych (ludzi i ssaków naczelnych), która możliwa jest dzięki wysokiej kompleksowości ich procesów poznawczych. Wgląd nastąpić może, jak wynika z analiz tego zjawiska, tylko w przypadku rozwiązywania problemu na poziomie „granicznej trudności" (*borderline difficulty*; Metcalfe; 1995, s. XI). Zadanie nie może być więc zbyt proste – wtedy jednostka rozwiązuje je w pełni świadomie, korzystając z dotychczas zgromadzonej wiedzy i doświadczeń – ani też za trudne, gdyż w takiej sytuacji dochodzi do porażki w próbach rozwikłania zagadnienia, przerastającego zasoby poznawcze umysłu (prawdopodobnie brak jest wszystkich potrzebnych danych, aby mogło dojść do zmiany ich konfiguracji w sposób taki, który mógłby doprowadzić do wglądu). Natomiast w przypadku problemu na poziomie „granicznej trudności", jak twierdził Hebb, poszukiwana odpowiedź „pojawić się może niczym grom z jasnego nieba" (za: Metcalfe, 1995, s. XI). Co interesujące, widać tu podobieństwo do charakterystyki *flow*, wedle której stan ten również następuje niejako mimowolnie, niespodziewanie, w okresie intensywnego zaangażowania w jakąś czynność, nad którą jednostka pracuje na granicy swoich możliwości (Csikszentmihalyi, 2008). Być może więc można by założyć, że *flow* w procesie twórczym zawiera w sobie / obejmuje serię wglądów – czy raczej „miniwgladów", nie będących koniecznie żadnymi wielkimi odkryciami, jednak znacząco przyczyniającym się do powstania finalnego dzieła, np. tworzenie kolejnych zdań przez pisarza lub pisanie partytur przez kompozytora, tworzących w stanie hiperprzyjemnego doświadczenia optymalnego. Ponadto, wydaje się dość oczywiste, że iluminacja – tak jak stan przepływu – dostarcza twórcy wysoko pozytywnych doznań emocjonalnych (Wiśniewska, 2021), nawet jeśli epizodyczność i efemeryczność tego zjawiska nie pozwoliła dotychczas na sprawdzenie tego przy pomocą narzędzi empirycznych (tak jak udało się to w przypadku badań nad *flow*; Csikszentmihalyi; 2008). Podstawową różnicą byłoby natomiast to, że stan przepływu nie pojawia się w okresie przerw w pracy twórczej (inkubacji) – wręcz przeciwnie, występuje

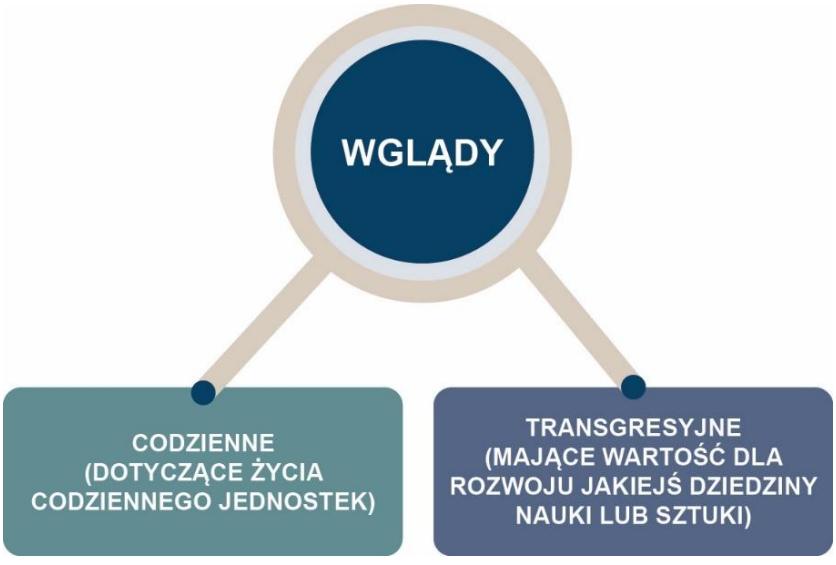
jedynie w momentach największego w nią zaangażowania. Poza tym jednak wydaje się, że oba zjawiska mają ze sobą nieco wspólnego – przede wszystkim teoria *flow* niezwykle trafnie ilustruje, związane też z koncepcją wglądu, pojęcie wspomnianej „granicznej trudności" (Metcalfe; 1995). Dlatego też poniżej zamieszczam wykres, przedstawiający zależność wglądu od poziomu umiejętności jednostki i stopnia trudności problemu – inspirowany analogicznie zilustrowaną korelacją tych czynników dla wystąpienia stanu przepływu (Csikszentmihalyi; 2008).



Rysunek 3. Zależność wglądu od poziomu umiejętności jednostki i stopnia trudności zadania. Źródło: opracowanie własne (inspirowane ilustracją teorii przepływu; Csikszentmihalyi; 2008)

Zdaniem Csikszentmihalyia i Sawyera (1995) zjawisko wglądu jest istotne, gdyż pozwala członkom kultury rozróżnić między operacjami umysłu, które są płytkie i rutynowe, a tymi, które dostarczają treści w jakimś aspekcie znaczących, głębokich i wcześniej niespotykanych. Z drugiej strony autorzy zauważają, że o wglądzie mówi się również w aspekcie codziennego życia – byłyby to więc pewnego rodzaju „prywatne wglądy" – np. uświadomienie sobie, jakiego składnika zabrakło w potrawie, żeby mogła lepiej smakować. Jak pisze Szmidt (2010, s. 87), iluminacja przytrafiła się „zanurzonemu w cieczy Archimedesowi, miał z nią ponoć do czynienia siedzący pod jabłonią Isaak Newton, zapewne przydarzyła się również każdemu z nas, choć jej efektem nie było wiekopomne odkrycie". Colleen M. Seifert, David E. Meyer, Natalie Davidson, Andrea L. Patalano i Ilan Yaniv (1995, s. 67) również zauważają, że „zwykli ludzie mogą od czasu do czasu doświadczyć radości wglądu, tak samo,

jak uznani geniusze". Podobnie Smith (1995, s. 232) twierdzi, że „podstawową cechą wglądu jest to, że pomysły pojawiają się nagle i niespodziewanie, a nie to, że są doniosłe i ważne". Można by więc powiedzieć, że zjawisko wglądu postrzegać można zarówno w sposób elitarny, jak i egalitarny. Csikszentmihalyi i Sawyer (1995) twierdzą jednak, że wgląd stanowi główny aspekt twórczości, a badania nad wglądem prowadzone w tym kontekście przyczyniają się do pełniejszego zrozumienia tego zjawiska (też na poziomie ogólnym), niż wglądy doświadczane w codziennym życiu. Powodem jest to, że iluminacje artystów i naukowców prowadzą często do dość spektakularnych (znaczących dla jakiejś dziedziny sztuki czy nauki) efektów, przez co są bardziej „oczywiste" (nie trzeba zastanawiać się, czy dane doświadczenie jednostki można w ogóle uznać za wgląd). Na potrzeby niniejszych rozważań – i podążając linią rozumowania przyjętą przez Csikszentmihalyia i Sawyera (1995) – warto więc wprowadzić rozróżnienie między olśnieniami, które mają – zazwyczaj praktyczną – wartość dla życia jednostki (tak jak na przykład przepis kulinarny), a tymi, które skutkują jakiegoś rodzaju twórczym wytworem (np. dziełem sztuki czy teorią naukową). Taka zaproponowana typologia wglądów na *codzienne* i *transgresyjne* inspirowana jest w pewnym stopniu kategoryzacją poziomów twórczości (twórczość amatorska / codzienna vs. profesjonalna, wybitna, transgresyjna [zob. Szmidt, 2019, s. 316]).



Rysunek 4. Typologia wglądów. Źródło: opracowanie własne

Zdaniem Davidson (1995, s. 125) naukowcy podejmujący się badań nad wglądem – zwłaszcza o charakterze transgresyjnym, które, jak już stwierdzono, są łatwiejsze w analizie –

wykazują dwie odmienne postawy. Pierwszą z nich jest grupa poglądów, wedle których wgląd jest „procesem nadzwyczajnym" – jakościowo różnym od innych operacji umysłowych. Odbywa się przy udziale nieświadomości i wiąże się z nagłym przyspieszeniem pracy umysłu, tak jakby standardowe procesy mentalne odbywały się „na skróty", dużo szybciej niż zachodzące zazwyczaj stopniowo, rozumowe i analityczne przetwarzanie informacji. Takie podejście do iluminacji kojarzone jest z nurtem psychologii Gestalt, któremu – jak już wspomniano – przypisuje się oryginalne zdefiniowanie tego pojęcia. I jakkolwiek postrzeganie iluminacji jako zjawiska nadzwyczajnego może – ze względu na sposób, w jaki przebiega – wydawać się intuicyjnie uzasadnione, to jednak, jak wskazuje Davidson (1995), nie pomaga w wyjaśnieniu jego mechanizmu. „Zdefiniowanie wglądu jako «nieświadomego skoku w myśleniu» lub «rozumowania na skróty» pozostawia nas nadal z czarną skrzynką o nieznanej zawartości" – pisze badaczka (Davidson, 1995, s. 126).

Kolejne podejście do zjawiska – określone przez Davidson (1995, s. 127) grupą poglądów „nic specjalnego"– traktuje wgląd jako proces zasadniczo nie różniący się od innych mechanizmów kognitywnych, takich jak postrzeganie, uczenie się, tworzenie wyobrażeń itd. Nęcka (2003, s. 45) używa w tym kontekście określenia „koncepcje rewizjonistyczne" – czyli obalające funkcjonujące mity na temat twórczości. Zgodnie z tym stanowiskiem nie istnieje żaden „problem" ze zdefiniowaniem wglądu, gdyż zjawisko to jest po prostu naturalnym efektem skumulowanej przez jednostkę wiedzy na jakiś temat. Davidson (1995, s. 127) twierdzi jednak, że podejście to również nie przyczynia się do zrozumieniu istoty wglądu – jest ono raczej wyrazem pewnej bezradności badawczej w zrozumieniu tego pojęcia, która prowadzi do „pokusy, aby przypisać empiryczną porażkę temu, że konstrukt ten w ogóle nie istnieje" (o czym wspomina też Metcalfe; 1995). Hipotezą badaczki jest natomiast, że trudności z rozpoznaniem mechanizmu iluminacji spowodowane mogą być tym, iż na zjawisko to składają się prawdopodobnie tak naprawdę trzy główne, a nie jedna, odrębne operacje umysłowe. Davidson (1995, s. 127), podobnie jak Robert Sternberg (2001, s. 290), do operacji tych zalicza: selektywne kodowanie, selektywne łączenie i selektywne porównywanie (z konieczności kondensacji rozważań rezygnuję z ich szczegółowego opisu). Te trzy etapy stanowią podstawę tego, aby mogło dojść do iluminacji, to natomiast, czy wgląd nastąpi, zależy przede wszystkim od sposobu selekcji informacji przez umysł oraz adekwatności tych informacji do poszukiwanego rozwiązania (Davidson, 1995). Wgląd, zdaniem badaczki, musi też zachodzić gwałtownie – nie można mówić o iluminacji, jeśli wskazane powyżej procesy zachodziłyby stopniowo, np. przez wiele tygodni. Warunkiem uznania danego ciągu procesów umysłowych

za wgląd jest również oryginalność i adekwatność wyniku – nowa konfiguracja informacji musi zmieniać umysłową reprezentację problemu przez jednostkę w taki sposób, że pozwala go rozwikłać. Czynnikiem, który – zgodnie z wynikami badań Davidson (będących replikacją jej wcześniejszych badań nad tym zagadnieniem z udziałem Sternberga) – ma znaczący wpływ na zdolność jednostki do dokonywania wglądów, jest poziom inteligencji. Zdolność do wglądów skorelowana jest ściśle z poziomem inteligencji w ten sposób, że trzy wspomniane powyżej procesy częściej zachodzą spontanicznie u osób wysoko inteligentnych, niż tych o przeciętnym lub poniżej przeciętnym poziomie *IQ*. Mechanizmy selektywnego kodowania, selektywnego łączenia i selektywnego porównywania są w psychologii dobrze znane – wiedza na ich temat pozwala ekspertom od inteligencji konstruować testy *IQ*, których rozwiązanie wymaga zaangażowania tych procesów (a zwłaszcza dwóch ostatnich). Zdaniem Davidson (1995, s. 130) zdolność do wglądów jest częścią inteligencji, ponieważ pozwala na „rozwiązywanie problemów niestandardowych, o nieokreślonej strukturze". I chociaż zarówno jednostki o wyższej, jak i niższej inteligencji, początkowo starają się zazwyczaj rozwiązywać nowe problemy – także te niestandardowe i nieokreślone – znanymi sobie, sprawdzonymi metodami, to osoby bardziej inteligentne wykazują wyższą zdolność „monitorowania" własnych procesów myślowych i sposobów działania (Davidson, 1995, s. 133). Dzięki temu częściej są w stanie uświadomić sobie, kiedy ich linie rozumowania i wdrażane działania nie przyczyniają się do pozytywnego rozwiązania problemu, a wtedy gotowe są poszukiwać alternatywnych strategii. Osoby mniej inteligentne natomiast wykazują większą skłonność do „zafiksowywania się" na niewłaściwej odpowiedzi (opartej o nieskuteczne schematy myślenia), przez co nie odnoszą sukcesu w rozwiązaniu problemu. Kolejnym wnioskiem Davidson (1995) jest to, że operacje umysłowe z udziałem wglądów paradoksalnie nie prowadzą wcale do szybszego, niż inne procesy myślowe, rozwiązania sytuacji problemowej. Powodem tego jest, że czas poprzedzający samą iluminację – okres preparacji, przygotowań – bywa bardzo długi (na co wskazuje też teoria Wallasa; 1926).

Jak jednak argumentuje badaczka – co wydaje się interesującą konkluzją z punktu widzenia pedagogiki twórczości – generalnie możliwe jest „trenowanie" zdolności do wglądów poprzez rozwijanie umiejętności selektywnego kodowania, selektywnego łączenia i selektywnego porównywania informacji (Davidson, 1995, s. 132). Tak jak do pewnego stopnia można rozwijać inteligencję, tak samo analogicznie powinno więc udawać się zwiększyć zdolność do dokonywania wglądów – lub też rozwijanie inteligencji automatycznie zwiększa prawdopodobieństwo występowania iluminacji. Jest to wniosek ciekawy i pozwalający

postrzegać „olśnienie” w dużo bardziej empirycznych kategoriach. Jednak – jak przyznaje Davidson (1995) – nie umożliwia on pełnego zrozumienia tego zjawiska, gdyż nadal nie wiadomo, jakie czynniki odpowiadają za gwałtowne przyspieszenie i niestandardowy przebieg trzech wspomnianych wyżej operacji umysłowych (Davidson, 1995; zob. też Weisberg, 2018).

W tym miejscu dodać warto, że grupa poglądów „nic specjalnego” generalnie wpisuje się w behawiorystyczne podejście do twórczości, zgodnie z którym jest ona procesem „generowania nowych form zachowania” (Nęcka, 2003, s. 43); „wygaszania nawyków dominujących” i aktywowania tych mniej typowych (Wiśniewska, 2021, s. 27). Jak wskazuje Nęcka (2003, s. 44, 45), zgodnie z tym nurtem twórczość (która u behawiorystów funkcjonuje zazwyczaj pod nazwami takimi jak „oryginalność”, czy „produktywność”) stanowi przykład „zachowania sprawczego” oraz jest „tylko szczególnym wypadkiem zastosowania właściwej reakcji we właściwej sytuacji bodźcowej”.

Podobną do zaprezentowanej powyżej, a bardziej rozbudowaną i obrazową typologię, przedstawili Seifert i in. (1995, s. 68), którzy podzielili istniejące podejścia do zagadnienia wglądów na trzy typy: „normalna sprawa”, „perspektywa czarodzieja Merlina” i „przygotowany umysł”. Tak jak opisana powyżej grupa poglądów „nic specjalnego”, pierwsze podejście w tej typologii zakłada, że wgląd nie jest niczym nadzwyczajnym i zasadniczo nie różni się od innych, standardowych operacji umysłowych, takich jak przeszukiwanie pamięci czy poszukiwanie odpowiedzi metodą prób i błędów, w oparciu o wcześniejsze doświadczenia i wiedzę. Podejście to jest problematyczne nie tylko ze względu na relacje osób, które doznały przełomowych dla np. nauki czy sztuki wglądów, ale także w świetle badań laboratoryjnych psychologów poznawczych, z których wynika, że zdarzają się niespodziewane „najwyraźniej intuicyjne skoki kwantowe”, jakościowo różne od innych sposobów rozwiązywania problemów (Seifert i in., 1995, s. 71). W tym kontekście badacze cytują opinię wybitnego filozofa nauki, Karla Poppera, zdaniem którego: „[n]ie istnieje nic takiego, jak logiczny sposób generowania nowych pomysłów, ani też logiczna rekonstrukcja tego procesu. Moje podejście do tej kwestii jest takie, że każde odkrycie zawiera w sobie «element nieracjonalny» lub odbywa się przy udziale twórczej intuicji” (za: Seifert i in., 1995, s. 71).

Po tej konkluzji płynnie przejść można do podejścia typu drugiego, czyli „pespektywy czarodzieja Merlina”, zgodnie z którym wgląd to zjawisko mające właściwości nadprzyrodzone, a więc – w przeciwieństwie do podejścia pierwszego – nie poddające się badaniom. Wglądu doświadczają tylko nieliczne jednostki, a jego efektem są spektakularne

dzieła twórcze lub odkrycia naukowe[34]. Badacze podają przykład genialnego fizyka-noblisty Richarda Feynmana, którego łatwość w formułowaniu teorii i odnajdywania odpowiedzi na kompleksowe problemy nauk ścisłych trudno pojąć oraz wytłumaczyć. Na pytanie studenta fizyki kwantowej o to, jakimi metodami pracuje Feynman, współpracownik genialnego uczonego miał odpowiedzieć: „Nie, metody Dicka [Feynmana] nie są takie same, jak te, których tutaj używamy (…). Metoda Dicka jest taka: zapisujesz problem. Myślisz intensywnie. Zapisujesz odpowiedź" (za: Seifert i in., 1995, s. 72-73). Inny współpracownik genialnego naukowca, znany matematyk Mark Kac, zaproponował podział geniuszy na „zwykłych" – których kluczem do sukcesu jest pracowitość i ogromna produktywność – oraz „czarodziei", których procesy dochodzenia do właściwych rozwiązań i trafnych odpowiedzi są nieodgadnione, a tym samym niemożliwe do powtórzenia. „Richard Feynman jest czarodziejem najwyższego kalibru" – konkluduje Kac (za: Seifert i in., 1995, s. 73-74). Niewątpliwie, styl pracy i oryginalny dorobek twórczy wielu takich jednostek na przestrzeni historii, w pewnym stopniu dowodzić może, że mechanika wglądu jest odmienna niż innych, dobrze znanych badaczom, operacji umysłowych. Te znane, standardowe procesy myślowe zachodzą w sposób raczej sekwencyjny i analityczny, przez co ich wyniki nie są aż tak zaskakujące i nie przebiegają w tak szybkim tempie. Jednak – co zrozumiałe – zaakceptowanie „perspektywy czarodzieja Merlina" nie jest dla badaczy zbyt komfortowe, gdyż wtedy – jak wskazują Seifert i in. (1995, s. 74) – „być może najlepsze, co możemy zrobić jako psycholodzy poznawczy, to katalogować kolejne przypadki natchnionych geniuszy, a następnie trwać wobec nich w nieustannym podziwie". Nęcka (2003, s. 45) uważa, że takie „egzotyczne" – jak określił to David Perkins – teorie, czyli zakładające jakościową odmienność procesu twórczego od innych operacji umysłowych – są jałowe poznawczo i nie przyczyniają się do wzrostu wiedzy o twórczości. Pozornie nobilitują one twórców, ale podstawową konsekwencją ich utrzymywania jest zastój w rozwoju wiedzy o twórczości (Nęcka, 2003). Z drugiej strony, te „egzotyczne" koncepcje, których autorzy przy pomocy (najczęściej) metafor, czy odwołań do metafizyki próbują radzić sobie z faktycznymi poznawczymi lukami w wiedzy naukowej obszaru kreatologii, stanowić mogą – jak chce Metcalfe (1995) – dobry punkt wyjścia i bodziec

[34] W niniejszej pracy analizuję tematy związane z twórczością artystyczną, a dla porównania lub kontrastu w niektórych (tak jak niniejszym) wątku odwołuję się również do twórczości naukowej. Jednak, rzecz jasna, nie są to wszystkie jej rodzaje – wglądy dotyczyć mogą również np. rozwiązań technologicznych, politycznych, czy ekonomicznych, skutkujących jakimś rodzajem twórczości, nie będącej jednak sztuką, ani nauką. Dla uproszczenia jednak – podobnie zresztą jak większość autorów przytaczanej przeze mnie literatury – koncentruję się na wglądach w obszarze nauki i sztuki.

do zwiększenia wysiłków badawczych w celu coraz głębszego poznania zjawisk, takich jak chociażby wgląd.

W tym miejscu warto rozwinąć jeszcze poruszany przez niektórych badaczy wątek transcendentalnych i transpersonalnych interpretacji genezy procesu twórczego, które wskazują na jakościową swoistość zjawiska twórczości. Jak wskazuje Piirto (2004, s. 41, 49), oprócz aspektu fenomenologicznego proces twórczy zawiera w sobie też „dużo tego, co mistyczne i magiczne", a wśród proponowanych „siedmiu I" procesu twórczego badaczka – sama będąca równocześnie poetką – wymienia inspirację oraz intuicję. „Wszyscy twórcy mówią o inspiracji" – zauważa Piirto (2004, s. 49), po czym przystępuje do analiz rodzajów inspiracji i opisu transcendentalnych doświadczeń znanych twórców. Na tajemniczość i zagadkowość procesu twórczego wskazuje również Popek (2003), którego zdaniem dotyczą one zwłaszcza pochodzenia pomysłu, który przez wieki przypisywano muzom czy też boskiej interwencji. Źródła takiego podejścia do twórczości sięgają natywistycznej koncepcji Platona, zgodnie z którą istnieje pewna „wiedza wrodzona", niezależna od indywidualnego doświadczenia i poznania (pokłosiem tej teorii może być chociażby koncept nieświadomości zbiorowej według Junga, o którym piszę w *Rozdziale 5.*). Wiedza ta jest źródłem idei, których przekaźnikiem może być człowiek – twórca, nadający im postać materialną (Popek, 2003, s. 62). Ta sięgająca starożytności koncepcja, problematyczna z punktu widzenia badań empirycznych, nadal wybrzmiewa w wypowiedziach niektórych artystów na temat sposobu, w jaki odczuwają swoje procesy twórcze (do wątku tego wrócę również w dalszych częściach pracy).

Generalnie, teoria natchnienia w różnych jej „odsłonach" sprowadza się do przekonania, że proces twórczy cechuje „wyjątkowość, tajemniczość, aintelektualizm (poza kontrolą świadomości) oraz oddzielenie procesu twórczego od osobowości twórcy" (Popek, 2003, s. 63). Natomiast przejście od ugruntowanego w świadomości kulturowej założenia o istnieniu jakiegoś rodzaju twórczego natchnienia do prób empirycznego umocowania wiedzy o osobowości twórczej i procesie twórczym dokonywało się stopniowo i z początku skutkowało zupełnie nietrafnymi interpretacjami w rodzaju np. teorii Lombroso, który wysunął tezę, że „geniusz jest to choroba umysłowa na tle ogólnego zwyrodnienia, należąca do kategorii padaczki" (za: Popek, 2003, s. 63). Wśród współczesnych badaczy twórczości zainteresowanie tematem inspiracji i doświadczeń mistycznych w procesie twórczym jest generalnie dosyć rzadkie – na co zwraca uwagę Anatoily V. Kharkhurin (2015). Ten kierunek interpretacji procesu twórczego najczęściej wypierany jest przez empirycznie osadzone, mierzalne metody badawcze. Jest to jednak – zdaniem Kharkhurina (2015, s. 90) – powodem, dla którego badania

nad twórczością znalazły się „w ślepej uliczce", na co w ostatnich latach zwracało uwagę wielu kreatologów (zob. m.in. Glăveanu, 2014, 2023; Kaufman, 2003; Runco, 2014). Natomiast nowo rozwijającym się nurtem w naukach społecznych, który mógłby – zdaniem Kharkhurina (2015) – przyjść w sukurs badaczom twórczości, jest psychologia transpersonalna. Jej przedstawiciele zajmują się zagadnieniami takimi jak: rozwój najwyższego ludzkiego potencjału, doświadczenia mistyczne, medytacja itd., próbując przy tym – jak pisze Paul F. Cunningham (2007, s. 41) – przesunąć je z „obrzeży" do głównego nurtu dyskursu naukowego psychologii (która ostatecznie – jak wskazywałaby etymologia tego słowa – jest „nauką o duszy"; Kharkhurin, 2015, s. 92). Jednym z założeń psychologii transpersonalnej jest, inspirowany myślą amerykańskiego filozofa William Jamesa, „radykalny empiryzm", wedle którego w nauce należy zajmować się *tylko tym*, ale też (równocześnie) *wszystkim tym,* co pochodzi z doświadczenia (bez wyłączania z analizy tematów trudno weryfikowalnych, enigmatycznych, zagadkowych itd.; Braud, 1998, s. 6). A twórcze impulsy pochodzą, zdaniem Cunninghama (2007, s. 41), z obszarów wyższej świadomości, do której dostęp w dużym stopniu blokowany jest przez negatywne przekonania i lęki. Kharkhurin (2015) zauważa natomiast, że jeśli prawdą jest, że źródło twórczości ma genezę transcendentalną czy transpersonalną, to wtedy wszelkie badania i analizy, oparte na założeniu, że leży ono „wewnątrz zamkniętego systemu" (jaką jest ciało i umysł jednostki), ostatecznie skazane są na niepowodzenie. Jak pisze badacz:

> Paradoksalnie, filozoficzne, mistyczne i religijne nurty, uwzgledniające transcendentalną oraz / lub duchową genezę ludzkiej twórczości mają długą historię (zob. Runco i Albert, 2010). Co więcej, ogromna większość artystów przypisuje swoje zdolności twórczej inspiracji o nadprzyrodzonym pochodzeniu (Garberich, 2008). Wybitni twórcy twierdzą, że inspiracja wydaje się przekraczać zwyczajne ludzkie zdolności. Równocześnie, środowisko naukowe nieustająco wykazuje ignorancję wobec znaczenia czynników transcendentalnych dla zdolności twórczych (Kharkhurin, 2015, s. 91).

Zauważyć można jednak, że nawiązania do jednostkowych przeżyć transcendentalnych oraz ich związków z twórczością co jakiś czas powracają w opracowaniach naukowych – przykładem może być pogląd Katarzyny Citko (2019, s. 265), która uznaje, że „prawdziwa twórczość artystyczna" ma związek z metafizycznym rozwojem człowieka. Citko zauważa, że wielu badaczy dostrzega podobieństwo artystycznej inspiracji do doświadczeń mistycznych, a Raph Piedmon (1999) proponuje nawet, aby zdolność do doświadczeń transcendentalnych uznać za szóstą podstawową cechę osobowości (w nawiązaniu do pięcioczynnikowego modelu osobowości *PMO*). Wydaje się więc, że problematyka doświadczeń mistycznych, także w kontekście badań and twórczością, jest w jakimś stopniu obecna w naukach społecznych. Do

tematu transcendentalnych źródeł twórczości wrócę jeszcze w dalszych częściach niniejszej pracy (zob. *Rozdział 5.*).

Przy okazji wspomnieć można jeszcze o ogólnie funkcjonującej w kreatologii *hipotezie pracy nieświadomej*, zgodnie z którą za wglądy odpowiedzialne są nieświadome procesy umysłowe (założenie to obecne było też w przywoływanych powyżej koncepcjach). Koncentruje się ona na etapie inkubacji, a więc ma związek z podejściem „przygotowanego umysłu", do omawiania którego przechodzę poniżej. Torrance (1993), przywołując historyczne już (formułowane w latach dwudziestych i trzydziestych XX w.) podejście do twórczości badacza inteligencji, Charlesa Spearmana, pisze, że podczas procesu twórczego umysł tworzy różne konfiguracje z dostępnych jednostce informacji. Kiedy konfiguracje takie już istnieją, umysł „sam z siebie" jest w stanie wygenerować brakujące dane, które łączą się z powstałą wcześniej strukturą, co składa się na nową ideę (Torrance, 1993, s. 232). Natomiast sposób, w jaki się to odbywa, nie został w ramach tej koncepcji wyjaśniony.

Szmidt (2013b, s. 156) zauważa, odwołując się do krytyki autorstwa Nęcki (2003), że teorie wskazujące na znaczenie nieświadomych operacji umysłowych (jak również wiele innych teorii twórczości), w szczególności koncepcja inkubacji Wallasa, charakteryzuje „błąd nadmiernego uproszczenia". Brak jest bowiem odpowiedzi na szereg pytań, dotyczących pojęć i kategorii, którymi posługują się reprezentanci tego podejścia. Jak pisze Szmidt (2013b, s. 157):

> Czym są w istocie nieświadome operacje umysłowe? Czy różnią się zasadniczo od operacji świadomych, a jeśli tak, to czym? Kiedy i w jaki sposób dochodzi do przejścia procesu myślenia ze sfery nieświadomej do świadomej? Oto przykłady pytań, na które zwolennicy tej teorii nie potrafią dać satysfakcjonującej odpowiedzi. Tak więc pojęcie inkubacji niewiele tłumaczy, wręcz samo wymaga wyjaśnienia.

Szmidt (2012) porusza też temat, dającej się zaobserwować w dyskursie kreatologii antagonistycznej dynamiki pomiędzy romantycznymi vs. racjonalistycznymi (pozytywistycznymi) tendencjami w podejściu do zjawiska twórczości. Niewątpliwie znajduje ona odzwierciedlenie w przytaczanych tutaj koncepcjach – zwłaszcza przedyskutowanej powyżej grupy teorii nazwanej „nic specjalnego / „normalna sprawa", a transcendentalnymi czy mistycznymi interpretacjami procesu twórczego. Teorie oparte na podejściu racjonalistycznym generalnie „odczarowują proces twórczy z mistycyzmu i wyjątkowości", upatrując jego źródło w jednostkowych postawach i cechach osobowości, takich jak: zdolność do systematycznej pracy, upór, zaangażowanie w kumulatywne zdobywanie wiedzy i rozwój twórczego rzemiosła, odporność na porażki itd. (Szmidt, 2012, s. 84-85). Z drugiej strony,

podejście racjonalistyczne nie oferuje pełnego wyjaśnienia zjawiska twórczości – jak twierdzi Szmidt (2012, s. 85) „procesów twórczych i życia twórców nie da się zadowalająco wyjaśnić jedynie poprzez odwołanie się do normalnych operacji myślenia i funkcjonowania osobowości nawet bardzo samorealizującej się".

Wracając do dyskutowanej powyżej typologii, zaproponowanej przez Seiferta i in. (1995), na koniec wspomnieć trzeba jeszcze o ostatnim podejściu, określanym mianem „przygotowany umysł". Jest ono w dużej mierze zbieżne z tym, co zostało już w dużej mierze omówione w kontekście charakterystyki teorii Wallasa (1926) – zwłaszcza na temat uwarunkowania możliwości doświadczenia wglądu od zebrania odpowiedniej ilości informacji o interesującym jednostkę zagadnieniu (Seifert i in., 1995). Dodać warto, że w tym podejściu również uznaje się, iż zjawisko wglądu w jakimś stopniu poddaje się badaniom empirycznym – choćby w aspekcie analiz charakterystyki i relacji między okresami preparacji, inkubacji i iluminacji. O wartości i wiarygodności założenia, że wgląd uwarunkowany jest stopniem wcześniejszej eksploracji danego zagadnienia świadczą z pewnością liczne relacje twórców, którzy doświadczyli iluminacji w obszarach swoich, uprzednio długotrwale zgłębianych, profesji (Seifert i in., 1995). Większość koncepcji w ramach tego podejścia koncentruje się właśnie na tym aspekcie – czyli podkreśla wysiłek jednostki, który prowadzi do iluminacji. Jako przykład nieco odmiennej perspektywy podać można natomiast propozycję analizy wglądu w kontekście społecznym, wysuniętą przez Csikszentmihalyi'a i Sawyera (1995, s. 331). Badacze ci stoją na stanowisku, że wgląd w procesie twórczym – nawet jeśli najczęściej zdarza się w samotności – generalnie jest zjawiskiem o charakterze interakcyjnym („to, że wgląd odbywa się w samotności zaślepia nas na społeczny wymiar całego procesu twórczego"). Autorzy przypominają, że iluminację poprzedza często okres ciężkiej pracy, zazwyczaj odbywającej się w ramach właściwych dla danej profesji organizacyjnych czy instytucjonalnych struktur. Tak samo etap weryfikacji, a potem prezentacja idei zachodzi we współpracy z przedstawicielami jakiegoś twórczego środowiska – podkreślają Csikszentmihalyi i Sawyer (1995).

Wydaje się jednak, że postawienie kwestii znaczenia otoczenia społecznego dla doświadczenia wglądu na plan pierwszy analizy, może nie być pomocne dla zrozumienia samej istoty tego zjawiska. Niewątpliwie jest prawdą, że każdy indywidualny proces twórczy – choćby najbardziej „samotniczy" (np. pisanie wierszy, malowanie obrazów) – odbywa się w szerszym kontekście społecznym (jak właściwie każdy proces, badany w naukach społecznych; zob. Glăveanu, 2023). Wnioski z badań autorów dostarczają pewnych cennych spostrzeżeń,

takich jak np. to, że istnieje zależność między prawdopodobieństwem doświadczenia wglądu w jakiejś dyscyplinie naukowej, a tym, że jednostka należy do kręgów naukowych tejże dyscypliny i ma kontakt z innymi ekspertami, co generalnie wpływa na jej poziom znajomości zagadnienia (Csikszentmihalyi i Sawyer; 1995). Z drugiej strony, wydaje się, że koncentracja na środowiskowych uwarunkowaniach wglądu raczej „rozmywa" sens tego pojęcia i choć dostarcza pewnej nowej wiedzy na temat roli kontekstu społecznego dla procesu twórczego, to nie wydaje przyczyniać się znacząco do bardziej klarownego rozpoznania, czym warunkowany jest i na czym polega mechanizm samego tego zjawiska – samego *momentu* iluminacji.

Oryginalne podejście do zagadnienia wglądu zaprezentował również Steven M. Smith (1995), zwracając uwagę nie na to, co składa się na zjawisko wglądu (np. preparacja), ale na czynniki, które mogą wgląd *blokować*, czyli przeciwdziałać jego doświadczeniu przez twórczą jednostkę. Prawdopodobne jest – pisze Smith (1995, s. 230) – że „idee będą częściej pojawiać się w umyśle, kiedy przestaniemy je hamować" – czyli kiedy wydobędziemy się z „kolein" rutynowego myślenia. To właśnie te koleiny, zwane przez badacza *fiksacjami*, stanowią największy inhibitor doświadczenia wglądu. Jednostka *fiksuje się,* czyli w nieskuteczny i powtarzalny sposób używa informacji, opartych na dotychczasowej wiedzy lub sięga po takie znane sobie informacje, które nie są adekwatne i nie mogą doprowadzić do rozwiązania nowej sytuacji problemowej (Smith, 1995). To natomiast, co może wydobyć jednostkę z fiksacji i doprowadzić do iluminacji, to okres odpoczynku – czyli inkubacji. Jednostka, która wcześniej wielokrotnie podejmowała nieskuteczne próby rozwiązania problemu, na jakiś czas je porzuca i wchodzi w stan inkubacji – tym samym usuwając czynniki, które ograniczały dostęp do poszukiwanej odpowiedzi. Za skuteczność inkubacji dla zwiększenia prawdopodobieństwa doświadczenia wglądu odpowiada przede wszystkim zmiana otoczenia (fizycznego, społecznego itd.) na takie, które pozwala choćby tymczasowo uwolnić się od myślowych kolein – utartych ścieżek rozumowania (Smith, 1995). W tym kontekście Runco (2007, s. 34) przywołuje natomiast coraz bardziej powszechną technikę uważności – *mindfulness* – która może przyczynić się do zwiększenia ogólnej zdolności do tworzenia nowych idei. Podstawą skuteczności mindfulness jest to, że unika się polegania jedynie na ugruntowanych kategoriach poznawczych i rutynowym myśleniu, a zamiast tego jednostka powinna „pozostać czujna na alternatywne perspektywy", jeśli chodzi o postrzeganie i analizowanie interesujących ją zjawisk (Runco, 2007, s. 34). Uważność różni się od inkubacji przede wszystkim tym, że jest pewnego rodzaju postawą, a nawet filozofią życiową – a nie jedynie tymczasową zmianą w sposobie postrzegania rzeczywistości czy po prostu odpoczynkiem.

Kolejną, dość kompleksową i interesującą interpretację zjawiska wglądu zaproponował Simonton (1995). Badacz dostrzegł mianowicie paralelę między darwinowskim modelem doboru naturalnego organizmów żywych a procesem twórczym, w którym dochodzi do wglądu. Teoria ewolucji Darwina ma, zdaniem Simontona, znaczenie uniwersalne i – poprzez analogię – dostarczyć może wyjaśnienia, w jaki sposób powstają nowe pomysły, będące zalążkiem procesów twórczych. Aby móc jednak pokazać, jak koncepcję doboru naturalnego odnieść można do mechanizmu powstawania dzieł sztuki czy nauki, Simonton (1995) przytacza jej główne założenia, co warto zrobić też tutaj.

Zgodnie z teorią Darwina w naturze istnieje mechanizm odpowiedzialny za powstawanie *wariacji* (przekształceń, zmian) w procesie rozwoju organizmów żywych (Simonton, 1995, s. 466). Do wariacji dochodzi w wyniku mieszania materiału genetycznego w procesie reprodukcji lub następujących stopniowo mutacji genetycznych. Powstawanie wariacji wydaje się przypadkowe – część z nich jest korzysta dla rozwoju organizmu, a część może być nawet szkodliwa (i prowadzić do śmierci np. zarodka), jednak – patrząc z szerszej perspektywy – mechanizm ten podlega bardziej ogólnemu procesowi selekcji. Selekcja ta polega na „przesiewaniu" tych wariacji, które sprzyjają przetrwaniu i dalszemu rozwojowi gatunku w danym środowisku – czyli pozwalają organizmowi na lepszą adaptację do środowiska – od całej reszty. Wariacje korzystne dla organizmu są więc utrwalane i stają się powszechne w populacji, a zmiany nieadaptacyjne i szkodliwe dla rozwoju organizmu zostają eliminowane i z czasem ostatecznie zanikają (Simonton, 1995).

Na podobnej zasadzie postrzegać można proces twórczy. Zaczyna się on od serii przypadkowych obrazów, wyobrażeń, emocji, wrażeń, wspomnień, zalążków koncepcji itd., które stanowią pewnego rodzaju wariację w stosunku do bardziej rutynowych procesów myślowych. Wariacje te podlegają następnie wstępnej selekcji, po której jedynie część poddawana jest dalszemu „procesowaniu" przez umysł. Kolejne etapy rozwoju tych wstępnych idei zależą natomiast w dużej mierze od reakcji środowiska – odtrącenia lub przyjęcia i potwierdzenie ich wartości. Jedynie pomysły zaakceptowane przez środowisko, a więc jak można by to ująć – mające wobec niego wartość adaptacyjną, mają szansę na realizację. Simonton (1995) przytacza przykłady wybitnych twórców (artystów i naukowców, np. Henri'ego Poincaré'a, Alberta Einsteina) których narracje potwierdzają wartość dwustopniowego modelu mechanizmu wglądu. Pierwszy z tych stopni polega na chaotycznym i przypadkowym generowaniu wstępnych pomysłów (czy jedynie „zalążków" tych pomysłów,

tj. wrażenia, obrazy itp., które dopiero mogą przekształcić się w twórcze idee), a drugi – ich selekcji i konstruowania struktury, będącej podstawą dalszych etapów procesu twórczego.

Simonton (1995) zwraca też uwagę na znaczenie przypadku / szczęśliwego zbiegu okoliczności (*serendipity*) dla mechanizmu wglądu. Tutaj nawiązuje do licznych anegdot (np. na temat Archimedesa, Newtona, Poincaré'a itp.), dotyczących przypadkowych odkryć, które odmieniły oblicze nauki np. w dziedzinie fizyki. Podobne przypadkowe olśnienia spotykają też artystów – jednym z adekwatnych przykładów jest relacja znanego pisarza, Henry'ego Jamesa, wyjaśniającego, w jaki sposób rodziły się u niego w głowie pomysły na fabuły dzieł literackich.

> To było lata temu, pewnej Wigilii, kiedy jadłem obiad z przyjaciółmi. Pewna dama obok mnie, z którą prowadziłem rozmowę, napomknęła o czymś, co od razu rozpoznałem i co od zawsze nazywam „zarodkiem"[35]. Zarodek, gdziekolwiek się nie pojawia, zawsze jest dla mnie zarodkiem historii. Większość opowieści, powstałych spod mojej ręki, zaczynało się od pojedynczego nasionka, tak drobnego i kruchego, jak tamta przypadkowa wskazówka do powieści pt. „The Spoils of Poynton" (za: Simonton. 1995, s. 469).

Tutaj jednak znów wrócić można do prawdy płynącej z maksymy Pasteura czy też – jak wyraził to Simonton (1995, s. 470) – przekonania, że „[p]rzypadkowe wglądy nie są rozdzielane wszystkim po równo, gdyż jedynie ci najbardziej twórczy postrzegają swój świat jako miejsce kipiące intelektualnymi i estetycznymi możliwościami". Wydaje się prawdopodobne, że choćby i identyczny przebieg rozmowy przy świątecznym stole nie doprowadziłby do powstania powieści, gdyby jednym z rozmówców nie był utalentowany pisarz. Nadal (jak już wspominano) nie ma jednak pewności, czy i w jakich okolicznościach nawet najbardziej przygotowana i pod różnymi względami (zdolności, kompetencji itp.) odpowiednia do eksplorowania jakiegoś zagadnienia czy stworzenia dzieła sztuki, jednostka, doświadczy adekwatnego dla swoich zainteresowań wglądu. Zgodnie bowiem z *teorią przypadkowej konfiguracji*, sformułowaną przez Simontona (1995) w kontekście analiz procesów twórczych geniuszy, większość komponentów umysłowych (obrazy, fantazje, wrażenia itp.), które potencjalnie mogłyby złożyć się na twórczą ideę, ma charakter efemeryczny i nie zostaje nigdy rozwinięta. Jedynie od czasu do czasu dochodzi do szczególnej konfiguracji tychże mentalnych komponentów w sposób taki, że składają się one na logicznie uporządkowaną strukturę

[35] Nazwanie pomysłu na powieść „zarodkiem" (*germ*) przez przywołanego przez Simontona (1995, s. 469) artystę, spójne jest z założeniami jungowskiej „prokreacyjnej teorii twórczości", zgodnie z którą proces twórczy podobny jest do biologicznej prokreacji. Ponadto, używany wielokrotnie w tym rozdziale termin *inkubacja* – jeden z głównych etapów procesu twórczego – również stanowi pewnego rodzaju „biologiczną" metaforę, wskazującą, że rozwój twórczej idei przypomina proces prokreacji. Na tę analogię zwrócił uwagę również Smith (1995, s. 242), wskazując, że „[p]rocesy myślowe [odpowiedzialne za powstanie nowych idei] podobne są do dojrzewania biologicznego". Więcej na temat jungowskiej koncepcji procesu twórczego piszę w *Rozdziale 5*.

poznawczą – czyli wgląd. Doświadczenie wglądu stanowi natomiast zazwyczaj mocny bodziec dla jednostki do podjęcia już najzupełniej celowych i ukierunkowanych działań, będących kontynuacją zintensyfikowanego lub w ogóle rozpoczętego w sposób niekontrolowany i mimowolny – czyli w wyniku iluminacji – procesu twórczego (Simonton, 1995).

W podsumowaniu charakterystyki założeń „darwinistycznej" teorii procesu twórczego, Simonton (1995, s. 486) konkluduje jednak, że twórczość to niezwykle „marnotrawny biznes". Powodem tego jest, że wiele idei, które potencjalnie mogłyby rozwinąć się w odkrywcze teorie naukowe lub znamienite dzieła sztuki, „przepada" już na etapie weryfikacji pomysłu przez samego twórcę. Zdarza się zapewne często – choć raczej trudno byłoby to empirycznie oszacować – że twórca, w wyniku zbytniej samokrytyki, niepewności co do wartości pomysłu lub różnego rodzaju zaniedbań i ograniczeń, nie kontynuuje procesu twórczego po doświadczeniu iluminacji. Ponadto, nawet jeśli jednostka podejmie wysiłki w celu dopracowania pomysłu i przedstawienia go światu, nieuchronnie zderza się z ograniczeniami zewnętrznymi – nowa idea musi zostać wpasowana w szerszy kontekst konkretnej dyscypliny, czyli zostać zaakceptowana przez pole (które składa się, jak już wspomniano, z przedstawicieli środowiska twórczego danej dyscypliny naukowej lub dziedziny sztuki; Csikszentmihalyi; 2008). Na tym etapie również zdarza się często, że potencjalnie wartościowe pomysły zostają z jakichś względów odrzucone. Powodem tego może być np. brak gotowości środowiska twórczego do przyjęcia bardzo nowatorskiej koncepcji, która mogłaby zachwiać porządkiem systemu, nierozpoznanie wartości idei dla rozwoju danej dyscypliny lub dziedziny sztuki przez przedstawicieli pola czy też względy pozamerytoryczne – np. finansowe albo polityczne. Dlatego właściwą strategią dla twórcy jest dostarczać do pola jak największej liczby pomysłów w nadziei, że przynajmniej część z nich zostanie przyjęta. Zresztą, jak podkreśla Simonton (1995), cechą wielu wybitnych twórców jest ogromna produktywność twórcza – a wraz ze wzrostem liczby twórczych wytworów danego naukowca czy artysty, naturalnie wzrasta szansa, że choć niektóre z nich zostaną docenione przez środowisko. Można tu wysnuć też dodatkowy wniosek, że pomysły jednostki, która już wcześniej zyskała uznanie za swoją twórczość, będą łatwiej przechodziły proces zewnętrznej selekcji i ewaluacji – lub nawet kolejne wytwory takiej jednostki będą wyczekiwane przez przedstawicieli pola. Może zdarzać się i zapewne nieraz się zdarza, że nowe dzieła uznanego twórcy zostają łatwo przyjęte przez otoczenie ze względów „personologicznych" – a nie z uwagi na jakość samego wytworu. Jak pisze Schilling (2020, s. 20): „w przypadku muzyków i innych artystów, gdy zdobędą już oni uznanie, ich późniejsze dokonania niejako automatycznie przyciągają uwagę jakby działał tu

samonapędzający się mechanizm zwiększający ich znaczenie". Natomiast wysunięta przez Simontona (1995) argumentacja w kwestii konieczności jak największej produktywności twórców, w pewnej mierze spójna jest też z założeniami *inwestycyjnej teorii twórczości*, która oparta jest na porównaniu twórczości do inwestowania na giełdzie papierów wartościowych (Sternberg i Lubart, 1991).

W odniesieniu natomiast jeszcze do pewnej zagadkowości czy enigmatyczności etapu iluminacji, Simonton (1995) – podobnie jak Metcalfe (1995) – sugeruje, aby nie ustawać w podejmowaniu wysiłków badawczych w celu coraz głębszego zrozumienia procesu twórczego. Jak już wskazywano, pełne rozpoznanie natury wglądu jest nadal wyzwaniem dla badaczy, prawdopodobnie ze względu na to, że jest on oparty na trudno „uchwytnych" empirycznie, nieświadomych procesach umysłowych. Mając to jednak na uwadze, warto równocześnie docenić to, co już w kwestii zrozumienia procesu twórczego zostało przez badaczy twórczości osiągnięte. Ostatecznie, na co zwraca uwagę Simonton (1995), nawet jeśli nieświadomość odpowiedzialna jest za genezę idei twórczych, to jednak – patrząc całościowo na zjawisko procesu twórczego – jej roli nie można uznać za pierwszorzędną. Istniejące badania wskazują, że procesy przetwarzania informacji, odbywające się poniżej progu świadomości, są niezbyt skomplikowane i ostatecznie – nawet w przypadku wybitnych twórców – nie można raczej oczekiwać, że ich nieświadomy umysł *przypadkowo* „wygeneruje dopracowane wzory matematyczne i kompletne fabuły powieści" (Simonton, 1995, s. 475). Jak z tego wynika, mimo więc braku jeszcze konkretnych ustaleń co do natury samego wglądu, nadal większość etapów procesu twórczego stanowi, nazwijmy to, „przyjazne tworzywo" dla badań empirycznych. A jest też prawdopodobne, że podczas ich kontynuacji wśród badaczy nastąpi kiedyś nagły i „przypadkowy" *wgląd* w kwestii tego, jaka jest jego geneza. Oznaczałoby to odnalezienie tak pożądanego – zapożyczając jeszcze na chwilę terminologię z obszaru teorii ewolucji – „brakującego ogniwa" procesu twórczego, czyli odkrycie, co dokładnie dzieje się w umyśle pomiędzy okresem preparacji a olśnieniem, wraz z którym to rodzi się twórcza idea.

Ponadto dla odkrycia poszukiwanego mechanizmu wglądu przydatne może być podejście inspirowane analizowaną przez Runco (2015), interesującą koncepcją *metatwórczości* (*meta-creativity*). Metatwórczość oznacza „bycie twórczym w badaniach nad twórczością" i sprowadza się do dwóch głównych przesłanek (Runco, 2015, s. 295). Pierwszą z nich jest „kwestionowanie założeń", czyli podawanie w wątpliwość utrwalonych idei w kwestii np. tego, czym jest proces twórczy i jak należy go badać. Drugi filar metatwórczości to „zmiana perspektyw", czyli analiza badanego zjawiska pod różnymi, zwłaszcza tymi

niebranymi wcześniej pod uwagę, kątami. Podejście to zwiększa szansę na wydostanie się z impasu i schematycznego rozumowania („kolein" rutynowego myślenia) – chociażby w kontekście badań nad iluminacją (Runco, 2015).

3.3.5. *Oszczędna teoria twórczości* i podsumowanie rozważań o procesie twórczym

W niniejszym rozdziale poświęcam, jak widać, więcej miejsca teoriom procesu twórczego niż koncepcjom z pozostałych wymiarów czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości. Jak już wspomniałam, postępowanie to uzasadnione jest tym, że z punktu widzenia głównego celu mojej pracy – opracowania charakterystyki silnej potrzeby tworzenia artystów – kluczowe wydaje się dość głębokie zrozumienie mechanizmu procesu twórczego, w tym też jego genezy. Prawdopodobnie w ogóle można by argumentować, że procesualny aspekt „4 P" ma największe znaczenie dla zrozumienia zjawiska twórczości, a trzy pozostałe – choć ważne i mogące warunkować samo zaistnienie procesu twórczego (np. sprzyjające twórczości środowisko) – stanowią jego dopełnienie i są w pewnym sensie „otoczkowe" (używając określenia z teorii potrzeb Jana Szczepańskiego; 1981) wobec właściwego przedmiotu badań.

Stanowisko to wydaje się zbieżne z proponowaną przez Runco (2015) *oszczędną teorią twórczości* (*parsimonious theory of creativity*). Zgodnie z tym podejściem – w opozycji do mnożenia koncepcji w ramach klasycznego modelu „4 P" – dla rozwoju badań nad twórczością powinny liczyć się przede wszystkim te pojęcia i kategorie, które są najważniejszymi determinantami tego, aby mogła ona zaistnieć. Między innymi, zdaniem Runco (2015, s. 296), kategorią taką byłby „proces, który wyjaśnia, jaki mechanizm zaangażowany jest w stworzenie oryginalnych i nowych idei" – a więc mechanizm wglądu. Dla przykładu, nie byłyby już takimi kategoriami dywergencyjność czy otwartość na doświadczenie – często analizowane jako przymioty charakterystyczne dla twórców – z tego względu, że nie gwarantują one zaistnienia aktu twórczego (są więc co najwyżej „korelatami twórczości"; Runco, 2015, s. 296). Również Radosław Sterczyński i Alina Kolańczyk (2004, s. 181) zauważają, że „[p]roces tworzenia, podobnie jak inne procesy poznawcze, nie jest zjawiskiem bezpośrednio dostępnym obserwacji". Z tego względu, aby go zdefiniować i scharakteryzować potrzebne są wskaźniki, czyli „miary pośrednie". Stąd też badacze skupiają się – a czasem w ogóle przenoszą swoją uwagę – na czynniki, które wydają się bardziej „uchwytne", a świadczą o zajściu procesu twórczego, np. właściwości dzieła sztuki. Warto jednak pamiętać, że elementy te nie stanowią podstawowego przedmiotu badań, jeśli chodzi o samo zrozumienie struktury i przebiegu

procesu twórczego, który w sposób świadomy jak i nieświadomy, odbywa się w umyśle jednostki (Sterczyński i Kolańczyk, 2004).

Takie „oszczędne" podejście do twórczości prezentował też May (1994). W kontekście krytyki wspomnianej wcześniej kompensacyjnej teorii twórczości badacz pisze:

> Teoria ta ma oczywiście pewne zalety i pozostaje jedną z ważniejszych hipotez, z którymi badacze tego zagadnienia powinni się zapoznać. Jej błąd polega jednak na tym, że nie zajmuje się p r o c e s e m t w ó r c z y m j a k o t a k i m. Tendencje kompensacyjne wpływają na formę twórczości, którą jednostka podejmie, ale nie wyjaśniają samego procesu twórczego. Potrzeby kompensacyjne wpływają na określony z w r o t czy kierunek w kulturze lub nauce, jednak nie wyjaśniają t w o r z e n i a kultury lub nauki.
>
> W ten sposób bardzo wcześnie, u progu swej kariery naukowej, nauczyłem się z dużą dozą sceptycyzmu traktować aktualne teorie wyjaśniające problem twórczości. Nauczyłem się też, by zawsze stawiać pytanie: Czy teoria dotyczy samej twórczości, czy jedynie pewnych artefaktów, jakichś cząstkowych, marginalnych zagadnień aktu tworzenia?" (May, 1994, s. 34-35).

Są to, jak się wydaje, ciekawe i wartościowe spostrzeżenia, które pomóc mogą w filtrowaniu treści podczas prób poruszania się we wspomnianym na początku rozdziału „gąszczu teorii twórczości" w ramach „4 P" (Szmidt (2013b, s. 96).

Jednak nawet problematyka samego „właściwego" procesu twórczego wydaje się trudna do całościowej analizy, gdyż wymagałoby to szerokiej interdyscyplinarnej eksploracji omawianego zagadnienia z wielu teoretyczno-empirycznych perspektyw. Jak pisze Szmidt (2013b, s. 130) – pedagogika „nie wypracowała do tej pory oryginalnych, własnych stanowisk teoretycznych [w kwestii procesu twórczego] i czerpie z dorobku wspomnianych dziedzin [psychologii, filozofii, socjologii]". Bez wątpienia zaprezentowane przeze mnie koncepcje nie wyczerpują więc szerokiego zagadnienia, jakim jest postrzeganie procesu twórczego w istniejących perspektywach różnych dyscyplin. Starałam się jednak poddać analizie treści, mogące stanowić bazę teoretyczną jak najbardziej adekwatną dla interesującego mnie zagadnienia *przymusu tworzenia*, rozumianego jako swoista potrzeba człowieka. W związku z tym skoncentrowałam się na teoriach eksplorujących mechanikę procesu twórczego od strony intrapsychicznej (pracy umysłu, sposobu odczuwania procesu twórczego przez jednostki itp.), w tym również tych podejmujących próby wyjaśnienia genezy tego zjawiska (czyli koncepcje wglądu). Mniej interesowały mnie teorie systemowe i kulturowe (zob. Szmidt, 2013b), ukierunkowane na analizę czynników społecznych w kontekście twórczości jednostki.

Nawet jednak, gdyby przyjąć perspektywę oszczędnej teorii twórczości, a tym samym tezę, że analiza procesu twórczego jest najważniejszym czynnikiem rozwoju wiedzy o twórczości[36], w tym także potrzeby tworzenia, to jednak pod kątem niniejszych rozważań pewne „cząstkowe" zagadnienia, związane ze zjawiskiem twórczości, również mają znaczenie. Jedną z nich jest na pewno kategoria osobowości twórczej, do której analizy teraz przejdę. Jest ona istotna, gdyż – jak wspomniano wcześniej – badania nad *przymusem tworzenia* usytuowane są „na styku" procesualnego i personologicznego wymiaru czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości. Do problematyki genezy i natury procesu twórczego powrócę jeszcze natomiast w dedykowanym jungowskiej teorii twórczości *Rozdziale 5*.

3.4. *Przymus tworzenia* a osoba twórcy (aspekt personologiczny)

„Twórczość bez osoby nie istnieje (…). Twórczość jest wpisana w działalność człowieka, dynamizuje jego rozwój. Jednak nie może zostać urzeczywistniona samoistnie, potrzebuje wielowymiarowego podmiotu, który będzie w sposobności do jej wypełnienia" – zauważa Badora (2021). Podobnie Pufal-Struzik (2006, s. 9), definiuje twórczość jako „najwyższą formę aktywności podmiotowej", podkreślając tym samym wagę personologicznego aspektu badań nad tym zjawiskiem. A personologiczny aspekt „4 P" koncentruje się przede wszystkim na badaniu osobowości twórczej. Z tego względu stanowi adekwatne pole do analizy zjawiska *przymusu tworzenia*, które – jak wynikałoby pośrednio z przyjętej w tej pracy, przytaczanej powyżej, definicji potrzeby – uznać można za *cechę osobowości* (zob. Pufal-Struzik, 2006, s. 41).

A za podejmowaniem badań nad osobowością twórczą, które – jak już wspomniano – są sednem personologicznego wymiaru „4 P" stoi, na co wskazuje Popek (2003, s. 25), „przekonanie uczonych, że procesami tworzenia steruje specyficzny mechanizm psychologiczny". W tym miejscu warto wyjaśnić jeszcze pojęcie *osobowości*, która wedle Nęcki (2003, s. 129) stanowi „z jednej strony – nadrzędny system regulacji, odpowiadający za spójność zachowania i koordynację poszczególnych procesów psychicznych, a z drugiej strony – zespół cech indywidualnych, wyróżniających człowieka spośród innych ludzi". Zdaniem

[36] Co też nie oznacza, że znaczących przełomów w rozwoju wiedzy o twórczości nie mogą dokonać badacze, zainteresowani pozornie „marginalnymi" kategoriami, dotyczącymi tego zjawiska. Jak wynika z przeanalizowanych teorii wglądu, duży udział przypadkowości, znaczenie analogii (między pozornie niezwiązanymi ze sobą zagadnieniami, a nawet dziedzinami nauki) dla doświadczenia iluminacji i brak ostatecznego rozpoznania, co do mechanizmu wglądu, wykluczałby „wyrokowanie", który kierunek badań jest właściwy w kontekście zrozumienia istoty twórczości.

Szmidta (2013b; 2019; 2021), *osobowość twórcza* jest natomiast kompleksem specyficznych cech – właściwości poznawczych, emocjonalno-motywacyjnych i działaniowych – do których autor zalicza też *postawę twórczą*. Badania i rozważania nad osobowością twórczą mogą mieć dwa główne kierunki, z czego pierwszy polegałby na zrozumieniu mechanizmu działania „nadrzędnego systemu regulacji", który sprawia, że niektórzy ludzie tworzą. Nęcka (2003) wskazuje, że nurt ten reprezentowany był np. przez Freuda (twórczość jako sublimacja energii seksualnej) oraz Maslowa (twórczość jako dążenie do samorealizacji). Wydaje się, że w ten kierunek postrzegania osobowości twórczej wpisywałyby się również moje badania nad inicjującym proces twórczy, intensywnie oddziałującym na psychikę jednostki mechanizmem, jakim jest *przymus tworzenia*. Druga linia badań nad osobowością twórczą, tak jak klasyfikuje ją Nęcka (2003), polega natomiast na określeniu charakterystycznych cech osobowościowych osób twórczych. Dodatkowo, badacz proponuje rozróżnienie kategorii *osobowości twórczej* vs. *osobowości twórców*. Jak wskazuje autor:

> Powinniśmy tworzyć modele przyczynowo-skutkowe, w których cechy osobowości znajdowałyby się po stronie przyczyn, a dzieła twórcze – po stronie skutków. Mniej nas powinny interesować zależności odwrotne, zakładające wpływ działań twórczych na rozwój, ekspresję lub utrwalenie się pewnych cech osobowości. Inaczej mówiąc, powinniśmy konstruować modele osobowości twórczej, a nie modele osobowości twórców (Nęcka, 2003, s. 131).

Zauważyć można jednak, że z punktu widzenia pedagogiki (nie psychologii) twórczości, ten drugi rodzaj zależności – który ogólnie ująć by można jako wpływ podejmowania aktywności twórczych na rozwój jednostek – jest również bardzo istotny. Jest on ważny również w moich rozważaniach, w których poruszam aspekt znaczenia potrzeby tworzenia – jej gratyfikacji lub deprywacji – dla samorealizacji, a więc rozwoju osobowości poprzez wykorzystanie indywidualnego potencjału oraz związanego z tym wzrastającego poczucia spełnienia i ogólnego dobrostanu życiowego człowieka. Do rozważań nad samorealizacją w kontekście potrzeby tworzenia powrócę w *Rozdziale 4*.

Natomiast analiza cech osobowościowych, stanowiących potencjał do podejmowania działań twórczych, rodzić może pytanie, w jakim stopniu możliwe jest rozpatrywanie zagadnienia osobowości twórczej abstrahując od wytworów twórczości jednostki (analogiczny dylemat analizowałam już wcześniej w kontekście rozważań o procesie twórczym w ujęciu konceptualistycznym vs. tym ukierunkowanym na wytwór; Popek, 2003). Z przywołanej powyżej linii rozumowania może bowiem wynikać, że pewne cechy charakteru człowieka składają się na osobowość twórczą, niezależnie od tego, czy ma on (już lub też w ogóle) na

swoim koncie jakiekolwiek realizacje twórcze. Wątek ten porusza zresztą Nęcka (2003, s. 23), poddając pod dyskusję „twórczość bez dzieł", czyli kwestię tego, „czy można nazwać kreatywnym kogoś, kto nigdy nie wymyślił niczego nowego i zarazem wartościowego". Twierdząco na to pytanie zdają się odpowiadać przedstawiciele psychologii humanistycznej, jak chociażby Maslow (2006), dla którego osoba samorealizująca się jest twórcza bez względu na to, czy posiada w swoim dorobku jakiekolwiek dzieła o uznanej wartości. Podstawą tego podejścia jest założenie psychologów humanistycznych, że proces samorealizacji jest ze swej natury, „sam w sobie" twórczy, a więc nie musi obejmować kreowania dzieł artystycznych, naukowych czy innych wytworów twórczości o charakterze profesjonalnym (Nęcka, 2003).

Maslow (2006, s. 246) w ten sposób opisuje swoje doświadczenie, związane ze wskazanym powyżej dylematem „twórczości bez dzieł":

> pewna niewykształcona kobieta, która cały swój czas poświęcała roli gospodyni domowej i matki, nie uprawiała żadnego spośród konwencjonalnych rodzajów twórczości, ale była cudowną kucharką, matką, żoną i gospodynią domową. Jakimś sposobem, mimo niedostatku pieniędzy, jej dom był zawsze piękny (…). [B]yła oryginalna, nowatorska, pomysłowa, nieprzewidywalna, pełna inwencji. Po prostu musiałem nazwać ją twórczą. Od niej i od innych jej podobnych osób nauczyłem się, że pierwszorzędna zupa jest bardziej twórcza niż drugorzędny obraz (…).

Innymi słowy, zaangażowanie w twórczość codzienną (czy też *pospolitą* / *amatorską* / *mini-twórczość*; Szmidt, 2013b, s. 109; 2019, s. 316; zob. też Modrzejewska-Świgulska, 2014), bez żadnych artystycznych czy naukowych osiągnięć, jest wystarczające do tego, aby uznać jednostkę za twórczą – pod warunkiem, że równocześnie wykazuje ona cechy „osób samorealizujących się" (do opisu tych cech oraz teorii samorealizacji według Maslowa [2006, s. 245] powrócę w *Rozdziale 4.*). Podobne stanowisko reprezentowali inni przedstawiciele tego nurtu, jak chociażby Rogers, który „jednakowo traktuje zachowanie się dziecka w nowej grze, Einsteina formułującego teorię względności, gospodynię wymyślającą nowy sos do mięsa, młodego autora piszącego pierwszą powieść" – wszystkie te jednostki w myśl psychologii humanistycznej uznawane są za twórcze (za: Popek, 2003, s. 32).

Zdania badaczy w dyskutowanej tutaj kwestii wydają się zróżnicowane – Nęcka (2003, s. 24) konkluduje, że „pojęcie twórczości bez dzieł ma psychologiczny sens", czyli osoby o określonych, wyspecyfikowanych w wyniku badań nad osobowością twórczą cechach, można uznać za twórcze nawet, gdy nie generują żadnych konkretnych, nowych i wartościowych wytworów. Badacz przywołuje zaproponowane przez Kocowskiego pojęcie *aktywności potencjalnie twórczej*, czyli takiej, która „mogłaby doprowadzić do wartościowych dzieł, gdyby

ją kontynuować wystarczająco długo" (Nęcka, 2003, s. 24). Stanowisko Nęcki podziela autor ekologicznej teorii twórczości, Roman Schultz, według którego autokreacja jest jedną z czterech głównych aktywności twórczych człowieka, polegającą na tworzeniu idealnego wizerunku własnej osoby, a potem podejmowaniu (długotrwałych, mogących trwać całe życie) wysiłków w celu jego urzeczywistnienia (Szmidt, 2013b). „Tworzywem twórczości nie są tu jakieś specjalistyczne działania lub zachowania jednostki (…). Tworzywem tym jest całe życie człowieka, całokształt jego osobowości" (za: Szmidt, 2013b, s. 210-211). Na twórcze właściwości autokreacji wskazuje też m.in. Pietrasiński (1990), a także Piirto (2004), która podkreśla wagę zdolności i potencjału twórczego jednostki.

W tym miejscu przywołać warto postulat Runco (2007a), aby do klasycznego modelu „4 P" dodać element piąty – ***potencjał***, odrębny od wymiaru personologicznego. Jak ujęła to Badora (2021, s. 81): „[p]otencjał twórczy konkretnej osoby jest przestrzenią zadaną, którą nieustannie trzeba doskonalić"[37]. Ta oryginalna definicja wskazuje na „niedokonaną" właściwość potencjału – jest on bowiem możliwością, szansą, zdolnością, która może zostać przez jednostkę wykorzystana lub też nie. A zdaniem Runco (2007a), piąty komponent paradygmatu interpretacji twórczości dotyczyć miałby przede wszystkim badań osób, które posiadają wysokie możliwości (zdolności, talent, kompetencje) twórcze, ale z różnych względów nie potrafią ich wyrazić. Przy okazji zauważyć można, że jest to ciekawe zagadnienie również z punktu widzenia *przymusu tworzenia* – na ile możliwe jest, że jednostka odczuwa silną potrzebę twórczości, ale z powodu – prawdopodobnie jeszcze silniej oddziaływujących – inhibitorów twórczości jej nie zaspokaja, a tym samym nie generuje wytworów artystycznych. Intuicyjnym domysłem byłoby (o czym już wspominałam), że zdarza się to często, co zresztą wybrzmiewa też w założeniach teoretyczno-badawczych niniejszej pracy, dotyczących tego, że okresy deprywacji *przymusu tworzenia* powodują cierpienie i dyskomfort psychiczny. Z drugiej strony, podana wcześniej definicja głównej kategorii analitycznej niniejszej pracy zakłada, że artyści odczuwający *przymus tworzenia* dość intensywnie generują twórcze wytwory – i takie osoby uwzględniłam w badaniach do niniejszej pracy. Powodowane jest to przekonaniem, że potencjał, czyli w tym przypadku, „potrzebę tworzenia bez twórczości" (czyli bez gratyfikacji i jakichkolwiek dowodów na jej istnienie poza psychiką jednostki, w postaci np. dzieł sztuki), trudno byłoby zbadać, a tym bardziej na takiej, dość kruchej, podstawie opracować nową

[37] Stwierdzenie to stanowić może pewnego rodzaju parafrazę założenia filozoficznego, obecnego m.in. w logoterapii oraz teorii dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego, że „[b]yt ludzki jest człowiekowi zadany" (Mentel, 1994, s. 67).

kategorię badawczą (na problemy związane z empirycznym ujęciem potencjału wskazuje Maciej Karwowski [zob. 2009; 2015]). Chcąc więc osiągnąć możliwie najbardziej trafne wyniki badań, na potrzeby niniejszej rozprawy uznaję, że osoby odczuwające *przymus tworzenia* to te, którym udało się przekuć swój potencjał na działanie – czyli przynajmniej w jakimś stopniu pokonać blokady twórcze i wyjść z poziomu deklaratywnego zainteresowania twórczością do etapu własnych realizacji twórczych[38]. Innymi słowy, badania moje mieszczą się w klasycznym modelu „4 P", bez analizowania potencjału badanych, który trudno byłoby empirycznie zweryfikować.

A w opozycji do zaprezentowanej powyżej idei „twórczości bez dzieł", wielu badaczy stoi na stanowisku, że za twórczą uznać można tylko osobę, która posiada na swoim koncie jakieś twórcze realizacje – w przeciwnym razie mówić można co najwyżej, jak już wspomniałam, o twórczym potencjale, a nie osobowości twórczej (zob. Runco, 2007a). Szmidt (2013b, s. 83; 2015a) osobę o rozwiniętej postawie twórczej określa jako tę, która „generuje pomysły i wdraża je do praktyki" – szczególnie ważny więc wydaje się aspekt realizacji pomysłów. Ken Robinson i Lou Aronica (2017, s. 79) podkreślają rozróżnienie między wyobraźnią a kreatywnością (którą nazywają „wyobraźnią stosowaną"), aby zasygnalizować, jak ważny dla twórczości jest element działania. „Możesz wyobrażać sobie coś przez cały dzień, a nikt tego nie zauważy (…). Żeby być kreatywnym, trzeba tak naprawdę coś zrobić" – stwierdzają autorzy (Robinson i Aronica, 2017, s. 79). Duckworth (2016, s. 66) pisze z kolei o „pozytywnym fantazjowaniu", które nie tylko nie może zastąpić działania z pasją, ale nawet bywa szkodliwe („[w] krótkiej perspektywie marzenie o byciu lekarzem może budzić bardzo pozytywne emocje. Ale w dłuższej nieosiągnięcie celu zrodzi rozczarowanie, z którym będziesz musiał żyć"). Aby spojrzeć na dylemat możliwości „bycia twórczym bez tworzenia" od strony językowej, przywołać można też historyczną definicję czasownika *tworzyć*. Według słownika etymologicznego języka polskiego brzmi ona: „czynić twardym; nadawać twardą formę; powołać do istnienia" – ewidentnie więc znaczenie terminu ma związek z faktycznym działaniem, a nie tylko możliwością czy zdolnościami do działania (za: Udzik, 2016, s. 50). Ten sam definicyjny aspekt zjawiska twórczości akcentuje May (1994, s. 37), stwierdzając, że: [t]wórczość, jak to słusznie określa słownik Webstera, jest w gruncie rzeczy procesem b u d o w a n i a, p o w o ł y w a n i a d o i s t n i e n i a". Zgodnie z tą linią rozumowania, można by

[38] Jednak prawdopodobnie wartościowe byłyby też dalsze badania i działania edukacyjne / interwencje terapeutyczne, kierowane do osób, które odczuwają silną potrzebę tworzenia, ale z różnych względów nie są w stanie jej zaspokoić. Do wątku tego wrócę we wnioskach z badań własnych.

więc przyjąć, że osoba o twórczej osobowości to przede wszystkim taka, która posiada już jakiś twórczy dorobek lub zaangażowana jest w jakiegoś rodzaju twórcze projekty (mogą być nimi też wytwory twórczości codziennej).

Ponadto, typologia *osobowości twórczej vs osobowości twórców* wydaje się problematyczna, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że wiele cech osobowości może dopiero wykształcić się w wyniku doświadczenia związanego z zaangażowaniem się w twórcze aktywności i projekty. Jak już wspomniałam, w świetle założeń i ustaleń badawczych pedagogiki twórczości twórczość stanowi kluczowy czynnik rozwoju osobowości (Szmidt, 2013b). Niewątpliwie pewne względnie stałe cechy osobowości stanowią składową twórczego potencjału, jednak niektóre cechy, uznawane za przynależne twórczej osobowości, mogą ujawnić się w jednostce dopiero podczas zaangażowania w procesy twórcze. Jak więc ocenić, czy dana cecha stanowiła pierwotne „wyposażenie" jednostki czy też rozwinęła się dopiero w wyniku zaangażowania w twórczość? Niektóre cechy osobowe, takie jak np. odwaga czy wytrwałość w szczególności stanowić mogą konsekwencję pokonywania, związanych z twórczością, licznych przeszkód i ograniczeń oraz generalnego nabywania doświadczenia. Jak wskazuje Pufal-Struzik (2006, s. 34), „osobowość człowieka może najpełniej wyrazić się w aktywności twórczej" – z czego wynikałoby, że bez tej aktywności część cech osobowościowych człowieka pozostaje „w uśpieniu". Z tej perspektywy wydaje się, że kategorie osobowości twórczej i osobowości twórców można do pewnego stopnia uznać za zbieżne. Jak ujął to Hans Eysenck „w pogoni za kategoryzacją często tworzymy dychotomie tam, gdzie one nie występują" (za: Lambert, 2020, s. 440).

Jak przekonać się można już na podstawie dotychczasowych rozważań, badania i analizy personologicznego aspektu „4 P" – podobnie jak w przypadku problemów w zdefiniowaniu kryteriów ewaluacji dzieł sztuki i luk w ustaleniach empirycznych, dotyczących natury procesu twórczego – nastręczać mogą licznych trudności. W szczególności wyzwanie stanowić może skonstruowanie „zamkniętej listy" cech osobowości twórczej, gdyż badania nad tą kategorią dostarczyły jak dotychczas wielu niejednoznacznych – a często wydających się sprzecznymi – wyników. Nęcka (2003, s. 131) za najistotniejsze właściwości osobowości twórczej uważa otwartość, niezależność i wytrwałość. Szmidt (2021) za trzy najważniejsze elementy postawy twórczej uznaje z kolei myślenie twórcze, zamiłowanie do nowości i zaradność. Można uznać, że są to dość skondensowane syntezy, gdyż niektóre inne klasyfikacje zawierają po kilkanaście lub więcej cech jednostek twórczych. Dla przykładu Popek (2003, s. 48-52) wymienia dwadzieścia osiem ogólnych przymiotów ludzi twórczych, spośród których wyróżnia jeszcze

szereg składowych. Podobnie rozbudowaną typologię proponuje Pufal-Struzik (2006), a także Szmidt (2021) w rozwinięciu właściwości postawy twórczej. Pomimo jednak takiej elaboracji w opracowywaniu właściwości dyskutowanej kategorii, wnioski z badań wciąż zdają się niejednoznaczne. Jak wskazuje Szmidt (2021, s. 38) „pytanie o właściwości osobowości twórczej nadal nie doczekało się podzielanej przez znawców przedmiotu, zadawalającej odpowiedzi".

Komponenty w proponowanych przez psychologów i pedagogów twórczości zestawach cech osobowościowych twórców często wydają się sprzeczne – i co do tej *sprzeczności* jako podstawowej cechy osobowości twórczej badacze wydają się w największym stopniu zgadzać. Psycholodzy i pedagodzy twórczości podkreślają bowiem dialektyczność osobowości twórczej, która nazywana jest często *antynomiczną* – czyli pełną pozornie kolidujących ze sobą cech, takich jak myślenie dywergencyjne i konwergencyjne lub np. spontaniczność i beztroska, współwystępujące z wytrwałością i zdolnością do ciężkiej systematycznej pracy[39] (Szmidt, 2013b). Jak twierdzi Nęcka (1991, s. 13):

> Koncepcja twórczej osobowości jako konglomeratu wzajemnie sprzecznych cech i umiejętności pozwala zrozumieć, dlaczego wiele badań psychologicznych przynosi wyniki niejednoznaczne lub sprzeczne z innymi wynikami. Tradycyjne metody badania osobowości nie nadają się do uchwycenia tego typu antynomii, które z kolei są dla twórców czymś naturalnym.

Szmidt (2021, s. 47) podkreśla, że „nie ma jednej właściwości odpowiedzialnej za kreatywność, zwłaszcza wybitną, podobnie jak nie ma jednej osobowości twórczej". Podobnie, Jerome Seymour Bruner uważał, że „paradoks i antynomia są wyróżnikami i cechami definicyjnymi (…) aktywności twórczej" (Nęcka, 1991, s. 12). Psycholog i badacz kreatywności, wspomniany wcześniej Barron, określił to następująco:

> Geniusz kreatywności może być jednocześnie naiwny, mądry, swobodnie poruszać się zarówno w pierwotnym symbolizmie, jak i rygorystycznej logice. Jest jednocześnie bardziej prymitywny i bardziej wykształcony, bardziej destruktywny i bardziej konstruktywny, czasem bardziej szalony, a zarazem zdecydowanie rozsądniejszy od przeciętnego człowieka" (za: Kaufman, Gregoire, 2018, s. 7).

Filozof Władysław Stróżewski (1983) wymienia aż trzydzieści dwie sprzeczności (antynomie), opisujące twórczość, z których wiele dotyczy właśnie postaw i sposobów działania twórców. Csíkszentmihályi (1996) zdefiniował dziesięć sprzeczności charakteryzujących osoby twórcze, a Pufal-Struzik (2006) wyróżnia około pięćdziesięciu

[39] Jak obrazowo ujęli to Sidney J. Parnes i Angelo M. Biondi, twórczość jest „delikatnym balansowaniem między swobodnym ukierunkowaniem a ukierunkowaną swobodą" (za: Nęcka, 1991, s. 12).

charakterystycznych – w tym również tych pozornie wykluczających się – cech osobowości twórczej. Przykładowe proponowane przez badaczy twórczości typologie osobowości twórczej zawarłam w *Tabeli 3*.

Tabela 3. Cechy osobowości twórczej w różnych ujęciach teoretycznych. Źródło: opracowanie własne na podstawie przywołanej literatury (Pufal-Struzik, 2006; Runco, 2007b; Szmidt, 2019; 2021)

CECHY OSOBOWOŚCI TWÓRCZEJ				
według Csíkszentmihályi'a:	według Kaufmana i Gregoire:	według Pufal-Struzik:	według Runco:	według Szmidta (cechy postawy twórczej):
• „wybitna energia fizyczna, a z drugiej strony zamiłowanie do ciszy i spokoju • bystrość (inteligencja), mądrość – naiwność i dziecięca spontaniczność • wesołość i nieodpowiedzialność – dyscyplina i odpowiedzialność • wyobraźnia i fantazja – głęboko zakorzenione poczucie rzeczywistości • introwersja-ekstrawersja • niezwykła pokora i duma w tym samym czasie	• zamiłowanie do zabawy • pasja w działaniu • tendencja do „śnienia na jawie" • umiłowanie samotności • otwartość na doświadczenia • uważność • wrażliwość • zdolność do przekuwania przeszkód na swoją korzyść • nonkonformizm (Kaufman i Gregoire, 2018).	<u>w sferze umysłowej, m.in.:</u> • spostrzegawczość • inteligencja • niezależność w myśleniu • rzeczowość • radykalizm • zdolność planowania • refleksyjność • tolerancja wobec sprzecznych doświadczeń i informacji • fantazja i bogata wyobraźnia • intuicja • uzdolnienia twórcze • krytycyzm myślowy; <u>w sferze wolicjonalnej (psychicznego „układu kierowniczego") m.in.:</u>	• autonomia • niezależność • nonkonformizm • samokontrola • impulsywność • umiłowanie przygód • umiłowanie zabawy • tendencja do fantazjowania • upór • wytrwałość • otwartość na doświadczenie • tolerancja dla wieloznaczności • elastyczność • wrażliwość • pewność siebie	<u>„w sferze poznawczej:</u> • zdolność do dziwienia się • myślenie pytajne • wrażliwość na problemy • płynność, giętkość i oryginalność myślenia • bogata wyobraźnia twórcza • zdolność do tworzenia metafor • łatwość uczenia się nowych treści, dobra pamięć • mądrość; <u>w sferze emocjonalno-motywacyjnej:</u> • zamiłowanie do nowości (neofilia) • zdolność do odraczania gratyfikacji i nagród • odwaga twórcza

• buntowniczość – niezależność • żarliwość w sprawach pracy – ekstremalne poczucie obiektywności • cierpienie i smutek – zdolność do wielkiej radości • dominacja i agresja – duża wrażliwość i łagodność" (za: Szmidt, 2019, s. 274).		• silna motywacja poznawcza • bogata i spontaniczna ekspresja • estetyczny stosunek do świata; <u>w obszarze temperamentu, m.in.:</u> • zaangażowanie i niespożyta energia • znaczna wrażliwość; <u>pod względem cech charakteru, m.in.:</u> • nonkonformizm • skuteczność i elastyczność działania • wytrwałość • szczerość • pewność siebie (Pufal-Struzik, 2006).	• kierowanie się motywacją wewnętrzną • szerokie zainteresowania • psychologiczna androgynia (cechy przypisywane kobietom posiada mężczyzna, i odwrotnie) • skuteczność w działaniu • ciekawość świata (Runco, 2007b).	• konsekwencja, upór, zacięcie – pasja • perseweracja • zdolność do konstruktywnej samotności • nonkonformizm; <u>w sferze działaniowej:</u> • pracowitość • umiejętność pracy w grupie • zaradność • umiejętność twórczego rozwiązywania problemów" (Szmidt, 2021, s. 48-49).

Jak widać, powyższy zbiór cech jest bardzo obszerny, przez co sprawia wrażenie „otwartego". Prawdopodobnie można by dodać do niego wiele zbliżonych pod względem znaczenia (a może też jeszcze innych) właściwości, które również trafnie odzwierciedlałyby osobowości wielu twórczych jednostek. Tym samym kategoria osobowości twórczej wydaje się nieostra – trudno bowiem stwierdzić, jakie jest kryterium demarkacji między osobowością twórczą a nietwórczą; nie ma jednoznacznych ustaleń badawczych, które cechy są „wymagane", aby uznać jednostkę za twórczą. Jak konkluduje w tym kontekście Szmidt (2021, s. 51) „z kreatywnością już tak jest, że jakiejś prawidłowości i generalizacji dotyczącej jej natury można czym prędzej podać trafną i równie sprawdzoną prawidłowość przeciwną". Tak więc najważniejszym wyróżnikiem osobowości twórczej wydaje się – jak już wskazano – antynomiczność jej elementów składowych. Zgodnie z tą interpretacją twórcza byłaby ta osoba, która przejawia zestaw różnorodnych, a przy tym pozornie antagonistycznych wobec siebie cech charakteru (takich jak np. duma i skromność, pracowitość i beztroska, wesołość i powaga itp.). W kontekście antynomiczności zjawiska twórczości wspomnieć można jeszcze o idei Alberta Rothenberga (1971). Autor ten zauważył, że twórcy są w stanie bez trudu asymilować pozornie sprzeczne informacje w tym samym czasie, co nazwał *myśleniem janusowym* (Rothenberg, 1971).

Przy okazji warto zasygnalizować obecny w dyskursie naukowym kreatologii dylemat, czy cechy osobowości twórczej są ogólne, czy specyficzne – czyli na ile możliwe jest wydestylować właściwości, które dotyczyłyby twórców niezależnie od dziedziny uprawianej twórczości, a na ile cechy osobowościowe np. muzyków będą różne od pisarzy czy też artystów ogólnie od twórców innych obszarów, np. naukowców (Kirsch i in., 2015; Pufal-Struzik, 2006). W kontekście moich rozważań zakładam (co już wyrażałam), że *przymus tworzenia* dotyczy artystów – i założenie to stanowiło podstawę formowania kryteriów doboru grupy badanych, którzy są twórcami wielu różnych artystycznych profesji. Oczywiście można by postawić pytanie, czy *przymus tworzenia* w większym stopniu dotyczy artystów uprawiających konkretną dziedzinę sztuki – np. pisarzy bardziej niż fotografów. Wymagałoby to jednak osobnych badań, które ewentualnie możliwe będą dopiero po opracowaniu ogólnej charakterystyki głównej kategorii analitycznej tej pracy.

Nawet jednak jeśli twórczość do pewnego stopnia jest uwarunkowana dziedzinowo, to pewne cechy uznaje się za charakterystyczne dla wszystkich twórców, niezależnie od typu artystycznego czy innego rzemiosła (czy też, wracając do dylematu „twórczości bez dzieł" [Nęcka, 2003] charakterystyczne dla osób twórczych – bez względu na to, czy aktywnie

zajmują się twórczością). A jedną z takich najbardziej kluczowych właściwości – pary antynomicznych cech – dla osobowości twórczej jest, zdaniem wielu badaczy, równoczesne występowanie u twórców silnie rozwiniętego myślenia dywergencyjnego i konwergencyjnego (Kaufman, 2011; Nęcka, 2003; Piirto, 2004; Szmidt, 2013b; 2019). Zdaniem psychologa amerykańskiego, twórcy zintegrowanego modelu inteligencji i jednego z pionierów badań nad osobowością twórczą, Joya P. Guilforda, (1971), talent twórczy jest – podobnie jak inteligencja – kategorią kompleksową, w skład której wchodzi wiele różnych właściwości. Według koncepcji Guilforda (1957; 1976), twórców charakteryzuje przede wszystkim tendencja do myślenia dywergencyjnego – czyli otwartego, nastawionego na poszukiwanie różnych rozwiązań – którego komponentami są *płynność*, *giętkość* i *oryginalność* w myśleniu, a także *wrażliwość na problemy*. Zdaniem kontynuatora myśli Guilforda – Ellisa Paula Torrance'a (2018; zob. też Szmidt 2013b) – ważnym czynnikiem myślenia twórczego jest również *elaboracja*, czyli zdolność do starannej i szczegółowej realizacji twórczych pomysłów.

A z wrażliwością na problemy związane jest pojęcie *myślenia pytajnego*, które Krzysztof J. Szmidt i Elżbieta Płóciennik (2020) uważają za jedną z ważniejszych cech osobowości twórczej. Jak zauważają autorzy, zdaniem wielu kreatologów i innych myślicieli, dla twórczości, zwłaszcza tej wybitnej, dużo ważniejsza jest zdolność znajdowania nowych problemów (*problem finding*), niż rozwiązania tych, które już istnieją (czyli zostały zdefiniowane wcześniej przez kogoś innego). Jak podkreśla Krasoń (2018, s. 192), „[t]wórczość wymaga inicjacji, pobudzenia aktywności, zaciekawienia i zdziwienia", a elementy te wiążą się z myśleniem pytajnym. Myślenie pytajne pełni w twórczości trzy główne funkcje: „inspirującą" (pobudza do inicjowania procesów twórczych), „konstruktywnie krytyczną" (pomaga dostrzec i wyeliminować nieskuteczne rozwiązania czy wytwory nie mające odpowiedniej pod jakimś względem wartości) oraz „waluacyjną / wzbogacającą" (prowadzi do nowych odkryć i generalnie rozwoju dorobku twórczego ludzkości). Dlatego też wrażliwość na problemy i związana z nią zdolność do myślenia pytajnego to bardzo istotne czynniki myślenia twórczego – czyli dywergencyjnego (Szmidt i Płóciennik, 2020, s. 35). Myślenie pytajne skłania też – jak wskazuje Szmidt (2019) – do dokonywania *eksploracji*. „To niemodne dzisiaj słowo oznacza badanie, dociekanie, poszukiwanie, odkrywanie czegoś (…), a «eksplorator» to ten, który poszukuje, docieka, odkrywa" (Szmidt, 2019, s. 84).

Mimo jednak częstego podkreślania wagi myślenia dywergencyjnego („rozbieżnego", nonkonformistycznego, niezależnego, spontanicznego, wychodzącego poza schematy) w kontekście osobowości twórczej, współcześnie uznaje się – o czym już wspomniałam – że poza

nim twórczość wymaga również zdolności do myślenia konwergencyjnego („zbieżnego", konwencjonalnego, odtwórczego, praktycznego, konformistycznego, z zachowaniem wymaganych reguł i dostosowaniem się do ograniczeń; Kaufman i Gregoire, 2018; Runco, 2007b; 2017). A więc atrybuty te – dywergencja i konwergencja – choć generalnie uznawane są za antagonistyczne, w przypadku jednostek twórczych dopełniają się. Ta kombinacja stylów myślenia umożliwia twórcom skuteczną realizację procesu twórczego – od swobodnej inwencji twórczej po wymagające krytycznego i praktycznego podejścia selekcję pomysłów i finalizację działań. W związku z ową „procesualnością" najpierw myślenia dywergencyjnego, a potem konwergencyjnego Lambert (2020) proponuje nawet, aby kategorie te traktować jako kontinuum, a nie dychotomię.

Kolejną kategorią, o której warto wspomnieć ze względu na jej związek z postawą twórczą, jest transgresyjność. A *transgresja* to, zdaniem badacza tego zjawiska, Józefa Kozieleckiego (1987; 2009), intencjonalne wychodzenie poza to, co człowiekowi znane, „oswojone", ugruntowane – przekraczanie dotychczasowych osiągnięć w jakiejś dziedzinie wiedzy czy twórczości, pokonywanie ograniczeń własnego charakteru, sięganie po nieszablonowe, niesprawdzone wcześniej rozwiązania. Sednem działań transgresyjnych jest pokonywanie różnego rodzaju granic – psychologicznych, materialnych, społecznych itd. (Kozielecki, 1987; 2009). Jak wskazuje Ledzińska (2012), transgresje (zwłaszcza o charakterze psychologicznym) stanowią źródło rozwoju osobowości, a także mogą mieć dla jednostki działanie terapeutyczne. Monika Wróblewska (2014, s. 111) pisze, że „[s]tany trans, czyli przechodzenie, wychodzenie poza (transcendencja, autotranscendencja) są szczególną właściwością człowieka, ukazującą jego wyjątkowe możliwości". Jak pisze Henryk Gasiul (2005, s. 15-16) w kontekście analizy możliwości realizowania indywidualnych motywów przez jednostkę:

> [n]ie ma bowiem tak naprawdę możliwości stabilizacji w zakresie spełniania się „ja" – motywy związane z „ja" są w stanie ciągłej dynamiki, one są w stałym procesie stawania się. Dlatego człowiek musi stale na nowo odkrywać swoją tożsamość, określać godność, odkrywać wymiary transcendencji itd. Ciągle musi odkrywać, gdyż ciągle staje w sytuacjach konieczności poradzenia sobie z nowymi warunkami życia (…).

Przykładem transgresji dokonywanej w obszarze samorealizacji[40] może być *re-decyzja*, definiowana przez Aleksandrę Chmielińską i Monikę Modrzejewską-Świgulską (2020, s. 15) jako zmiana „na poziomie mikro, czyli w sferze biografii indywidualnych". W teorii psychotransgresjonizmu Kozieleckiego (1987; 2007; zob. też Chmielińska, 2017) dążenie do

[40] Choć wydaje się, że samorealizacja sama w sobie jest kategorią o cechach transgresyjnych (zjawisko to analizować będę szerzej w *Rozdziale 4.*).

pokonywania jakiegoś rodzaju granic jest cechą przynależną jednostce o wielowymiarowej, czyli transgresyjnej osobowości, zwanej przez autora *homo transgressivus*. Cudowska (2017, s. 10) przywołuje natomiast ideę „*homo explorens* – człowieka jako bytu niedokończonego", który – będąc w stanie ciągłego poszukiwania swojego miejsca i adoptowania się do zachodzących bezustannie zmian – również staje wobec konieczności pokonywania granic natury osobistej, społecznej, kulturowej itd. Pojęcia *homo transgressivus* i *homo explorens* wydają się więc mieć ze sobą wiele wspólnego, w tym oba łączą się z twórczą postawą życiową (lub – według koncepcji Cudowskiej [2017] – twórczymi orientacjami życiowymi [zob. *Rozdział 2.*). Chmielińska (2017) podkreśla, że działania transgresyjne mają ze swej natury charakter twórczy – a także wymagają myślenia dywergencyjnego („[z]naczna większość problemów transgresyjnych ma charakter dywergencyjny" – pisze autorka; Chmielińska, 2017, s. 31; zob. też Krasoń, 2010). Można więc wnioskować, że jednostka zdolna (i chętna) do podejmowania wyzwań natury transgresyjnej to równocześnie jednostka o osobowości twórczej[41]. Ujmując tę kwestię niejako „od drugiej strony" stwierdzić można, że różnego rodzaju granice czy też ograniczenia stanowią często motywację dla jednostek twórczych do ich pokonywania, a tym samym są bodźcem do inicjowania procesów twórczych (stanowią więc stymulator twórczości, o czym piszę w kolejnym podrozdziale; zob. *Rozdział 3.5.*).

W ramach rozważań nad osobowością twórczą i z punktu widzenia przyjętych w niniejszej dysertacji założeń, z pewnością warto przeanalizować cechy tzw. *samoaktualizerów*, czyli osób samorealizujących się, a tym samym twórczych, według klasyfikacji Maslowa (1971; 2006). Z racji jednak tego, że teoria potrzeb i samorealizacji Maslowa stanowi istotny wątek w poświęconym tym zagadnieniom *Rozdziale 4.*, a jej autor uważał pojęcia jednostki twórczej i jednostki samorealizującej się za w dużej mierze zbieżne, przytoczę wspomnianą charakterystykę przy okazji prezentowania teorii potrzeb i samorealizacji w nurcie psychologii humanistycznej.

Pośród wielu składowych omawianej kategorii wyróżnić warto jeszcze intuicję jako cechę, która często przewija się w opracowaniach badaczy twórczości jako ta charakteryzująca twórców, a może artystów w szczególności. Na to, że wielu artystów postrzega swoje procesy

[41] Warto jednak odnotować, że choć twórczość – jak podkreślam w niniejszym wątku – sama w sobie jest uznawana za zjawisko o transgresyjnej naturze, to w literaturze przedmiotu funkcjonuje też określenie *twórczości transgresyjnej*, która oznacza wytwory działalności o szczególnej, historycznej i przełomowej wartości. Jest to „działalność twórcza mistrzów, którzy nie tylko osiągnęli rekordowe wyniki w danej dziedzinie, ale doprowadzili w niej do przełomowej, rewolucyjnej, paradygmatycznej zmiany, takiej, która burząc zaistniały stan rzeczy, stworzyła w to miejsce nową jakość" (Szmidt 2014, s. 34).

twórcze jako do pewnego stopnia niekontrolowane i podległe niezrozumiałym dla nich samych mechanizmom, można by podać szereg przykładów – wątek ten poruszałam już w poprzednim podrozdziale, a także wracam do niego w części pracy poświęconej koncepcji Junga (*Rozdział 5.*). Tutaj, w celu ilustracji, przytoczyć można fragmenty narracji, dotyczące twórczości jednego z najbardziej docenianych polskich pisarzy – Wiesława Myśliwskiego. Jak pisze we wstępie do książki Myśliwskiego Jerzy Illg (2022, s. 10-12):

> Co najbardziej fascynujące – partie te są niejasne nie tylko dla czytelnika, pozostają one zagadkowe także dla autora, który wiedziony intuicją poddaje się dyktatowi języka odkrywającego i zarazem stwarzającego rzeczywistość. Tym samym ufa on także opowieściom bohaterów, za którymi podąża (…). Na pytania, o czym będzie najbliższa albo właśnie pisana powieść, odpowiada on, że nie wie, że gdyby wiedział, toby jej nie pisał. Pisze, żeby się dowiedzieć – prawdy o bohaterach, o ludzkim losie, także o samym sobie. Prowadzi go język, któremu ufa. To opukiwanie tajemnicy, zawierzanie językowi, bohaterom, w których się wciela i którzy prowadzą go w nieprzeczuwalnych kierunkach, umożliwia odkrycia zaskakujące jego samego, ale przynoszące w rezultacie utwory odkrywcze, na wskroś oryginalne, pozbawione odpowiedników w literaturze współczesnej. Na pytanie o to, czy powieść powstaje zgodnie z wcześniejszym planem, pisarz odpowiada: „Plan? Gdybym miał robić plan, nie napisałbym żadnej książki. (…) po co miałbym pisać książkę, którą znam. A ja się również chcę czegoś dowiedzieć z książki, którą piszę. (…) Bywam pisarzem z trudem i raz na parę lat. (…) piszę tylko wtedy, kiedy coś mnie wybierze, żebym to opisał.

Relacji tego rodzaju, wskazujących nie tylko nawet na doświadczanie pewnych przeczuć, dotyczących kierunku procesu twórczego, ale w ogóle całkowite zawierzenie – jak w przypadku Myśliwskiego – językowi (czy innej formie twórczej ekspresji), który „prowadzi" fabułę (proces twórczy), jest wśród artystów wiele. Jak już wspominałam wcześniej, są one problematyczne dla badaczy próbujących w sposób analityczny odwzorować mechanizm procesu twórczego. Problematykę tę z punktu widzenia procesualnego wymiaru interpretacji twórczości starałam się już analizować w poprzednim podrozdziale. W tym miejscu natomiast istotne jest pytanie, czym charakteryzuje się osoba, doświadczająca tego rodzaju – intuicyjnego, częściowo mimowolnego – stylu pracy twórczej, podążająca za przeczuciami, nadającymi kształt jej dziełom sztuki. Syntetyzującego przeglądu stanowisk psychologicznych dotyczących zjawiska intuicji podjął się Karwowski (2006). Autor wskazuje, że intuicja jest tematem „wrażliwym i drażliwym", gdyż wiąże się z nim wiele mitów, a także wątpliwości, czy zjawisko to można w ogóle badać w sposób naukowy. Równocześnie jednak liczne relacje twórców jasno wskazują na znaczący wpływ intuicji na rozwiązywanie problemów intelektualnych, w tym – prawdopodobnie – w szczególności tych twórczych. Jak wskazuje Karwowski (2006, s. 189) – „intuicji zawdzięczamy tak wiele, że warto zająć się tym pojęciem bardziej systematycznie i postarać się rozwiać najczęściej pojawiające się wątpliwości i problemy związane z [jej]

badaniem (…)". Również zdaniem Asta Raami (2015), rola intuicji w kompleksowych, wizjonerskich projektach twórczych jest fundamentalna.

Intuicję wedle różnych nurtów psychologicznych postrzega się zazwyczaj jako zespół zdolności intelektualnych, funkcję pamięci i uwagi, składową osobowości lub też styl czy preferencję poznawczą. Karwowski (2006) odwołuje się w tym kontekście do teorii Junga, który wyróżnił cztery procesy poznawcze – percepcję, intuicję, myślenie i uczucia. Zgodnie z tym podejściem, intuicja wyróżnia się holistycznym sposobem odbioru informacji z otoczenia, „skokową pracą percepcji" (Karwowski, 2006, s. 190). Co jednak warto zauważyć, wedle tego ujęcia intuicyjność niekoniecznie stanowi – jak często się to potocznie uznaje – cechę antagonistyczną wobec innych, bardziej intelektualnych i uważanych za racjonalne właściwości umysłowych. Jak zauważa Karwowski (2006, s. 196), „niewielka odległość dzieli intuicję od myślenia, czyli procesu *stricte* intelektualnego". Nawet jeśli jej mechanizm jest odmienny i nie do końca jak dotychczas zrozumiały, to stanowi ona część ogólnego systemu umysłowych procesów, które mogą ją napędzać lub przez które intuicja – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – może być wyzwalana i intensyfikowana. O próbach pogodzenia dychotomii między intuicją a innymi umysłowymi procesami, świadczyć może funkcjonujące w literaturze przedmiotu pojęcie *inteligencji intuicyjnej*. Oznacza ono „zdolność do skutecznego wyciągania wniosków i skutecznego rozwiązywania problemów nawet przy deficycie koniecznych informacji i/lub czasu" (Karwowski, 2006, s. 12). Intuicja ma też wiele wspólnego z wglądem – z przytaczanych przez Karwowskiego analiz Army L. Baylor (1997) wynika, że oba zjawiska wymagają wnioskowania i dostrzeżenia relacji między informacjami, a także charakteryzują się nagłością. Ponadto, tak jak w przypadku wglądu, do analizy mechanizmu intuicji może mieć też zastosowanie „teoria przygotowanego umysłu" (którą opisywałam już w kontekście analizy teorii wglądu; zob. *Rozdział 3.3.*). Oznacza to, że intuicyjne odpowiedzi i rozwiązania problemów twórczych – tak jak wgląd – zdarzają się jednostkom przygotowanym, które uprzednio zgromadziły odpowiednią wiedzę w jakimś obszarze. Z drugiej strony wiadomo też, że intuicyjne – i trafne – „przebłyski" zdarzają się też zupełnym nowicjuszom w danym obszarze. Zdaniem Baylor jest to przykład *intuicji niedojrzałej*, której przeciwieństwem jest *intuicja dojrzała*, dotycząca najczęściej ekspertów w jakiejś twórczej profesji (za: Karwowski 2006, s. 199). Karwowski (2006, s. 197) czyni też interesujące spostrzeżenie, że osobom intuicyjnym potrzebna jest – oprócz wytrwałości w eksplorowaniu właściwej dla ich zainteresowań dziedziny – odwaga, rozumiana jako „zdolność do komunikowania innym, iż efekty własnej pracy umysłowej są trudno uzasadnialne w sposób

racjonalny i są efektem intuicji". Z pewnością zależność ta dotyczyłaby wielu artystów, relacjonujących przebieg własnych procesów twórczych w sposób zbliżony do Myśliwskiego (więcej tego rodzaju przykładów opisów procesów twórczych przytaczam w *Rozdziale 5.*). Odwaga jest zresztą cechą często przywoływaną jako istotna składowa osobowości twórczej.

Judit Pétervári, Magda Osman oraz Joydeep Bhattacharya (2016) podkreślają – co wydaje się dość powszechnym przekonaniem – że znaczenie intuicji ujawnia się przede wszystkim na początkowych etapach procesu twórczego. Z drugiej strony nie wydaje się, aby wspominane relacje artystów tę prawdę potwierdzały – jeżeli pisarz „prowadzony" jest przez fabułę powieści, to oznacza to, że mechanizmy intuicyjne zaangażowane są we wszystkie etapy procesy twórczego, nie tylko w fazę generowania pomysłów. Jak stwierdza Karwowski (2006, s. 203), „[i]ntuicja nie jest ani punktem wyjścia, ani punktem dojścia w pracy umysłowej". Stanowi ona raczej dopełnienie myślenia analitycznego i razem z nim potencjalnie przyczynia się do bardziej skutecznego rozwiązywania problemów twórczych. Alina Kolańczyk (1991) zwraca uwagę na rolę mechanizmu uwagi w procesie twórczym i rozróżnia dwa jej typy – *uwagę intensywną* i *uwagę ekstensywną*. Uwaga intensywna jest ściśle ukierunkowana na konkretne elementy rzeczywistości, a więc ma związek z myśleniem analitycznym. Uwaga ekstensywna natomiast jest uwagą poszerzoną, która obejmuje jednocześnie całe spektrum bodźców – i to ona odpowiada za intuicyjność w procesie twórczym (Kolańczyk, 1991).

Karwowski (2006) analizuje też kwestię, na ile możliwe jest zoperacjonalizowanie wskaźników pozwalających na badanie intuicji, a także rozważa, czy intuicyjność oznacza samą *skłonność* jednostki do specyficznego (holistycznego, „skokowego") sposobu odbioru i przetwarzania informacji, czy też *skuteczność* w tego rodzaju przetwarzaniu danych. W tym kontekście badacz proponuje rozróżnienie na *intuicjonistów* – „czyli osób z intuicyjnym stylem rozwiązywania zadań, jednak nie zawsze efektywnych" oraz *intuityków* – a więc osób intuicyjnie inteligentnych, „rozwiązujących problemy w sposób intuicyjny i odnoszących sukcesy" (Karwowski, 2006, s. 202). A co szczególnie adekwatne dla niniejszych rozważań to przytoczony przez Karwowskiego wniosek, pochodzący z wyników badań nad intuicją poprzez narzędzie *MBTI* (*Myers-Briggs Type Indicator*), które często wykorzystują i na które powołują się badacze tego zjawiska. Można by stwierdzić, że rezultaty badań nad intuicją potwierdzają *intuicyjne* przekonanie, że jest ona ważna dla twórczości. Jak pisze autor, „procent intuicjonistów jest zdecydowanie większy wśród osób szczególnie twórczych" (sięga aż 80% wśród osób bardzo kreatywnych w porównaniu z 25-35% w populacji ogólnej; Karwowski, 2006, s. 192). Generalnie z przeprowadzonych analiz wynika, że intuicja jest ważnym (a może

nieodzownym) elementem osobowości twórczej oraz – jako że wydaje się mieć związek z fundamentalnie istotnym dla procesu twórczego, a również nie w pełni zrozumiałym zjawiskiem wglądu – konieczne jest, aby podlegała dalszej eksploracji empirycznej badaczy twórczości (Karwowski, 2006). Wydaje się też, że intuicja w szczególności ważna jest w procesach twórczych artystów – a więc jej znaczenie może być też w dużym stopniu istotne dla zrozumienia zjawiska *przymusu tworzenia*.

Na marginesie zauważyć można, że wszystkie dotychczas omówione cechy osobowości twórczej wydają się mieć raczej znaczenie pozytywne – rozpatrywałam je, tak jak czynią to zazwyczaj badacze osobowości twórczej, w kontekście ich istotności dla skutecznego generowania nowych i wartościowych wytworów. Nie oznacza to, że nie istnieje przeciwny biegun osobowości twórczej – czyli kompleks właściwości nacechowanych pejoratywnie, będących albo skutkiem ubocznym dużego zaangażowania jednostki w procesy twórcze lub też po prostu w jakiś sposób związanych z twórczym profilem osobowości[42]. Zagadnienia tego nie zamierzam dogłębniej analizować – przede wszystkim dlatego, że dymensja pozytywne vs. negatywne cechy osobowości nie wydaje się ostra, wiele zależeć może od interpretacji, a także nasilenia konkretnej cechy. Na przykład odwaga generalnie wydaje się właściwością bardzo z punktu widzenia twórczości pożądaną – jednak może też przyjąć formę skłonności do nadmiernego ryzyka, niosącego dla jednostki szereg niebezpieczeństw i generalnie destruktywnych konsekwencji. Zależności takich można by wymieniać wiele i raczej nie doprowadziłyby one do przybliżenia rozumienia tego, czym jest i jakich składowych wymaga osobowość twórcza – jednak warto nadmienić, że w literaturze przedmiotu, a także powszechnym dyskursie dotyczącym twórczości artystycznej przewija się (zaliczany do przywoływanych już mitów i krytykowany, zwłaszcza z punktu widzenia pedagogiki twórczości; zob. Szmidt, 2013b; 2023b; *Rozdział 1.*) wizerunek twórcy jako jednostki udręczonej, targanej wewnętrznymi sprzecznościami, często osamotnionej i uciekającej się do ekstremalnych rozwiązań w celu ulżenia wewnętrznemu cierpieniu (takich jak alkohol, czy narkotyki). Jak pisał w tym kontekście Bogdan Suchodolski:

> nowość bywa interesująca, ale raczej niebezpieczna, ponieważ wytrąca ze świata, który ludzie znają i w którym ich życie jest ułożone. Twórcy żyją poza tym kręgiem bezpieczeństwa, bardzo często na pograniczu szaleństwa. Ich dzieła często bywają odrzucane; ale nawet gdy

[42] Wydaje się, że funkcjonuje też przekonanie o tym, iż wymagający charakter pracy twórczej usprawiedliwia pewne niedostatki charakteru jednostki. Myśliwski (2022, s. 60) w ten sposób wyraża się na przykład w kwestii przypisywanego twórcom egocentryzmu: „to nieodrodne przecież znamię każdego, kto zdecydował się na sztukę jako swój los, i w dużej mierze usprawiedliwione niejako przez samą naturę wysiłku twórczego".

> otacza ich uwielbienie, oni sami nie stają się modelem i wzorem życia dla wszystkich (za: Szmidt, 2018b, s. 28).

Jak wskazuje Pufal-Struzik (2006, s. 34) w psychologicznych koncepcjach osobowości twórczej wyróżnić można jej dwie kontrastowe wizje – pierwszą z nich Alicja Tokarz i Maria Kuleta określiły jako „wizję zdemonizowaną", natomiast druga jest obrazem „«zdrowego» twórcy, zorientowanego na realizację celów i dobrze zorganizowanego". Przyznać trzeba, że pewne cechy wizji „zdemonizowanej" – zwłaszcza aspekt negatywnie nacechowanego „uwikłania" w twórczą pracę – wydaje się rezonować z niektórymi założeniami teoretyczno-badawczymi niniejszej pracy. Wątek ten rozwijam w *Rozdziale 5.* przy okazji omawiania jungowskiej koncepcji twórczości, a dalej wracać będę do niego w zależności od wyników badań własnych. Generalnie jednak większość uwagi kieruję ku „zdrowym" właściwościom osobowości twórczej. Jak wskazuje Szmidt (2013b, s. 100), z aksjologiczno-wychowawczej perspektywy, która dominuje w pedagogice twórczości, twórczość postrzegana jest przede wszystkim jako działalność humanistyczna, czyli służąca polepszaniu życia i przyszłości społeczeństwa – w tym także samym twórców.

W tym duchu warto przywołać jeszcze interesującą koncepcję *osobowości autotelicznej* autora systemowej teorii twórczości i stanu *flow*[43], Csíkszentmihályi'a (2008). Właściwości osobowości autotelicznej wydają się w dużym stopniu spójne z cechami przypisywanymi osobowości twórczej, a ponadto sama kategoria *autoteliczności* istotna jest z punktu widzenia założeń niniejszej pracy. Pojęcie autoteliczności może mieć też związek z relacjonowaną przez artystów (choćby przez przywoływanego powyżej Myśliwskiego; 2022) pewną *mimowolnością* procesu twórczego, czyli poddaniu się procesowi bez żadnych, wydawałoby się – poza sama tą czynnością – innych celów. Jak zauważa w tym kontekście Nęcka (1991, s. 16), twórca

> [ma] do czynienia z koniecznością poddania się wewnętrznej logice procesu twórczego, który – jak się zdaje – w dużym stopniu jest samosterowny, a nawet samonapędzający się. Potocznie mówi się o poddaniu się natchnieniu i jest to dość trafna intuicja, mimo braku jasności co do terminu „natchnienie".

Jednostka, która poddaje się procesowi twórczemu, wydaje się zarzucać kontrolę umysłu, aby móc w pełni skoncentrować się na wykonywanej czynności – co jest sednem stanu *flow* – i doświadczyć radości wynikającej z samego faktu tworzenia. Taka osoba zdolna jest więc do przeżyć autotelicznych, co – zdaniem Csíkszentmihályi'a (2008) – charakterystyczne jest dla

[43] Szerszy opis zjawiska stanu *flow* zawarłam *w Rozdziale 2.*

osobowości autotelicznej, której posiadacze wykazują większą łatwość w osiąganiu samorealizacji i doświadczaniu szczęścia.

A w kontekście szczęścia badacz zwraca uwagę na to, że nawet szeroki dostęp do zasobów umożliwiających komfortowe funkcjonowanie i dobrobyt nie gwarantuje jednostce poczucia zadowolenia – gdyż zależy ono od indywidualnej zdolności do zarządzania własną uwagą czy świadomością. *Świadomość* definiuje autor jako „intencjonalnie uporządkowane informacje", do których zalicza się wszystko to, czego jednostka doświadcza – co widzi, czuje, myśli i czego pragnie (Csíkszentmihályi, 2008, s. 27). Na drodze do doświadczania przyjemności życia, w tym również stanów *flow*, stać mogą jednak dwie skrajnie różne postawy – jedna to brak zdolności do porządkowania informacji i skupienia się, a druga przejawia się nadmierną koncentracją na sobie. Przypadek pierwszy (który to w ekstremalnej formie występuje np. u schizofreników) prowadzi do doświadczenia i poczucia chaosu, entropii, zagubienia – jednostka przytłoczona jest ilością bodźców zarówno z zewnątrz, jak i z poziomu własnej psychiki, których nie potrafi segregować, selekcjonować, nadawać im hierarchii ważności. W drugim przypadku jednostki nie są zdolne do przeżyć autotelicznych, gdyż wszystkie elementy rzeczywistości postrzegają jedynie w kontekście własnych potrzeb, czemu towarzyszy często wysoki poziom lęku, czy uda im się osiągnąć własne zamierzenia, jakie wrażenie wywierają na innych ludziach itd. Ich uwaga jest bardzo zawężona – ukierunkowana głównie na realizację własnych, często bardzo bieżących i krótkoterminowych celów, co działa destrukcyjnie, gdyż niemożliwa staje się percepcja wielu innych, potencjalnie dostarczających przyjemności i spełnienia, aspektów rzeczywistości. Poza tym Csíkszentmihályi (2008) wymienia jeszcze dwa inne potencjalne inhibitory stanu *flow*, które mają charakter społeczny – a nie wewnątrzpsychiczny, jak te wymienione powyżej. Są nimi *anomia społeczna* oraz *poczucie wyobcowania*. Analogicznie do czynników natury intrapsychicznej dotyczą one kierunku oraz poziomu koncentracji uwagi. Anomia w środowisku społecznym (powstała w wyniku np. kryzysów gospodarczych, wojny itp.) oznacza sytuację, w której brak reguł i utrata znanych punktów oparcia powoduje u jednostki poczucie chaosu wewnętrznego – co równa się zaburzeniu w uporządkowanym przepływie energii psychicznej. Wyobcowanie wynika natomiast ze zbyt dużej liczby narzuconych jednostce reguł, co powoduje brak możliwości realizacji indywidualnego potencjału – a więc wyklucza koncentrację uwagi na tym, co mogłoby stanowić źródło osobistego spełnienia. Ponadto Csíkszentmihályi (2008) wyróżnia kategorię *rodziny autotelicznej* – czyli takiej, w której charakter więzi między jej członkami pozwala dziecku na swobodny, optymalny rozwój i wykorzystanie własnego potencjału, dzięki

czemu możliwe i częste staje się odczuwanie przyjemności z życia, w tym również stanów *flow*. W tym celu relacja między rodzicami a dziećmi powinna spełniać pięć następujących warunków: dziecko ma klarowność rodzicielskich oczekiwań; rodzice poświęcają mu odpowiednią ilość uwagi i autentycznej troski; dziecko, choć nie jest jednostką samodzielną, ma możliwości dokonywania wyboru między różnymi opcjami (np. sposobem spędzania czasu wolnego); warunki domowe sprzyjają zaangażowaniu w ulubione aktywności; opiekunowie stawiają dziecku wyzwania dobrane odpowiednio pod względem poziomu trudności (Csíkszentmihályi, 2008). Czynniki te – stymulatory stanu *flow* – są równocześnie determinantami wykształcenia się osobowości autotelicznej (a być może również – tym samym – twórczej).

Osobowość autoteliczna charakteryzuje się więc przede wszystkim umiejętnym sterowaniem procesami własnej uwagi. Pozwala to na zaangażowanie się w ulubione, często twórcze, czynności, a co za tym idzie – doświadczanie stanów przepływu i odczuwanie generalnego zadowolenia z życia. Jednostki o takiej konstytucji psychicznej przejawiają – jak ujął to Richard Logan – „indywidualizm bez przewrażliwienia na swoim punkcie" (za: Csíkszentmihályi, 2008, s. 92) oraz posiadają bardzo silne poczucie celu, który często ma charakter uniwersalny, ideowy, dotyczący wartości i pojęć abstrakcyjnych. Osoby „autoteliczne" są w stanie głęboko angażować się w kompleksowe aktywności, które sprawiają im radość i które postrzegają jako sensowne i wartościowe. Mają silną motywację wewnętrzną i poczucie sprawstwa, przez co niełatwo ulegają zewnętrznym dystraktorom oraz niezbyt często odczuwają lęk, napięcie i wątpliwości. Potrafią odnaleźć sens i wartość życia niemalże w każdych warunkach, gdyż polegają przede wszystkim na „wewnętrznym kompasie" (są wewnątrzsterowne, intuicyjne), który wskazuje im kierunek najbardziej właściwego, a także możliwie przyjemnego i dostarczającego spełnienia, działania. Csíkszentmihályi (2008) przytacza w tym kontekście przykłady znanych postaci o nie tylko autotelicznej, ale wręcz heroicznej postawie życiowej. Wśród nich wymienia m.in. więzionego w rosyjskich łagrach pisarza Aleksandra Sołżenicyna czy też przebywającego w niemieckich obozach koncentracyjnych austriackiego psychiatry (i twórcy logoterapii) Viktora Frankla (Csíkszentmihályi, 2008). Wiele przypadków artystów pochłoniętych swoją pracą i czerpiących z niej stany najwyższej radości opisuje też Mason Currey (2013; opisy sposobów odczuwania procesu twórczego przez niektórych, analizowanych przez tego autora, twórców, przytaczam w innych miejscach pracy). Do podobnych wniosków doszła też Schilling (2018), która – jak

wspominano wcześniej – przeprowadziła badania, mające na celu analizę osobowości wybranych wybitych twórców. Jak pisze badaczka:

> Niejednemu z innowatorów, jak się wydaje, tytaniczna praca dodawała skrzydeł; innymi słowy praca stawała się dla nich autoteliczna – była celem samym w sobie. Edison, na przykład, był bardzo ambitny i miał mnóstwo energii. Rozkoszował się realizacją kolejnych zamierzeń, czerpiąc przyjemność z samej fizycznej i psychicznej aktywności związanej z pracą (…). Praca była najważniejszą z jego rozrywek. „Nigdy nie przejdę na emeryturę – oświadczył pewnego razu. – Dzięki pracy ziemia jawi mi się rajem" (Schilling, 2018, s. 26).

Jak się wydaje, *przymus tworzenia* może mieć związek z osobowością autoteliczną – wedle wstępnych ustaleń i założeń teoretycznych niniejszej pracy, jednostki odczuwające nasiloną potrzebę tworzenia charakteryzują się silną motywacją wewnętrzną do angażowania się w często energochłonne i kompleksowe projekty twórcze, a możliwym bodźcem do podejmowania przez nie działań artystycznych jest twórczość „sama w sobie", która dostarcza im przyjemności (stanów *flow*) oraz umożliwia wykorzystanie własnego potencjału (samorealizację). Możliwe też, że generalnie artyści częściej niż przedstawiciele wielu innych grup zawodowych / społecznych, przejawiają cechy osobowości autotelicznej. Argumentami na rzecz tego stwierdzenia może być m.in. to, że artyści: często – jak się wydaje – działają pod wpływem motywacji samoistnej; potrafią samodzielnie organizować swoją pracę i „dawać z siebie wszystko", mimo braku wparcia zwierzchników, współpracowników oraz w warunkach niepewności co do efektów i ewentualnych gratyfikacji; odczuwają przyjemność tworzenia i doświadczają stanów *flow*. Co jeszcze istotne z punktu widzenia prawdopodobnej zbieżności osobowości autotelicznej z *przymusem tworzenia* to to, iż cechy osobowości autotelicznej nie mają związku z wytworami twórczości (ich jakością) jednostek – ale raczej sposobem przeżywania i odczuwania procesów twórczych. Podsumowując, za główne podobieństwa między osobowością twórczą a autoteliczną uznać można m.in.: zdolność do przeżywania radości / stanów *flow*, działanie pod wpływem motywacji wewnętrznej, umiejętność koncentracji i zaangażowania się w realizację ważnych, zazwyczaj indywidualnie zdefiniowanych celów, odwaga, determinacja, poczucie misji, wewnątrzsterowność oraz intuicyjność.

Jak wspomniano, jedną z ważniejszych cech osobowości autotelicznej, a także twórczej wydaje się duża niezależność w myśleniu i działaniu – jednak oczywiste jest, że nawet najbardziej twórcze, odważne i nonkonformistyczne osobowości podlegają jakimś (a zazwyczaj – jak zresztą każdy człowiek – wielu) ograniczeniom. Mogą one wynikać z pełnionych ról społecznych, uwarunkowań natury biologicznej itd. O takich czynnikach –

inhibitorach, ale także stymulatorach aktywności twórczych – traktuje ostatni podrozdział, dotyczący analizy „4 P". Natomiast w podsumowaniu analizy osobowości twórczej – a także jako rodzaj sugestii co do tego, jak odnieść się można do antynomicznych, w tym niektórych niekorzystnych i być może „nielubianych" przez otoczenie cech twórców, przytoczyć warto jeszcze następującą myśl Maya (1994, s. 122-123):

> Artyści to ludzie, którzy wytworzyli w sobie zdolności dostrzegania nowych zjawisk. Zazwyczaj mają oni potężną wyobraźnię, a jednocześnie ich poczucie formy jest dostatecznie rozwinięte, by nie pozwoliło im popaść w sytuację katastroficzną. Pełnią więc funkcję badaczy pogranicza, którzy wyprzedzają innych w penetracji przyszłości. Powinniśmy zatem tolerować ich niektóre ułomności i nieszkodliwe idiosynkrazje. Bowiem jeśli poważnie wsłuchamy się w to, co mówią, będziemy lepiej przygotowani na to, co niesie przyszłość.

Podobną metaforykę w odniesieniu do artystów stosuje Jordan Peterson:

> Rola artystów w zdrowej kulturze polega na wprowadzaniu do świadomości społecznej nowych elementów (…). My wszyscy żyjemy na wyspie, wielu z nas w samym centrum wyspy (…) artyści natomiast mieszkają na obrzeżach, przesuwają horyzont i pchają kulturę w kierunku tego, co nieznane (Trevorjonesart, 2018).

Jednak nawet jeśli artyści żyją na *pograniczu* czy *obrzeżach*, to nadal są częścią pewnej społeczności – kultury, narodu itd., które to środowiska wywierają na nich wpływ. Wpływ ten nie jest bezwzględny, gdyż – jak zauważył Morris I. Stein – zależy od indywidualnej percepcji i sposobów reakcji, które to z kolei uwarunkowane są cechami osobowościowymi jednostek (Runco i Jaeger, 2012). Jak zauważa Czapiński (2015, s. 366), „to nie rzeczy same w sobie martwią lub cieszą człowieka, lecz sposób, w jaki on je postrzega". Tak więc znaczenie czynników zewnętrznych dla aktywności twórczych w dużym stopniu uzależnione wydaje się od właściwości osobowości twórczej – miałaby więc rację cytowana na początku podrozdziału Badura (2021), że to osoba stanowi centrum i „punkt styku" dla innych perspektyw rozważań o twórczości. Na potrzeby niniejszych analiz personologiczny i procesualny aspekt „4 P" są, jak już wspomniałam, najistotniejsze – jednak niewątpliwie warto nawiązać też do środowiskowych uwarunkowań twórczości.

3.5. *Przymus tworzenia* a aspekt środowiska (stymulatorów – inhibitorów twórczości)

Jak wspomniałam, ostatni wymiar omawianych w niniejszym rozdziale „4 P" twórczości nie pełni może najważniejszej roli z punktu widzenia samej charakterystyki nasilonej potrzeby tworzenia – analizy tego, czym jest *przymus tworzenia*. Jednak bez wątpliwości potrzeba tworzenia (jako cecha osobowości) może w różnym stopniu ujawniać się i rozwijać – być pobudzana, dynamizowana lub też blokowana i tłumiona przez najróżniejsze

okoliczności i czynniki zewnętrzne. Jak podkreśla Szmidt (2013b, s. 104) twórczość „nie odbywa się nigdy w próżni społecznej", lecz zawsze w jakimś kontekście (zob. też Glăveanu, 2023). Dlatego też uświadomienie sobie możliwych rodzajów uwarunkowań twórczości stanowi ważną część przygotowania teoretycznego do badań z udziałem jednostek, których aktywność w różnych obszarach życia (związanych lub niezwiązanych z twórczością) oraz interakcje z innymi w ramach współdzielonych przestrzeni społecznych (np. rodziny, kręgów towarzyskich) wpływają na odczuwanie i stopień gratyfikacji potrzeby tworzenia. Ponadto, jak zauważa Szmidt (2013b), aspekt środowiskowy jest najbardziej – spośród wszystkich elementów „4 P" – charakterystyczny dla pedagogiki, jako dyscypliny zajmującej się badaniem warunków i sposobów wsparcia rozwoju człowieka. Z tego powodu również istotne jest, aby choćby w skrócie opisać warunki dynamizowania lub też hamowania procesu twórczego jednostek.

A w kontekście *stricte* pedagogiki twórczości, przytoczyć można definicję *warunków twórczości*, na które – zdaniem Szmidta (2013b, s. 103) – składa się „ogół czynników wpływających na podejmowanie, intensywność i rezultaty działań twórczych". Dzielą się one na czynniki *wewnętrzne* czyli psychologiczne środowisko twórcy (m. in. poziom wiedzy, motywacji, zdolności intelektualne itd.) oraz *zewnętrzne*, które odnoszą się do społecznego kontekstu procesu twórczego (mogą być nimi najróżniejszego typu uwarunkowania, np.: zasoby finansowe, relacje ze współpracownikami, sytuacja polityczna w kraju, dostęp do technologii itd.; Szmidt, 2013b, s. 104). Nęcka (1991, s. 11) wymienia następujące kryteria, według których podzielić można czynniki wpływające na proces twórczy: „czas trwania oddziaływania (doraźne lub długotrwałe), skutki (pozytywne lub negatywne), charakter (np. psychologiczny, społeczny lub biologiczny)". Jak się wydaje, najczęstsza i najbardziej ogólna kategoryzacja czynników, które wpływają na twórczość, wiąże się z rodzajem tego wpływu. Najogólniej rzecz ujmując, może być on pozytywny (dynamizujący, usprawniający proces twórczy) – i wtedy mamy do czynienia ze stymulatorami twórczości – lub też negatywny (hamujący i zaburzający twórcze aktywności) – i wtedy mówi się o inhibitorach twórczości (Nęcka, 2003; Szmidt, 2013b). Stymulatorami aktywności twórczej człowieka określa Tokarz (1991, s. 5) „czynniki mobilizujące, stymulujące, sprzyjające, ułatwiające", natomiast inhibitory to „czynniki hamujące, blokujące, ograniczające". W ramach tego rozróżnienia wymienić można by prawdopodobnie dziesiątki możliwych komponentów – ich wybrane przykłady zamieszczam w *Tabeli 4.*

Tabela 4. Przykładowe stymulatory i inhibitory twórczości. Źródło: opracowanie własne na podstawie literatury przedmiotu (Golka, 2012; Nęcka, 2003; Piirto, 2004; Popek, 2003; Pufal-Struzik, 2006; Runco, 2007, Szmidt, 2010; 2013b; 2019)

STYMULATORY TWÓRCZOŚCI	INHIBITORY TWÓRCZOŚCI
• zdrowa rywalizacja • otwarty rynek, swoboda działania • dobrobyt i poczucie bezpieczeństwa • różnorodność etniczna i kulturowa, różnorodność bodźców kulturalnych • ograniczenia (wymuszające poszukiwanie twórczych rozwiązań) • wsparcie zwierzchników, mentorów, mecenasów • liberalny styl wychowania • wiedza i umiejętności • otwartość • wiara w siebie • wewnątrzsterowność, niezależność • atmosfera zabawy • stymulacja intelektualna • zamiłowanie do nowości • wolny dostęp do instytucji edukacyjnych • wsparcie osób bliskich • dobre zdrowie, energia fizyczna • przestrzeń na refleksję i elaborację • cisza • muzyka sprzyjająca twórczości • podróżowanie • medytacja • rytuały twórcze • samotność • przebywanie wśród natury.	• duża konkurencja, rynek przesycony wytworami określonego rodzaju • kryzysy społeczne • apatia brak autentyczności i oryginalności • nadmiar ograniczeń • ubóstwo, problemy finansowe • zuniformizowane, homogeniczne społeczeństwo • nadmierna zewnętrzna kontrola procesów twórczych • desktruktywny krytycyzm • autokratyczny styl wychowania • brak możliwości kształcenia, zdobycia odpowiednich kwalifikacji • konformizujące otoczenie (np. szkoła) • niesprzyjające twórczości warunki domowe, konflikty z osobami bliskimi • problemy zdrowotne • hałas, brak warunków do pracy twórczej • niecierpliwe dążenie do wyniku, pośpiech • sztywność myślenia • niska samoocena • używki • lęk przed krytyką i oceną • ostracyzm grup społecznych • stereotypy płci • nuda • biurokratyzacja, uniformizm norm społecznych • brak pozytywnych wzorców twórczości.

Z potrzeby kondensacji rozważań nie sposób omówić w tym miejscu wszystkich wspomnianych czynników, a także możliwych wielu innych, nieuwzględnionych powyżej. Dlatego też rozwinę jedynie kilku wybranych, które wydają się szczególnie adekwatne do badań nad silną potrzebą tworzenia. Zauważyć też warto, iż niektóre czynniki oddziaływać mogą zarówno jako stymulatory, jak i inhibitory twórczości – w zależności od chociażby, jak już wspomniano w kontekście rozważań o personologicznym aspekcie „4 P", indywidualnych uwarunkowań osobowych twórcy lub jego preferencji dotyczących stylu pracy (np. cisza / muzyka).

Jednym z przykładów tego typu czynników są (ogólnie postrzegane, różnego rodzaju) ograniczenia, które umieściłam po stronie zarówno inhibitorów, jak i stymulatorów twórczości, gdyż ich odziaływanie – w zależności od stopnia nasilenia i innych zmiennych – może oddziaływać protwórczo lub też nie. Wątek ten analizowałam szerzej w publikacji pt. „Ograniczenia jako stymulator twórczości artystycznej. Przykładowe realizacje twórcze okresu pandemii w kontekście teorii Mariana Golki" (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2021). W tym miejscu przytoczę kilka podejść teoretycznych dostarczających argumentów na rzecz tego, że – wbrew intuicyjnym skojarzeniom – ograniczenia mogą (przynajmniej w pewnym stopniu i w pewnych okolicznościach) stanowić bodziec do zainicjowania lub zintensyfikowania aktywności twórczej.

Twórczość powszechnie kojarzona jest z wolnością – od starożytnych „sztuk wyzwolonych" po współczesnych artystów „wolnych strzelców" nawet na poziomie języka wydaje łączyć się z takimi postawami i wartościami, jak autonomia, swoboda, niezależność, nonkonformizm. Jak wskazuje Nęcka (2003, s. 159), istotnym komponentem kreatogennego społeczeństwa jest wolność osobista, „szczególnie wtedy, gdy nastąpi rozluźnienie rygorów, osłabienie sztywnych zasad życia społecznego lub przezwyciężenie dyktatury". Christiane Kirsch, Todd Lubart i Claude Houssemand (2015, s. 186) wskazują na znaczącą rolę autonomii jako cechy osobowościowej osób twórczych, a nazywając artystów jednostkami „niedopasowanymi społecznie, o buntowniczej naturze", autorzy podkreślają, że to właśnie one sprawiają, że granice społeczne mogą nieustannie być przesuwane (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2021, s. 120). Również Peterson (o czym wspomniałam już wcześniej) podkreśla, że rolą artystów jest „przesuwanie społecznego horyzontu" czyli granic danej kultury (Man Of All Creation, 2017; zob. też Philosophy Insights, 2017). Artyści, tworząc, dążą – co wiąże się z cechami osobowości twórczej – do ustawicznego poszerzania zakresu własnej swobody i

wolności, a powstające dzieła sztuki stanowią czynnik pogłębiania indywidualnej, a co za tym idzie, także społecznej i kulturowej świadomości.

Jeżeli mówimy jednak o tym, że rolą artystów jest „przesuwanie" czy też „poszerzanie" społecznych granic, to zakładamy równocześnie, że owe granice są dla artystów czymś bliskim, czymś co – chcąc przekroczyć, trzeba przecież bezustannie utrzymywać w „polu widzenia" (Janiszewska-Szczepanik, 2021, s. 121). Jak zauważa May (1994, s. 155), „twórczość powstaje w wyniku konfliktu pomiędzy spontanicznością i ograniczeniami". Autor podkreśla, że już sama forma dzieła sztuki stanowi dla twórcy nie co innego, a właśnie ograniczenie, którym może być np. język (w przypadku literatury), nuty (w przypadku muzyki) czy kolory farb (w przypadku malarza). A jednym z ważnych zadań artysty jest odnaleźć dla siebie odpowiednią formę wyrazu – czyli odpowiednie *ograniczenie*, które pozwoli nadać własnym wyobrażeniom konkretny i realny kształt (May, 1994). Akceptacja ograniczeń i wybór tych, które w najkorzystniejszy sposób pozwolą na twórczą ekspresję określonego typu jest – można by powiedzieć – sztuką samą w sobie. Jak wzniośle ujmuje to May (1994, s. 114-115):

> Ś w i a d o m o ś ć j a k o t a k a r o d z i s i ę z u z m y s ł o w i e n i a s o b i e o g r a n i c z e ń (…). Świadomość to poczucie, które wyłania się z dialektycznego konfliktu między możliwościami a ograniczeniami (…). Ograniczenia są równie niezbędne jak brzegi rzek, bez których wody rozlałyby się po ziemi i w efekcie rzek wcale by nie było – zatem rzeka jest wynikiem konfliktu między płynącą wodą a brzegami. Tak samo dla sztuki niezbędne są ograniczenia, by mogła się ona narodzić.

Zdaniem Maya (1994), ograniczenie są więc naturalne i potrzebne, ponieważ dopiero w wyniku zwieńczonego sukcesem wpasowania pewnych wyobrażeń w istniejące wcześniej formy zachodzi proces twórczy (autor odrzuca tym samym konceptualistyczne podejście do procesu twórczego; zob. Popek, 2003). Podobnie Gardner wskazuje, iż zadanie twórcy polega na „zbudowaniu obszaru łączącego [jego] wewnętrzny, amorficzny świat (…) z zewnętrznymi wymaganiami dzieła" (za: Szmidt, 2012, s. 77). Sobocińska (2019, s. 148) dostrzega natomiast zmianę w dominujących kodach kulturowych, dotyczących artysty. Jeszcze niedawno, bo w XX w., w dyskursie na temat sztuki podkreślano wolność jako wartość podstawową dla twórczości – wzrastało wtedy „znaczenie wolności absolutnej i wyzwolenia sztuki od przeszłości, tradycji, konwencji, instytucji kultury, przyzwyczajeń odbiorców". Obecnie natomiast większą wagę przywiązuje się do profesjonalizacji pracy i warsztatu artysty – czyli w pewien sposób podkreśla się istnienie zewnętrznych ograniczeń, jakimi są m.in. wymogi jakości wobec dzieł sztuki (Sobocińska, 2019).

Problematyka ograniczeń jako możliwego stymulatora vs. inhibitora twórczości wydaje się interesująca – podobnie jak kwestia osamotnienia, często przypisywanego twórcom. Powszechnie samotność / osamotnienie kojarzy się raczej pejoratywnie z punktu widzenia ogólnego dobrostanu jednostki, jednak w przypadku artystów wydaje się, że może być ona pożądana w kontekście stymulowania ich procesów twórczych. Wielu artystów pracuje w warunkach odosobnienia oraz odczuwa potrzebę oddalenia od grup społecznych (rodziny, przyjaciół) w okresach nasilonego zaangażowania w procesy twórcze (zob. Currey, 2013; Storr, 2010). Nie oznacza to, że w pewnych okolicznościach samotność nie może też działać inhibitująco na aktywności twórcze – wydaje się jednak, że do pewnego stopnia pewne odosobnienie uznać można za stymulator twórczości.

Dużo uwagi kategorii samotności poświęciła Elżbieta Dubas (2010, s. 112), która definiuje to zjawisko jako „sytuację egzystencjalną, wobec której człowiek nie pozostaje uczuciowo obojętny". Potocznie samotność kojarzona jest raczej z emocjami negatywnymi i stanami cierpienia – lęku, smutku, żałoby. Jednak jak twierdzi autorka, samotność jest „w gruncie rzeczy ambiwalentna", a percepcja tego stanu jest uwarunkowana wieloma czynnikami, zwłaszcza osobowościowymi (Dubas, 2010, s. 113). Jednym z nich – jak się wydaje – może być właśnie nasilona potrzeba twórczości. Jak zauważa Maria Szyszkowska „prawdziwy akt twórczy" możliwy jest jedynie w warunkach odosobnienia (za: Dubas, 2010, s. 29). A w kontekście dylematu, czy samotność twórcy jest zjawiskiem pozytywnym, czy negatywnym, przytoczyć można wypowiedź poety, performera i malarza Zbigniewa Warpechowskiego: „[samotność] nie jest ani smutna, ani sentymentalna, jest natomiast konieczna. Podążając do przodu, zauważamy nagle, że jesteśmy sami, a wszyscy inni pozostali gdzieś z tyłu" (za: Morozewicz, 2019, s. 272).

Kaufman i Gregoire (2015) do „dziesięciu rzeczy, które kreatywni ludzie robią inaczej" zaliczają zwyczaj spędzania czasu w samotności. Jak piszą autorzy, „samotność i kreatywność mają długą i złożoną przeszłość. Od starożytności samotne życie postrzegane było jako klucz do otwarcia najwyższego twórczego, intelektualnego i duchowego potencjału" (Kaufman, Gregoire, 2015, s. 95). Samotność twórców dogłębnie analizował też psychiatra i badacz twórczości, Anthony Storr (2010). Ten angielski myśliciel wymienia dziesiątki przypadków twórców (takich jak m.in. Kartezjusz, Spinoza, Nietzche, Kafka), którzy spędzili większość życia tworząc w odosobnieniu, często unikając angażowania się w jakiekolwiek trwale związki partnerskie, małżeńskie, rodzinne. A jeśli już w nie wchodzili, to poświęcali swoim bliskim o wiele mniej uwagi niż pracy. Jak zauważa Storr (1988, s. 164): „Artyści są prawdopodobnie

skłonni wchodzić w takie związki, które sprzyjają ich pracy, a nie takie, które miałyby dawać im satysfakcję same w sobie". Być może więc wyniki badań australijskiej pielęgniarki, Bronnie Ware (2022), dotyczące tego, czego najczęściej żałują starsze osoby w obliczu nadchodzącej śmierci, które to stały się internetowym „viralem", niekoniecznie potwierdziłyby się, gdyby badanymi byli twórcy. Ware (2022) w książce pt. „Czego najbardziej żałują umierający" wskazuje na dużą częstotliwość wyznań osób u progu śmierci na temat m.in. tego, że w swojej własnej ocenie niedostatecznie angażowali się w relacje przyjacielskie lub zbyt dużą ilość czasu poświęcali pracy. Dość odmienny system wartości wyłania się z niektórych biografii i wywiadów z twórcami, relacjonującymi pierwszorzędne znaczenie pracy twórczej w ich życiu. Dla przykładu pisarz Henry Louis Mencknen, pracujący średnio po dwanaście-czternaście godzin na dobę, w starszym wieku wyznał: „Patrząc wstecz na moje życie, żałuję jednego – że nie pracowałem jeszcze ciężej" (za: Currey, 2013, s. 147). Znana jest też historia J. K. Rowling, która – usiłując ukończyć cykl powieści o Harrym Potterze – spędziła samotnie sześć miesięcy w hotelu w Edynburgu. Jak stwierdził Stephen King (2014), do twórczego pisania potrzebny jest jedynie pokój i determinacja, aby zamknąć w nim drzwi od środka.

Wydaje się, że potrzeba samotności pozostaje w związku z potrzebą twórczości, którą to zależność analizowałam również w artykule pt. „«Lockdown – w to mi graj!» Potrzeba samotności artystów na tle ograniczeń związanych z pandemią COVID-19" (zob. Janiszewska, 2020). Jak natomiast wspominam też w rozdziale, dotyczącym metodyki badań własnych (zob. *Rozdział 7.*), kontekst pandemii był również istotny do badań do niniejszej pracy. Związane z tym doświadczeniem uwarunkowania, takie jak duże natężenie alarmujących informacji z mediów i wprowadzone przez rząd ograniczenia (m.in. w przemieszczaniu się, dostępie do usług, dóbr kultury, terenów zielonych, obowiązek zasłaniania ust i nosa itd.) wpłynęły na treść narracji artystów, którzy na pytania dotyczące czynników, wpływających na ich twórczość niejednokrotnie wspominali o kryzysowej sytuacji zewnętrznej i własnych reakcjach z nią związanych. W kontekście jednak zagadnienia odosobnienia wypowiedzi artystów wydawały się dość jednoznacznie wskazywać na to, że było ono czynnikiem, sprzyjającym ich procesom twórczym. Moje wnioski z analiz dedykowanych temu zagadnieniu[44] i opisane bardziej szczegółowo we wspomnianej publikacji były następujące:

[44] We wspomnianej publikacji częściowo wykorzystałam materiał empiryczny z badań do niniejszej pracy, a częściowo wykonałam dodatkowe badania – wywiady swobodne z twórcami, dotyczące ich reakcji na, związane z pandemią, odosobnienie (Janiszewska, 2020).

1. „Wszyscy badani – w mniejszym lub większym stopniu – odczuwają potrzebę odosobnienia, związaną z pracą twórczą i przynajmniej częściowo tworzą na co dzień w warunkach samotności (…).
2. Reakcje artystów na *lockdown* (nawet jeśli nie od samego początku) były w większości przypadków umiarkowanie pozytywne – ze względu na występowanie potrzeby lub przynajmniej dużej tolerancji częstego przebywania w odosobnieniu, większość artystów przyjęła sytuację z akceptacją, a niektórzy pod pewnymi względami nawet z zadowoleniem (…).
3. Wszyscy badani stworzyli nowe dzieła w okresie pandemii oraz generalnie deklarowali «twórczy rozkwit» i rozwój artystycznych aktywności (…).
4. Do elementów «postawy zdystansowanej» [wobec związanego z pandemią kryzysu] zaliczyć można (…): zachowania proaktywne, zaradność, optymistyczne nastawienie oraz dystans wobec doniesień medialnych (…).
5. Badani czynili rozróżnienie pomiędzy odczuwaniem przez nich «zwykłego odosobnienia», potrzebnego do pracy twórczej, a doświadczoną podczas pandemii narzuconą «z góry» izolacją społeczną. Co znamienne, większość badanych oceniła «izolację przymusową» jako bardziej sprzyjającą koncentracji na twórczych aktywnościach" (Janiszewska, 2020, s. 40-48).

Wyniki dedykowanych zagadnieniu odosobnienia badań z artystami skłaniają więc ku konkluzji, że w pewnym stopniu działa ono stymulująco na procesy twórcze badanych. Stwierdzić można, iż w tym kontekście pandemia posłużyła jako „naturalny eksperyment" (Sułek, 1979), ukazujący sposoby reakcji twórców w warunkach ograniczeń zewnętrznych, a zwłaszcza izolacji (Janiszewska, 2020).

Kontynuując rozważania na temat środowiskowego aspektu „4 P" przywołać warto również interesującą analizę Williama A. Therivela (1999), który w artykule pt. „Why Mozart and Not Salieri" dokonał studium przypadku dwóch wybitnych i docenianych kompozytorów pod względem wybranych inhibitorów i stymulatorów ich twórczego rozwoju. Na podstawie wniosków z badań autor zaproponował model kreatywności, ilustrujący zależność poziomu twórczości jednostek w ciągu życia od uwarunkowań środowiskowych. Therivel (1999), rozważa czynniki, które sprawiły, że to – zwany „cudownym dzieckiem" – Wolfgang Amadeusz Mozart, a nie jego główny rywal, również utalentowany i płodny kompozytor, Antonio Salieri, odniósł światowy sukces i uznawany jest za jednego z najwybitniejszych twórców muzycznych wszech czasów. Po stronie inhibitorów stawia badacz trudności z okresu

dzieciństwa, jakich doświadczyli obaj kompozytorzy – u Mozarta był to trudny charakter jego ojca (sfrustrowanego w wyniku braku oczekiwanych sukcesów zawodowych) oraz krytyka i przejawy odrzucenia jego twórczości od członków arystokracji (Salzburga i Wiednia) i publiczności. Natomiast Salieri doświadczył całego szeregu – wydawałoby się, że większego kalibru – tragedii, takich jak śmierć obojga rodziców i popadnięcie w biedę. Ponadto Mozart – nawet jeśli sama emocjonalna relacja z ojcem pozostawała wiele do życzenia – równocześnie otrzymał dużą dawkę rodzicielskiego wsparcia. Własne niezaspokojone ambicje stanowiły bodziec do tego, aby Leopold Mozart usiłował zaszczepić w utalentowanym synu pasję do muzyki oraz niezłomne dążenie do doskonałości. Mozart-senior porzucił własną karierę i kierował mnóstwo uwagi i zasobów, aby odpowiednio wykształcić i wyszlifować talent swojego jedynego męskiego potomka, w którego sukcesach upatrywał rekompensaty za własne poczucie niespełnienia. Podobnej pomocy i zachęty nie doświadczył we wczesnych latach życia Salieri. Utalentowany muzycznie chłopak otrzymał szansę na zdobycie muzycznego wykształcenia dopiero jako piętnastolatek – w którym to wieku Mozart miał już w swoim dorobku wiele samodzielnie skomponowanych dzieł muzycznych (symfonii, mszy, a nawet oper – z których pierwszą stworzył jako sześciolatek). Ponadto, jak zauważa Therivel (1999), Mozart był ponadprzeciętnie wyposażony genetycznie w aspektach takich jak: „inteligencja, wytrzymałość, zdolność do rozpoznawania tonów, pamięć muzyczna, zręczność palców" (Therivel, 1999, s. 68). Badacz konkluduje, że w porównaniu z Mozartem Salieri doświadczył w dzieciństwie więcej nieszczęścia, a znacznie mniej wsparcia, a także prawdopodobnie był uboższy w naturalne predyspozycje genetyczne.

W oparciu o te ustalenia Therivel (1999) opracował model kreatywności *GAM/DP*, prezentujący zależność poziomu „ustawicznej", czyli trwającej w ciągu całego życia, uporczywie i regularnie realizowanej twórczości jednostek (*sustained creativity*) od uwarunkowań środowiskowych (*creativogenicity*). Na *GAM/DP* składają się następujące czynniki: wyposażenie genetyczne (*G – genetic endowment*), wsparcie otrzymane we wczesnych latach życia (*A – assistance of youth*), nieszczęścia doświadczane we wczesnych latach życia (*M – misfortunes of youth*) oraz podział władzy (*DP – division of power*). Do możliwych czynników *M* należą np.: śmierć rodziców, brak stabilizacji rodzinnej, trudne osobowości lub niskie funkcjonowanie rodziców / opiekunów w aspekcie zawodowym / materialnym, ułomności fizyczne i słabe zdrowie, nieszczęśliwy związek i konflikty między rodzicami. Uwarunkowania te zaburzają formowanie się indywidualnych skryptów, czyli scenariuszy postępowania / wzorców zachowań jednostki, które tworzą życie społeczne (np.

brak jednego z rodziców znacząco modyfikuje kształtowanie się skryptu dotyczycącego życia rodzinnego i domowego). W wyniku tego jednostki o dużym nasileniu czynników *M* i odmiennych (niż większość członków danego środowiska np. lokalnego) skryptach starają się bezustannie pogodzić nasilone w ich życiu sprzeczności i konflikty, przez co wykształcić mogą cechy takie, jak nadwrażliwość, duży stopień napięcia emocjonalnego, skłonność do fantazjowania itd. Pozytywnym aspektem z tak uformowanej osobowości jest natomiast, zdaniem Therivela (1999), duża zdolność do myślenia dywergencyjnego, a tym samym zwiększona kreatywność, która zaowocować może twórczymi dokonaniami. W tym świetle, co interesujące, wydaje się, że (omówiona wcześniej) antynomiczność osobowości twórczej wynikać może właśnie z doświadczeń sprzeczności, konfliktów i różnego rodzaju napięć na wczesnych etapach rozwoju osobowości.

Jeśli chodzi o pozostałe czynniki modelu *GAM/DP*, to kluczowe jest wsparcie (*A*), bez udziału którego nieszczęścia doświadczane we wczesnych latach życia (*M*) są „niczym więcej tylko smutnymi, nieproduktywnymi, bolesnymi i tragicznymi wydarzeniami" (Therivel, 1999, s. 69). Wysoki poziom *M* może więc sprzyjać rozwojowi twórczej osobowości jedynie w koniunkcji z pozytywnymi doświadczeniami, związanymi z otrzymanym we wczesnych latach życia wsparciem. Do najważniejszych form takiego wsparcia należą m.in. miłość rodzicielska, staranna edukacja, wysoki status kulturowy i socjoekonomiczny, dobre relacje z rówieśnikami. Przyczyniać się one mogą do kształtowania wysokiej samooceny, szerokich horyzontów myślowych, zinternalizowania wzorców pracowitości i rozwinięcia ambicji. Czynnikiem dodatkowym jest natomiast *DP* – podział władzy – który stanowić może stymulator lub inhibitor twórczości. Od klimatu politycznego zależeć mogą bowiem osiągnięcia twórczych jednostek – w społeczeństwach o absolutystycznym czy totalitarnym ustroju państwa zazwyczaj ograniczona jest wolność słowa i swoboda działań twórczych (twórczość stanowi często instrument propagandy). Natomiast w społeczeństwach demokratycznych, o czytelnym podziale władzy i często wielopartyjnym systemie rządów parlamentarnych, naturalnie jest więcej dostępnych możliwości – działają różnorodne stowarzyszenia i organizacje, funkcjonuje więcej alternatywnych wzorców stylu życia, więcej ścierających się poglądów i przestrzeni do swobodnej wymiany myśli i prezentacji idei, a sztuka stanowi naturalny wentyl nastrojów społecznych czy formę ekspresji indywidualnych przeżyć, doświadczeń i emocji. Panuje tolerancja w aspekcie narodowościowym, kulturowym, seksualnym itd[45]. W tego rodzaju

[45] Zauważyć można, że charakterystyka ta nosi pewne podobieństwa do obrazu społecznej klasy twórczej, który wyłania się z *teorii klasy twórczej* Richarda Floridy. Członkowie klasy twórczej, zdaniem autora koncepcji, cenią

kreatogennym otoczeniu jednostki spełniające inne kryteria osobowości twórczej (*G*, *A* i *M*), mogą łatwo rozkwitnąć i odnaleźć swój indywidualny sposób artystycznego wyrazu, a także starać się o pozyskanie wsparcia dla swoich działań, komercjalizowanie twórczych projektów i zdobycie uznania szerokiej publiczności.

Na podstawie analizy oddziaływania wspomnianych czynników Therivel (1999) wyróżnia cztery typy osobowości, które przytaczam poniżej.

- „osobowość skonfliktowana" (*challenged personality*)

Jest to najbardziej twórczy rodzaj osobowości. Powstaje jako wynik współwystępowania wysokiego stopnia nieszczęść (*M*), dobrego wyposażenia genetycznego (*G*) oraz dużego wsparcia ze strony otoczenia (*A*) we wczesnych latach życia jednostki. U jej podłoża znajduje się zderzenie skryptów osobistych, wykształconych w wyniku – podobnie ja w przypadku „osobowości odmiennej" – doświadczanych nieszczęść ze skryptami zwyczajowymi, zinternalizowanymi w wyniku pozytywnej interakcji ze środowiskiem (do czego przyczynia się np. dostarczone dziecku wsparcie), a także tych formowanych w wyniku samodzielnych poszukiwań (np. czytania książek). W wyniku trudnych doświadczeń jednostka przyjmuje postawę wątpiącą we wszystko, czego doświadcza (*de omnibus dubitandum*) – staje się więc refleksyjna i krytyczna – lecz z drugiej strony wierzy we własne siły i sprawczość, dzięki czemu samodzielnie poszukuje rozwiązań i opracowuje scenariusze działania. Zdaniem Therivela (1999, s. 71), jednostka o takiej osobowości za każdym razem, gdy doświadcza czegoś nowego, odnosi to do „swojego własnego doświadczenia, swojej własnej wiedzy, swoich własnych skryptów i przeżytych konfliktów z innymi". Taka osoba, mając potrzebę pozytywnego zintegrowania sprzecznych informacji o świecie, które otrzymała w stadium wczesnego formowania się tożsamości, bezustannie poszukuje nowych rozwiązań i sprawdza, co jest możliwe i skuteczne. Osoby takie często dużo czytają, fantazjują, izolują się od otoczenia i żyją w świecie idei. Potrafią pracować bardzo ciężko, motywowane potrzebą udowodnienia swojej pozycji i znaczenia w świecie społecznym (od którego doznały wielu trudnych, bolesnych doświadczeń) oraz chęcią „pełnego oczyszczenia" z dawnych krzywd, oskarżeń, konfliktów (Therivel, 1999, s. 71).

Te właśnie uwarunkowania, zdaniem Therivela (1999), składają się na obraz jednostki wysoko twórczej – która, przy dodatkowym udziale jakiegoś rodzaju przyrodzonego talentu

otwartość, wolność, swobodę, komfort oraz „różnorodność we wszystkich jej przejawach: polityczną, obyczajową, kulturową i tym podobną" (Szmidt, 2013, s. 214).

czy specjalnych zdolności twórczych oraz sprzyjającego klimatu politycznego, ma szansę na naprawdę wybitne osiągniecia. Zdaniem badacza konfiguracja omówionych trzech czynników *G, M* i *A* zdarza się jednak bardzo rzadko, dlatego też jednostek pokroju Mozarta, zdolnych do ponadprzeciętnych dokonań twórczych, nie jest w społeczeństwie wiele.

- „osobowość zaangażowana" (*dedicated personality*)

Ten typ osobowości kształtuje się, gdy jednostka otrzymała dużo wsparcia ze strony otoczenia we wczesnych latach życia, lecz nie doświadczyła większych nieszczęść w tym czasie. Osoba o tym profilu ma charakter „pilnego ucznia" – jest dość pracowita, wytrwała, staranna. Dobre doświadczenia w interakcji z innymi skutkują wysoką samooceną i wiarą we własne siły – jednostka ma więc motywację i chęć do rzetelnego realizowania zadań, jednak nie odczuwa potrzeby, aby niczego „udowadniać". Brak większych „zderzeń" ze światem zewnętrznym (będących udziałem „osobowości skonfliktowanych"), które wymagałyby dużej dawki autorefleksji, krytycyzmu i opracowywania własnych skryptów oraz scenariuszy działania, nie prowadzi do zbyt dużej oryginalności i twórczych zachowań.

- „osobowość konwencjonalna" (*conventional personality*)

Ten typ osobowości kształtuje się, gdy jednostka otrzymała umiarkowaną ilość wsparcia we wczesnych latach życia i nie doświadczyła większych nieszczęść w tym czasie. Osoba taka nie ma więc odpowiedniej wiary w siebie, a często też wyposażenia edukacyjno-kulturowego, aby działać w sposób transgresyjny. Tak jak w przypadku „osobowości zaangażowanej", nie odczuwa też potrzeby udowadniania swojego znaczenia, niwelowania doznanych w dzieciństwie krzywd itd. Z tych względów szanse na twórcze dokonania są raczej niskie.

- „osobowość odmienna" (*different personality*)

Osobowość taka kształtuje się, gdy jednostka doświadczyła dużej ilości nieszczęść we wczesnych latach życia, lecz nie otrzymała wsparcia, które mogłoby je zrekompensować. Ten typ zwany jest „odmiennym", gdyż w wyniku doświadczonych trudności jej posiadacz nie przyswaja powszechnych w jego otoczeniu skryptów, lecz wykształca swoje własne. Wnioskować można, że te alternatywne wzorce myślenia i działania ukierunkowane są przede wszystkim na obronę integralności własnego „ja" oraz gratyfikację potrzeb, które nie zostały zaspokojone przez opiekunów. Brak jest jednak skryptów konstruktywnych, inspirujących do pozytywnego rozwoju, które mogłyby wykształcić się w wyniku otrzymanego wsparcia i wzmocnienia.

- „osobowość ekscentryczna" (*eccentric personality*)

Typ ten jest kategorią pośrednią między osobowością „skonfliktowaną" a „odmienną". Jednostki o takim profilu zazwyczaj bardzo cierpiały w wyniku zaburzonych relacji ze znaczącymi innymi w okresie dzieciństwa. Równocześnie wykazują się ponadprzeciętnym wyposażeniem genetycznym w aspekcie inteligencji czy zdolności twórczych. Osoby ekscentryczne otrzymały wsparcie, jednak zazwyczaj było ono wynikiem korzystnych socjoekonomicznych warunków, dostępu do edukacji, wydarzeń kulturalnych itp. – brak jednak pozytywnych doświadczeń życia rodzinnego i kontaktów z rówieśnikami, nie pozwoliło na wykształcenie stabilnej samooceny oraz wysokiego etosu pracy, jak ma to miejsce w przypadku osobowości skonfliktowanej. Jednostki takie są zbuntowane, nie chcą i nie potrafią współpracować z innymi, nie mają dużej zdolności autorefleksji, nie widzą potrzeby wykazywać się osiągnięciami (gdyż nigdy nie doświadczyły pozytywnych wzmocnień w tym obszarze), lecz raczej chcą być „zostawione w spokoju". Są twórcze, co jednak przejawia się często w formie stylu życia (np. sposobu ubierania), ale nie znaczących dokonań np. artystycznych czy naukowych, z których czerpać mogłyby też inne osoby. Można powiedzieć, że są dobrymi twórcami codziennymi, ale nie mają ambicji i zdolności (umiejętności skupienia się, wytrwałości), aby przekuć swoje zasoby w dokonania o większym zasięgu społecznym.

Therivel (1999) najwyraźniej podkreśla czynnik wyposażenia genetycznego w odniesieniu do „osobowości skonfliktowanej", a także wspomina o nim także przy okazji opisu „osobowości ekscentrycznej". Wydaje się więc, że w proponowanym modelu element ten jest istotnym korelatem osobowości twórczej jedynie przy współwystępowaniu elementów *A* i *M*, co ma miejsce w przypadku „osobowości skonfliktowanej", a także – w mniejszym stopniu – „ekscentrycznej". W pozostałych przypadkach nawet wysokie *G* nie prowadzi do wykształcenia typu osobowości, którą badacz określa jako twórczą, a bardziej precyzyjnie – „zdolną do ustawicznej twórczości" (Therivel, 1999, s. 75). Mozart, zdaniem autora koncepcji, miał wysokie *G*, *A* i *M* – czyli charakteryzowała go „osobowość skonfliktowana". Salieri natomiast wykazywał bardzo wysokie *M*, prawdopodobnie również wysokie *G*, jednak niskie *A*, co klasyfikuje go jako posiadacza „osobowości odmiennej". Obaj kompozytorzy żyli w zbliżonych warunkach, jeśli chodzi o czynnik *DP*, choć Mozart mógł skorzystać z niego w większym niż Salieri stopniu. Mozart otrzymał solidne wsparcie od opiekunów i nauczycieli, natomiast „biedny Salieri" – jak wskazuje Therivel (1999, s. 70) – „uczony był posłuszeństwa przy jednoczesnym podważaniu jego wiary w siebie", a także poczucia sprawczości (autor podaje przykłady zdarzeń z życia kompozytora, które potwierdzają taką zależność).

Wydaje się, iż model *GAM/DP* stanowi interesującą i oryginalną propozycję interpretacji znaczenia czynników środowiskowych dla rozwoju utalentowanych jednostek (gdyż na nich przede wszystkim skupia się autor koncepcji – zwłaszcza typie „osobowości skonfliktowanej"). Koncepcja ta ma dość kompleksowy charakter, gdyż uwzględnia zarówno inhibitory / stymulatory o charakterze wychowawczo-edukacyjnym (czynniki *A* i *M*), jak i genetycznym (*G*) oraz społeczno-kulturowym (*DP*). Interesujące wydaje się zwłaszcza zaproponowane przez badacza, wspomniane już, wyjaśnienie genezy antynomiczności osobowości twórczej. Wynikać ma ona mianowicie stąd, iż twórcy, którzy doświadczyli w okresie dorastania szczególnie wielu niedoborów emocjonalnych i zaburzeń w życiu rodzinnym, próbują na dalszych etapach rozwoju osobowości zrekompensować sobie i zintegrować te doświadczenia w sposób umożliwiający harmonijne funkcjonowanie na poziomie społecznym – towarzyskim, miłosnym, zawodowym itp. Stąd też usiłują integrować niefunkcjonalny, pierwotnie ukształtowany, skrypt rodzinno-wychowawczy z różnymi bardziej konstruktywnymi skryptami, które starają się zinternalizować w wyniku interakcji z innymi, niż rodzinno-wychowawcze, środowiskami (np. przyjaciele, nauczyciele, mentorzy), a także w wyniku samowychowania i samokształcenia, choćby poprzez kontakt z literaturą (osoby takie, jak twierdzi autor i jak już wspomniano, mają tendencję dużo czytać i spędzać czas w samotności na przemyśleniach i refleksjach, mających prowadzić do zrozumienia rzeczywistości i optymalnego w niej funkcjonowania; są to osoby „mniej towarzyskie i pochłonięte własnymi ideami"; Therivel, 1999, s. 71). Osoby te doświadczają „zderzenia skryptu indywidualnego ze skryptami większości [społeczeństwa]" i to właśnie one – jednostki, w których psychice toczy się nieustanna „wojna skryptów", będąca źródłem licznych antagonizmów w percepcji rzeczywistości – są, zdaniem, Therivela (1999, s. 69, 74), zdolne do myślenia dywergencyjnego, nieszablonowego, oryginalnego oraz, co z tym związane, znaczących twórczych dokonań. Pamiętać trzeba jednak, iż wedle modelu *GAM/DP* istotny jest również aspekt wsparcia (*A*), stąd też najbardziej twórcze osoby, oprócz doświadczonego w okresie dorastania cierpienia i dysonansu na poziomie formowania się wzorców rodzinno-wychowawczych, powinny też otrzymać pewną dawkę jakiegoś rodzaju pomocy – np. finansowej, dostępu do edukacji, wzorców ciężkiej pracy, poczucia wyjątkowości itp. Są to także osoby sowicie wyposażone genetycznie pod względem inteligencji, zdolności twórczych itp., jak również żyjące w kreatogennym środowisku społeczno-kulturowym. Dopiero w wyniku splotu tych warunków dochodzi do ukształtowania się specyficznego typu osobowości twórczej, której posiadacz zdolny jest do wytrwałego angażowania się w aktywności twórcze.

Wydaje się, iż z punktu widzenia niniejszych rozważań omówiona koncepcja jest szczególnie interesująca, gdyż – po pierwsze – Therivel (1999), koncentruje się na rozwoju twórczym artystów, a po drugie analizuje osobowości twórców bardzo płodnych, wysoko waloryzujących pracę twórczą, których biografie wskazywać by mogły na to (co stanowi jednak jedynie przypuszczenie), że odczuwać mogły *przymus tworzenia*.

W kontekście analizy środowiskowych uwarunkowań twórczości warto przytoczyć jeszcze spostrzeżenie Nęcki (1991, s. 15), że w literaturze przedmiotu zazwyczaj mówi się o czynnikach zewnętrznych, natomiast – zdaniem badacza – „sam proces twórczy może być uznany za źródło czynników wpływających na niego samego". Tego rodzaju czynniki nazywa autor *immanentnymi*, na wzór koncepcji motywacji immanentnej, czyli samoistnej, inherentnej, autotelicznej. Immanentne czynniki oddziaływają – i to w dwojaki sposób, pozytywny albo negatywny – na proces twórczy „od wewnątrz" – „twórczość bywa blokowana przez sam fakt swego istnienia, ponieważ zawiera w samej sobie potencjalne zagrożenia czy ograniczenia" (Nęcka, 1991, s. 15). Ograniczenia natury immanentnej wynikają, zdaniem autora, z antynomicznej natury twórczości. Na czym polegać ma ta zależność? Antynomiczne właściwości procesu twórczego wymagają od twórcy zdolności myślenia dialektycznego (np. na przemian zbieżnego i rozbieżnego), a także (co z tym związane) powodują u twórcy napięcia / konflikty natury psychicznej, które potrzebuje on rozwiązać. Jeżeli mu się to udaje, okazuje się, że „sprzeczność jest siłą napędową zmian i rozwoju" (Nęcka, 1991, s. 13). Może zadziać się jednak inaczej, czyli twórca nie będzie w stanie pogodzić inherentnie zawartych w procesie twórczym sprzeczności – takich jak chociażby tego, że wymaga on zarówno etapu swobodnej inwencji i generowania pomysłów, jak i ich (opartej na racjonalnych i praktycznych przesłankach, krytycznej, konstruktywnej) oceny. Jak zauważa Nęcka (1991, s. 14) „wytwarzanie i ocena wymagają zupełnie innych procesów intelektualnych, a jednocześnie dopiero ich synteza umożliwia pełny akt twórczy". Te dwa etapy procesu twórczego zazwyczaj przebiegają też przy odmiennych nastawieniach emocjonalnych. „Wytwarzanie dobrze przebiega w atmosferze nieskrępowanej zabawy intelektualnej, a nadmiar krytycyzmu jest dlań szkodliwy. Natomiast ocena i rozpoznanie wymagają nastawienia krytycznego, ciągłego niezadowolenia, a także czujności w wychwytywaniu obiecujących idei czy też kierunków poszukiwań" – pisze Nęcka (1991, s. 15). Samo nawet generowanie idei i ich realizacja, ale bez umiejętności ewaluacji własnych dzieł nie jest skuteczne, gdyż proces twórczy nie zostaje ukończony (co, zdaniem badacza, często zdarza się artystom). Natomiast nasilona tendencja do krytyki kosztem inwencji twórczej nie doprowadzi do wytworów, które można by uznać za

twórcze (czyli nowe i cenne). Ta druga „przypadłość" dotyczyć może częściej naukowców, którzy przede wszystkim koncentrują się na analizie literatury oraz recenzowaniu / ocenie pracy innych, lecz niejednokrotnie nie są w stanie sami generować oryginalnych wytworów.

W podsumowaniu, Nęcka (1991) zauważa, że wpływ inhibitorów immanentnych zależy od (choćby intuicyjnej) świadomości tego, z jakich elementów składa się proces twórczy, a także stopnia kontroli nad własnymi procesami intelektualnymi (zwłaszcza zdolności do przejścia między etapem swobodnego generowania pomysłów do ich oceny, selekcji i prezentacji przed decydentami, publicznością itd.). Umiejętność monitorowania i modyfikowania własnych procesów mentalnych związanych z tworzeniem jest tu czynnikiem kluczowym, gdyż dwa główne przymioty – kryteria – twórczości, czyli nowość i wartość dzieła sztuki, wymagają od jednostki innego sposobu postępowania. Brak odpowiedniej świadomości i zrozumienia, jakie rodzaje działań nierozerwalnie związane są z procesem twórczym, najprawdopodobniej doprowadzi do porażki twórczych przedsięwzięć. Jednostka pozostanie bowiem „pod wpływem działania silnej immanentnej przeszkody dla twórczości", która to powodować może rozwinięcie się kolejnych inhibitorów, pochodnych wobec tego „pierwotnego" (np. niska samoocena, związana z brakiem osiągnięć twórczych, przekonanie o własnej niekompetencji, frustracja itp.; Nęcka, 1993, s. 17). Zauważyć można, iż dyskutowana koncepcja Nęcki w pewnym stopniu spójna jest z ustaleniami Beaty Kunat, Janiny Uszyńskiej-Jarmoc i Moniki Żak-Skalimowskiej (2019), dotyczących związku zdolności twórczych ze zrozumieniem i świadomością przebiegu własnych procesów intelektualnych i ogólnych mechanizmów warunkujących proces uczenia się, a także świadomością własnych zdolności twórczych. Wedle ustaleń badaczek, bardziej twórczy są ci studenci, którzy mają świadomość i rozumieją to, co wpływa na ich procesy myślenia i przyswajania wiedzy (Kunat i in., 2019).

Podsumowując, inhibitory i stymulatory twórczości są wielorakiego rodzaju i oddziaływać mogą na różnych poziomach – od tych ściśle związanych z samą naturą twórczości, po uwarunkowania osobowe twórcy, warunki rodzinno-wychowawcze, aż po sytuację polityczną i poziom kultury w kraju, w którym żyje i tworzy artysta (czy inna twórcza jednostka). Natomiast w kwestii samego omówionego powyżej, ugruntowanego w naukach o twórczości czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości wspomnieć można na koniec, iż bywa on także krytykowany i uzupełniany przez współczesnych badaczy o nowe aspekty. Do takich propozycji należałby wspomniany postulat Runco (2007a), aby do klasycznego modelu „4 P" dodać element piąty – potencjał. Inny to zastąpienie „4 P" modelem „5 A" (*actor, action, artifact, audience, affordance*) autorstwa Vlada Glăveanu lub „7 C"

(*creators, creating, collborations, context, creations, consumptions, curricula*), zaproponowanym przez Lubarta (2017; 2018; zob. też Weisberg, 2018; Wiśniewska, 2021). Wydaje się jednak, iż próba umiejscowienia potrzeby tworzenia w ramach czterech – a przede wszystkim dwóch czyli procesu twórczego i osobowości twórczej – uwzględnionych w klasycznej koncepcji (zob. Rhodes, 1961) wymiarach twórczości jest wystarczające dla celów ogólnego przeglądu kontekstów teoretycznych, w jakich analizować można *przymus tworzenia*. W trzech następnych rozdziałach przejdę natomiast do rozważań teoretycznych, dotyczących problematyki potrzeb człowieka, samorealizacji oraz autoteliczności potrzeby tworzenia.

4. Potrzeba tworzenia w teoriach potrzeb i samorealizacji – perspektywa humanistyczna

4.1. Perspektywa humanistyczna i jej wymiar pedagogiczny

Jak stwierdzono w ramach założeń teoretyczno-badawczych gratyfikacja *przymusu tworzenia* jest czynnikiem samorealizacji artystów. Założenie to oparte jest w dużej mierze na postulowanym przez – przede wszystkim – przedstawicieli psychologii humanistycznej i pozytywnej związku samorealizacji z twórczością (czy też postawą twórczą), o którym piszę poniżej. Natomiast dla celów analizy materiału empirycznego za wskaźniki samorealizacji uznaję takie odczucia jednostki jak poczucie satysfakcji życiowej, sensu życia i „bycia sobą", które związane mogą być z poczuciem ogólnego psychicznego dobrostanu, a także doświadczaniem stanów *flow* (związanych z procesem twórczym). Określeń tych – satysfakcja życiowa, sens życia, „bycie sobą", a także dobrostan – używam w założeniach pracy i dyspozycjach do wywiadów badawczych. Niektóre z nich wydają się mieć asocjacje bardziej potoczne (np. „bycie sobą") i stanowią wyraz pozytywnych stanów emocjonalnych, które pojawiają się w związku z realizacją własnego potencjału przez jednostkę; inne natomiast – jak chociażby dobrostan – są kategoriami zoperacjonalizowanymi empirycznie, które doczekały się bogatych opracowań w literaturze przedmiotu[46]. Z konieczności kondensacji rozważań nie rozwijam ich analizy, natomiast traktuję jako korelaty samorealizacji, która to kategoria jest

[46] Np. pojęcie dobrostanu w kontekście twórczych orientacji życiowych obszernie analizuje Cudowska (2017). Jak pisze badaczka w odwołaniu do opracowań Eda Dienera, Richarda Lucasa oraz Shigehiro Oishi (2002): „[d]obrostan psychiczny definiowany jest jako poznawcza i emocjonalna ocena własnego życia, obejmuje doświadczenie przyjemnych emocji, niski poziom negatywnych nastrojów i wysoki poziom zadowolenia z życia (Cudowska, 2017, s. 116; zob. też. Boniwell, 2022; Carr, 2009; Czapiński, 2004).

bardzo istotna z perspektywy postawionego celu niniejszej dysertacji. Z tego względu postaram się w skrótowy sposób przedstawić rozważania definicyjne dotyczące samorealizacji oraz omówić związek tej potrzeby z twórczością / potrzebą tworzenia. Wcześniej jeszcze w syntetyczny sposób omówię wybrane teorie potrzeb pod kątem tego, jak umiejscowiono w nich potrzebę tworzenia.

Na początku tej części pracy podkreślić jeszcze warto, iż chęć analizy zagadnienia samorealizacji w naturalny sposób implikuje, że rozważania moje w dużej mierze umocowane są w psychologicznych i pedagogicznych nurtach, które zakładają – jak określił to Piotr Sztompka – „optymistyczną wizję ludzkiej natury" (za: Chmielińska i Modrzejewska-Świgulska, 2020, s. 15). Jako podwaliny mojej koncepcji badawczej posłużyły więc teorie z obszaru przede wszystkim psychologii humanistycznej (Fromm, 2017; Maslow, 1971; 1986; 1995a; 1995b; 2006; Rogers, 1995), a także pozytywnej (Boniwell, 2022; Carr, 2009; Csíkszentmihályi, 2022; Czapiński, 2015; Seligman, 2005) oraz pedagogiki pozytywnej (Szmidt, 2013a) i psychotransgresjonizmu (Chmielińska, 2017; Kozielecki, 2007). Jak zauważa Kozielecki (2007, s. 23): „[t]ak jak z korzeni wyrasta drzewo, podobnie z uporządkowanych założeń kształtuje się koncepcja jednostki". A humanistyczna koncepcja jednostki wyrasta z przekonań, że człowiek jest podmiotem zdolnym do samookreślenia, podejmowania decyzji, stawiania celów, twórczego przekształcania rzeczywistości i przekraczania granic natury psychicznej. Kozielecki (2007, s. 23-24) pisze o „pozytywnej koncepcji człowieka" – jednostki zdolnej do ciągłych transgresji, posiadającej wolność wyboru, będącej „bytem sprawczym", „układem samosterownym", kierowanym potrzebą rozwoju i potwierdzania własnej wartości.

Rozwijająca się w latach 50. XX w. w USA psychologia humanistyczna nazywana była „trzecią siłą" wobec ugruntowanych w naukach psychologicznych nurtów psychoanalitycznego i behawioralnego (Janowska, 1998). W ramach ilustracji tego, czym koncepcja ta wyróżniała się na tle teorii psychoanalitycznych przytoczyć warto słynny postulat Maslowa (1986, s. 14): „Freud przedstawił nam chorą część psychologii, my zaś musimy ją uzupełnić częścią zdrową". Oznacza to, że punkt zainteresowań badawczych przeniesiony miał zostać z dominującej w psychoanalizie analizy zaburzeń, dysfunkcji i psychicznych deficytów jednostki na kwestie takie jak dobrostan, rozwój zdolności, realizacja potencjału, motywacja, twórczość itp. Jak pisał Maslow (2006, s. 60-61), krytykując oparcie koncepcji psychologicznych o dane z praktyki psychoanalityków:

> Większa część tego, co wiemy na temat ludzkiej motywacji, pochodzi nie od psychologów, lecz od praktykujących psychoterapeutów. To ich pacjenci stanowią bogate źródło zarówno

użytecznych, jak i błędnych danych, ponieważ niewątpliwie są kiepską próbką z populacji. Życie motywacyjne osób cierpiących na nerwicę powinno, choćby ze względów zasadniczych, być odrzucone podczas tworzenia paradygmatu zdrowej motywacji. Zdrowie nie jest po prostu brakiem choroby ani nawet jej przeciwieństwem. Każda godna uwagi teoria motywacji musi się zajmować zarówno obronnymi manewrami okaleczonych dusz, jak i najwyższymi zdolnościami osoby zdrowej i silnej. Musi zatem uwzględniać i wyjaśniać wszystkie te sprawy, które były najważniejsze dla największych i najwspanialszych postaci w historii ludzkości.

Tej wiedzy nie uzyskamy nigdy, badając wyłącznie ludzi chorych. Musimy zwrócić uwagę także na zdrowych mężczyzn i zdrowe kobiety. Teoretycy motywacji powinni więc przyjąć bardziej pozytywną postawę.

Również jeden z pierwszych badaczy osobowości, Gordon W. Allport (1984, s. 163-164) zauważył, że „teoria Freuda nie stanowi wystarczającej formuły wyjaśniającej funkcjonowanie zdrowej jednostki, która oprócz mechanizmów obronnych (tłumienia, zaprzeczenia, racjonalizacji, projekcji itd.), korzysta z bardziej twórczych strategii radzenia sobie z wyzwaniami życia (takich jak chociażby wglądy czy poczucie humoru)". A w opozycji do wspomnianych, dominujących ówcześnie praktyk, Maslow (2006) prowadził badania[47] nad zdrowiem psychicznym, w ramach których analizował sposoby funkcjonowania osób niewykazujących symptomów nerwicowych i żadnych innych zaburzeń psychicznych. Drugim kryterium doboru badanych był generalnie wysoki poziom zaspokojenia potrzeb podstawowych, co umożliwiało realizację wyższych dążeń. Analizy te doprowadziły badacza do powstania listy cech osób samorealizujących się, które przytoczę poniżej (Maslow, 2006).

Natomiast w odróżnieniu od nurtu behawioralnego przedstawiciele psychologii humanistycznej podkreślali wymiar podmiotowy w badaniach społecznych, czyli za istotne uważali badanie świadomości (a nie jedynie czynników zewnętrznych, mających wpływ na zachowanie człowieka) i podkreślali potrzebę zrozumienia indywidualnej perspektywy jednostki. Psycholodzy humanistyczni odrzucali pozytywistyczny paradygmat zakładający, że metodologia badań społecznych oparta być powinna na praktykach badawczych zaczerpniętych z nauk przyrodniczych, gdyż twierdzili, że – jak wskazuje Elżbieta Paszkiewicz (1983, s. 109) – „nie istnieje nic takiego, jak wyprana z podmiotowości (w sensie treściowym) obiektywna wiedza". W tym kontekście również można odwołać się do myśli Maslowa – nieco ironicznie wyrażonej krytyki praktyk czerpania danych o osobowości człowieka z badań nad zwierzętami. Jak pisał badacz:

Truizmem jest twierdzenie, że biały szczur nie jest istotą ludzką, ale – niestety – konieczne jest powtarzanie tego truizmu, ponieważ zbyt często wyniki eksperymentów na zwierzętach uważa się za

[47] Były to wywiady jakościowe lub – w przypadku postaci historycznych albo publicznych – biograficzna analiza życiorysów (Maslow, 2006).

> podstawowe dane, na których należy opierać teorie dotyczące natury ludzkiej (…). Odwoływanie się do danych dotyczących zwierząt przyczyniło się do arbitralnego wyłączenia pojęcia celu czy zamiaru z teorii motywacji (Young, 1941). Skoro nie możemy zapytać szczura o jego cel, czy trzeba koniecznie podkreślać, że ludzi *możemy* pytać o ich cele? Zamiast więc odrzucać cel jako pojęcie, ponieważ nie możemy pytać o to szczurów, znacznie bardziej sensowne wydawałoby się odrzucenie szczurów, ponieważ nie możemy zapytać o ich cele (Maslow, 2006, s. 55-56).

W połowie XX w. idee twórców psychologii humanistycznej stanowiły innowacyjny ruch światopoglądowy i zapoczątkowały nowy nurt badań w naukach społecznych. Sukcesywnie doprowadził on do tzw. „rewolucji podmiotów", czyli alternatywnego nurtu teoretyczno-badawczego w psychologii. Ruch ten stał w opozycji do dominującego ówcześnie paradygmatu, którego podstawą było założenie, że źródłem dobrostanu jednostki jest sukces w przystosowaniu się do warunków zewnętrznych (Obuchowski 2000, s. 234). Jak wskazują Magdalena Jančina i Dorota Kubicka (2014, s. 32), na przełomie lat 60. i 70. nastąpiła intensyfikacja tych zmian, a dostrzeżenie sprawczości i podmiotowości jednostki umożliwiło zainteresowanie rozwojem osób dorosłych, czyli w dużej mierze procesem samorealizacji.

Nakreśliwszy ogólne ramy światopoglądowe, w których funkcjonuje psychologia humanistyczna, podkreślić warto, iż niniejsza praca realizowana jest w perspektywie psychopedagogicznej. Oznacza to, że w oparciu o pewne teoretyczne fundamenty z obszaru (w dużej mierze) nauk psychologicznych, rozważania moje optymalnie prowadzić powinny do wniosków, mogących być przydatnymi dla praktyki pedagogicznej. W związku z tym przytoczę adekwatne w tym kontekście spostrzeżenia Janiny Janowskiej (1998), dotyczące wartości założeń psychologii humanistycznej dla działań o charakterze pedagogicznym. Jak pisze badaczka:

> Warto podkreślić, że nie są możliwe konstruktywne wpływy wychowawcze bez określenia podstawy aksjologicznej.(…). Pedagog wychowawca nie może podejmować swej działalności bez uświadomienia sobie tej podstawy aksjologicznej, która stanowić będzie oparcie dla jego działań pedagogicznych. Wartości są bowiem zarówno tym, w imię czego wychowawca w ogóle powinien podejmować swą działalność, jak i tym, co stara się kształtować w wychowaniu. Wartości są również tym, co – z jednej strony – rodzi ludzkie rozterki i konflikty, z drugiej zaś – umożliwia ich przezwyciężenie i daje podstawę umiejętności życia pełnego i twórczego, a więc życia na miarę człowieka. Ten aksjologiczny aspekt wychowania w pełni uwzględnia psychologia humanistyczna (…). **Psychologia humanistyczna daje perspektywę dla praktyki pedagogicznej, humanizuje ją i zarazem dowartościowuje** [podkr. A. J.], zmusza wręcz do innego podejścia „podejścia skierowanego na osobę" (Janowska, 1998, s. 9-12; zob. też Krasoń, 2010).

W kontekście analizy sposobów rozumienia uczenia się w różnych ujęciach teoretycznych Maria Ledzińska i Ewa Czerniawska (2011, s. 35) zauważają, że „[w] odniesieniu do uczenia się i nauczania poglądy psychologów z nurtu humanistycznego są przywoływane stosunkowo rzadko". W odniesieniu do praktyki edukacyjnej aplikacja założeń humanistycznych może mieć

jednak dużą wartość i oznacza stosowanie mniej dyrektywnych metod nauczania, co sprowadza się m.in. do tego, że „nauczyciele powinni w większym stopniu słuchać uczniów, dawać im swobodę wyboru, nie zmuszać ich do niechcianych działań", co może sprawić, że u wychowanków wykształci się „pragnienie uczenia się, dążenie do uzyskania sprawności i potrzeby twórcze" (Ledzińska i Czerniawska, 2011, s. 35). W kontekście badań edukacyjnych Szmidt (2013a) wskazuje z kolei na to, jak ważne jest, aby koncentrować się nie tylko na brakach czy niedostatkach jednostki, ale także zasobach, twórczości, zdolnościach, mądrości – czyli tym, co stanowi przedmiot zainteresowania zwolenników perspektywy humanistycznej w psychologii. Taką pedagogikę nazywa autor „pedagogiką rozwoju" lub „wzrostu", nawiązując do terminologii zaczerpniętej z piśmiennictwa Maslowa (Szmidt, 2013a, s. 14). Szmidt (2013a, s. 18) podkreśla też, że konieczne jest „wyrównanie proporcji i konstruowani[e] zharmonizowanego, wyrównanego obrazu twórcy i procesu twórczego, w którym zostaną pogodzone dwie orientacje: orientacja na brak i chorobę z orientacją na dobrostan i zaspokojenie", w czym pomóc może „pedagogiczne zorientowanie tematyki badań, które polega na wnikliwym badaniu sukcesu twórczego i samorealizacji poprzez twórczość". Stwierdzić można, że moja koncepcja badań (opisana w *Rozdziale 7.*), sfokusowana na badaniu potrzeby tworzenia i znaczeniu jej gratyfikacji dla samorealizacji jednostki w dużej mierze wpisuje się w ten postulat. Z drugiej strony zaznaczyć trzeba, że w moich rozważaniach nie ograniczam się do inspiracji zaczerpniętych z nurtów humanistycznych / pozytywnych, gdyż jako ważną podstawę teoretyczną do analizy charakterystyki dominującej w życiu jednostki potrzeby człowieka uznaję również teorię Junga (1971a; 1971b), a także innych psychoanalityków, czemu poświęcam osobną część pracy (zob. *Rozdział 5.*). Tych teoretycznych inspiracji nie postrzegam jednak jako sprzecznych, lecz raczej uznaję za komplementarne i synergicznie przydatne do zbudowania teoretycznego zaplecza dla analizy empirycznej zjawiska *przymusu tworzenia* i jego znaczenia dla samorealizacji.

4.2. Potrzeba tworzenia w wybranych teoriach potrzeb

W *Rozdziale 1.* przytoczyłam definicję potrzeby autorstwa Pufal-Struzik (2006, s. 41), która stanowiła dla mnie jedną z podstaw do sformułowania definicji *przymusu tworzenia* oraz niektórych założeń teoretyczno-badawczych. W tym miejscu warta przywołania jest również propozycja Obuchowskiego (2000), który dokonał rozróżnienia na *pragnienia*, *potrzeby* i *dążenia*. Jak pisze badacz: „[p]ragnienia to pożądania i apetyty, które nieraz odpowiadają temu, co potrzebne jednostce naprawdę, a nieraz są dla niej szkodliwe", potrzeby z kolei „dotyczą

tego, co jest człowiekowi niezbędne, aby istniał jako organizm, rozwijał się jako osoba i był wolny psychicznie" (Obuchowski, 2000, s. 15). Dążenia natomiast stanowią formę gratyfikacji potrzeb (Obuchowski, 2000). Wydaje się, że wedle tej typologii *przymus tworzenia* również rozumieć można jako potrzebę, gdyż zakładam, że jego zaspokojenie jest niezbędne dla rozwoju (szczególnie samorealizacji) odczuwających go jednostek. Natomiast czynności twórcze, które jednostka podejmuje pod wpływem *przymusu tworzenia,* stanowiłyby – wedle przytoczonej typologii – dążenie (Obuchowski, 2000).

Dwie ugruntowane empirycznie koncepcje, dotyczące ludzkich potrzeb, które pojawiły się już w pierwszej połowie XX w. to behawioralna koncepcja zachowań Clarka Hulla i teoria potrzeb Henry'ego Murraya (Miller, 2016). Według pierwszej z nich organizm jest mechanizmem sterowanym przez serię fizjologicznych i psychologicznych popędów. Jeśli któryś z nich jest niezaspokojony, jednostka odczuwa dyskomfort i traci psychofizjologiczną homeostazę, co motywuje ją do znalezienia sposobu zaspokojenia popędu i odzyskania równowagi. Teoria Hulla lokowała motywacje jednostki „na zewnątrz" i nie wyjaśniała jeszcze istoty motywacji samoistnej. Podobnie w późniejszej teorii Murraya (który wyróżnił szereg potrzeb w ramach kategorii potrzeb podstawowych i wtórnych), potrzeby natury psychologicznej postrzegane były jako impulsy nabyte, uaktywniane pod wpływem bodźców zewnętrznych (Miller, 2016). Zauważyć można, że pod tym względem – postrzegania motywacji człowieka jako mających charakter zewnętrzny – żadna z tych koncepcji nie wydaje się adekwatna dla wyjaśnienia silnej, regularnie odczuwanej przez jednostkę, potrzeby tworzenia. Zresztą obie wspomniane teorie z dzisiejszej perspektywy mają już przede wszystkim wartość historyczną.

Powstała później, niezwykle płodna heurystycznie i do dziś najbardziej rozpowszechniona w literaturze przedmiotu oraz będąca podstawą dla wielu badań i koncepcji różnych dyscyplin naukowych, jest teoria potrzeb Maslowa (1995b). Jej uaktualnienie i modyfikację stanowi natomiast świeża propozycja psychologa humanistycznego, badacza kreatywności i inteligencji, Scotta Barry'ego Kaufmana (2022), który dokonał rewizji klasycznego modelu „piramidy potrzeb". Z polskich badaczy zagadnieniem potrzeb człowieka zajmowali się m.in. Kazimierz Obuchowski, Tomasz Kocowski i Jan Szczepański. Jak już stwierdzono powyżej, w niniejszych rozważaniach interesuje mnie przede wszystkim to, jakie miejsce w zaproponowanych hierarchiach i typologiach ich autorzy przyznają potrzebie tworzenia. Szczegółowego przeglądu teorii potrzeb pod kątem tego problemu podjęłam się w osobnej publikacji (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2021), w tym miejscu dokonam więc jedynie

syntezy najważniejszych ustaleń w tej tematyce (zob. *Tabela 5.*). Generalnie wnioskować można, że potrzeba tworzenia najczęściej asocjowana jest z potrzebami uznawanymi za wyższe, czyli tymi związanymi z rozwojem osobowości, do których należą (w zależności od koncepcji i przyjętego w niej nazewnictwa) np.: potrzeba wzrostu, rozwoju, autoekspresji, samorealizacji i autokreacji. Są więc to potrzeby, których znaczenie szczególnie podkreślali przedstawiciele nurtu humanistycznego w psychologii i pedagogice. W pewnym uproszczeniu stwierdzić można, że potrzeba tworzenia w klasyfikacjach potrzeb najczęściej postrzegana jest jako składowa samorealizacji – dlatego też, jak już wspomniałam, w niniejszych rozważaniach dużo uwagi poświęcam temu zagadnieniu.

Podkreślić też warto, że za podstawę do przedstawionej w dalszych częściach niniejszej pracy (zob. *Rozdział 6.*) analizy możliwych konfiguracji potrzeby tworzenia / *przymusu tworzenia* z innymi potrzebami człowieka uznaję klasyczną teorię hierarchii potrzeb Maslowa (1995b). Ponadto, jako że koncepcję Kaufmana (2022) uważam za szczególnie wartościową pod kątem wkładu w analizę niektórych mało rozpowszechnionych założeń koncepcji Maslowa, poświęcam jej więcej miejsca przy okazji opisu koncepcji samorealizacji.

Tabela 5. Analiza wybranych teorii potrzeb pod kątem umiejscowienia w nich potrzeby tworzenia. Źródło: opracowanie własne na podstawie przywołanych źródeł

TEORIE POTRZEB CZŁOWIEKA		
autor teorii	**charakterystyka**	**miejsce potrzeby tworzenia**
Abraham Maslow	• teoria hierarchicznej struktury potrzeb, której elementami są następujące potrzeby (w kolejności od najbardziej podstawowych do najwyższych): fizjologiczne, bezpieczeństwa, przynależności i miłości, szacunku, samorealizacji / samourzeczywistnienia (Maslow, 1995b); • Maslow (1995b) wyróżniał też potrzeby estetyczne i poznawcze.	• twórczość jest przejawem samorealizacji / jest tożsama z samorealizacją; • można wnioskować, że potrzeba tworzenia stanowi składową potrzeby samorealizacji lub potrzeby te są tożsame (Maslow, 1995b; 2006).
Scott Barry Kaufman	• modyfikacja i aktualizacja (o nowe koncepcje i badania) klasycznej teorii hierarchii potrzeb Maslowa; • potrzeby ułożone w pewnej hierarchii z podkreśleniem jednak, że proces zaspokajania potrzeb jest holistyczny i w dużym stopniu przebiega symultanicznie w obrębie poszczególnych obszarów; • podział potrzeb na dwie główne kategorie – potrzeby stabilności (subkategorie: potrzeba bezpieczeństwa, relacji, własnej wartości) oraz wzrostu (subkategorie: potrzeba poznawania świata, miłości i celu); • uwzględnienie potrzeby transcendencji jako wspólnego kierunku rozwoju wszystkich jednostek (Kaufman, 2022).	• zgodnie z założeniem Maslowa, twórczość jest przejawem samorealizacji; • na wyższym poziomie rozwoju osobowości potrzeba tworzenia stanowić też może wyraz potrzeby transcendencji (Kaufman, 2022).
Kazimierz Obuchowski	• podział potrzeb na dwie główne kategorie: potrzeby powszechne (właściwe wszystkim ludziom) i indywidualne (specyficzne dla określonych jednostek);	• potrzeba tworzenia może być formą realizacji potrzeby dystansu psychicznego lub elementem potrzeby sensu życia (Obuchowski, 2000).

	• do potrzeb powszechnych należą: potrzeby fizjologiczne, orientacyjne, seksualne i dystansu psychicznego (Obuchowski 2000, s. 96-97).	
Tomasz Kocowski	• systemowa koncepcja potrzeb człowieka; • wyróżniono potrzeby takie jak: egzystencjalne, prokreacji i rozwoju, funkcjonalne, społeczne, psychiczne; • potrzeby ułożone hierarchicznie („każdy cel nadrzędny jest uzależniony od realizacji niemal wszystkich potrzeb podstawowych"; Kocowski, 1982, s. 175).	• potrzeba tworzenia przyporządkowana do dwóch kategorii: „prokreacji i rozwoju" oraz potrzeb psychicznych jako „subiektywna potrzeba rozwoju"; • potrzeba samorealizacji stanowi subkategorię potrzeby tworzenia („[s]zczególnym przykładem aktywności twórczej człowieka jest aktywność autokreatywna, w której ramach człowiek ulepsza lub wręcz świadomie kształtuje samego siebie"; Sękowska i Tokarz, 1991, s. 24)
Jan Szczepański	• teoria potrzeb z perspektywy socjologicznej – potrzeby sklasyfikowane według natury ujawniającego się braku, stwarzającego napięcie w organizmie jednostki; • podział potrzeb na rzeczywiste, otoczkowe i pozorne oraz biologiczne, psychiczne, społeczne, gospodarcze i kulturalne oraz konsumpcyjne i niekonsumpcyjne (Szczepański, 1981).	• potrzeba tworzenia zaklasyfikowana do potrzeb kulturalnych; • twórczość jako przejaw autoekspresji („[z]dolność do twórczości jest (…) przejawem indywidualności, jest «wypromieniowaniem» tego, co jest właściwe tylko tej jednostce; potrzeby twórczości są więc wynikiem spontanicznego procesu życiowego, skłaniającego każdego człowieka do przejawienia siebie i realizacji siebie w swoim otoczeniu"; Szczepański, 1981, s. 263).

4.3. Samorealizacja – rozważania definicyjne, cechy samoaktualizerów i związek z twórczością

Pojęcie *samorealizacji* wprowadził do nauk humanistycznych duński filozof Søren Kierkegaard, który wskazywał na fakt, że „ja" jest konstruktem dynamicznym, procesem kształtowanym przez decyzje podejmowane przez człowieka, według jego wolnej woli (Patios, 2013; Wróblewska, 2014). Zdaniem myśliciela, samorealizacja to proces ciągłego „stawania się", realizowania potencjalności, dzięki którym jednostka jest coraz pełniej sobą (Stephen, 2009, s. 50-51). W swojej antyheglowskiej koncepcji osobowości Kierkegaard wywyższał jednostkę, podkreślając, że każdy człowiek w wyniku samodzielnego wglądu jest w stanie poznać najwyższą prawdę o rzeczywistości (Vardy, 2008). Filozofia Kierkegaarda jest więc wyraźnie transcendentalna i metafizyczna – według jego myśli „wszechświat *jest* Bogiem w procesie samorealizacji", a jego elementami (cząstkami) są ludzie (Vardy, 2008, s. 50). Jednym z najważniejszych przymiotów, charakteryzujących „ja" jednostki, jest natomiast „transcendentalne ugruntowanie", które to pozwala na ciągłe przekraczanie tego, co znane (Patios, 2013, s. 38). W tym miejscu wspomnieć warto, że – jak wskazuje Janowska (1998, s. 13) – filozofia Kierkegaarda, a oprócz niej koncepcje innych filozofów-egzystencjalistów, takich jak: Martin Heidegger, Carl Jaspers i Joan Paul Sartre, stanowiły istotne fundamenty rozwoju nurtu psychologii humanistycznej.

Do psychologii termin „samorealizacja" wprowadził Kurt Goldstein, który definiował go jako „aktywność twórczą, oznaczającą realizację siebie, swego własnego ja" (Jančina i Kubicka, 2014, s. 33; zob. też Obuchowski, 2000). Jak widać, już w formule tej podkreślony jest związek samorealizacji z twórczością, na który zwracali potem uwagę badacze nurtu psychologii humanistycznej na czele z Maslowem. Maslow (1971; 1986; 2006) w swoich pracach poświęcił szczególnie dużo miejsca zagadnieniu samorealizacji, którą postrzegał jako jedno z najwyższych dążeń człowieka, stanowiące wyraz potrzeby ekspresji osobowości, wzrostu czy „bycia" (w opozycji do potrzeb związanych z przetrwaniem). Samorealizację definiował też jako stan, w którym następuje harmonijna synchronizacja między zdolnościami, talentami i możliwościami człowieka a ich wykorzystaniem (Maslow, 2006). *Samoaktualizerzy* – czyli osoby w procesie samorealizacji – to ci, którzy „spełniają się (…) i robią to, do czego są zdolni, najlepiej jak potrafią" (Maslow, 2006, s. 204). Autor dokonał kompleksowej analizy cech takich osób, które – ze względu na ich adekwatność do analizowanej przeze mnie kategorii osobowości twórczej w kontekście potrzeby tworzenia (jak wskazuje Janowska [1998, s. 15] teoria samorealizacji jest „teorią rozwoju osobowości") – warto w tym miejscu przytoczyć.

Zgodnie więc z wnioskami z analiz Maslowa (2006, s. 207-234) do właściwości osobowościowych charakterystycznych dla osób samorealizujących się należą:

- „percepcja rzeczywistości" – czyli zdolność do trafnej oceny faktów, intencji ludzi itp., spostrzegawczość, trafne przewidywanie przyszłych zdarzeń, generalnie wysoka sprawność poznawcza i siła intelektu;
- „akceptacja" – czyli akceptowanie samych siebie i innych ludzi, brak przytłaczającego poczucia winy, wstydu i lęku, tolerancja niepewności i niedoskonałości, brak nadmiernego perfekcjonizmu, akceptacja własnej cielesności (seksualności i innych fizjologicznych impulsów), „brak postawy obronnej";
- „spontaniczność" – czyli prostota i naturalność w zachowaniach, spontaniczność reakcji; zdrowa niekonwencjonalność bez efekciarstwa, swoboda w kontaktach międzyludzkich; wysoka samoświadomość;
- „koncentracja na problemie" – czyli skupienie na wyzwaniach w opozycji do zafiksowania się na własnym ego, poczucie misji, poczucie odpowiedzialności, kierowanie się dobrem innych, kierowanie się uniwersalnymi wartościami, skłonność do filozofowania, zdolność do współdziałania, wielkoduszność w kontaktach w innymi;
- „samotność" – czyli tolerancja, a nawet umiłowanie samotności / odosobnienia, zdolność zachowania dystansu, godności, spokoju i pogody ducha w trudnych sytuacjach, zdolność do intensywnej koncentracji, autonomia w podejmowaniu decyzji, dyscyplina wewnętrzna, kierowanie się wolną wolą;
- „autonomia" – czyli „względna niezależność od środowiska fizycznego i społecznego", kierowanie się motywacją wzrostu (w opozycji do motywacji niedoboru), poleganie na własnych możliwościach i zasobach, stabilność emocjonalna, samowystarczalność, nadawanie priorytetu własnemu rozwojowi;
- „świeżość ocen" – czyli zdolność doceniania uroków życia, zdolność do zachwytu, wrażliwość na piękno, poczucie wdzięczności;
- „doświadczenia szczytowe" – czyli zdolność do doświadczeń o charakterze szczytowym (choć nie występuje u wszystkich samoaktualizerów)[48];
- „poczucie wspólnoty z ludźmi" – czyli zdolność współodczuwania, serdeczność, chęć niesienia pomocy;

[48] Wątek doświadczeń szczytowych / mistycznych / stanów *flow* poruszałam szerzej w *Rozdziale 2.*

- „pokora i szacunek” – czyli „demokratyczna struktura charakteru”, tolerancja dla odmienności, szacunek do wiedzy i mistrzostwa innych, chęć nauki od innych, szacunek do wszystkich ludzi;
- „relacje interpersonalne” – czyli zdolność do nawiązywania głębokich relacji z innymi; budowanie trwałych więzi z wąskim gronem osób (w przeciwieństwie do utrzymywania wielu płytkich relacji), zdolność do uzasadnionej złości i konstruktywnej krytyki;
- „etyka” – czyli zdolność do odróżniania tego, co słuszne od tego, co niesłuszne, posiadanie wysokich standardów moralnych;
- „rozróżnianie środków i celów” – czyli koncentracja na celach i zdolność do zachowań autotelicznych[49], radość z prostych rutynowych czynności;
- poczucie humoru – czyli posiadanie refleksyjnego i filozoficznego poczucia humoru (w opozycji do humoru złośliwego i nieprzyjaznego);
- twórczość[50] – czyli postawa twórcza, twórczość „pokrewna naiwnej i uniwersalnej postawie niezepsutych dzieci”, „wtórna naiwność”; twórczość jako „ekspresja zdrowej osobowości”;
- „odporność na wpływy kulturowe” – czyli zdrowy dystans wobec własnej kultury bez jej zwalczania i przyjmowania postawy buntowniczej, twórcze kreowanie własnego ja poprzez wybór odpowiadających sobie wzorców kulturowych i / lub ich modyfikowanie; akceptacja tych elementów kultury, które pozostają poza kontrolą jednostki; podejmowanie systematycznych (o charakterze ewolucyjnym, nie rewolucyjnym) wysiłków zmierzających do „ulepszania kultury od wewnątrz, nie zaś do odrzucenia jej w całości i do zwalczania jej z zewnątrz”;
- „niedoskonałość” – czyli przejawianie ludzkich słabości i doświadczanie negatywnych stanów emocjonalnych takich jak lęki, smutek, poczucie winy, konflikty wewnętrzne itp. (jak podkreśla Maslow [2006, s. 231]: „*Nie istnieją doskonałe istoty ludzkie!*”);
- „system wartości” – czyli posiadanie mocno ugruntowanego systemu wartości, związanego z analizowaną wcześniej właściwością – „akceptacją”, tolerancją

[49] Cecha ta podobna jest do właściwości zaproponowanej przez Csíkszentmihályi'a (2022) osobowości autotelicznej.

[50] Jedynie wobec tej cechy Maslow (2006, s. 225) podkreśla, że „[n]ie ma tu wyjątku”, czyli „[k]ażda z nich [badanych osób samorealizujących się] w taki czy inny sposób wykazuje szczególny rodzaj twórczości, oryginalności czy pomysłowości”. Wskazywałoby to na silny związek samorealizacji z twórczością, który jest istotny z punktu widzenia moich założeń badawczych.

różnorodności, duży indywidualizm połączony z akceptacją i silną identyfikacją z ludzka naturą;

- „rozwiązanie dychotomii" – czyli zdolność do integrowania pozornych przeciwieństw, takich jak np. emocjonalność i myślenie racjonalne, egoizm i altruizm, uduchowienie i sensualizm, praca i zabawa, dojrzałość i dziecięcość itd.

Zauważyć można, że część z tych cech pokrywa się z właściwościami zawartymi w klasyfikacjach cech osób twórczych (zob. *Rozdział 3.*), a także właściwościami osobowości autotelicznej (Csíkszentmihályi, 2022). Zgodnie z intencją jej twórcy, przedstawioną listę cech traktować można jako pewnego rodzaju wzorzec zdrowia psychicznego i charakterystykę „osobowości samorealizującej się", choć przy okazji nasuwa się pytanie, na ile wskazane przymioty osobowości prowadzą do samorealizacji (np. osoba generalnie spontaniczna i niekonwencjonalna wykazuje tendencję do sukcesywnej realizacji swojego potencjału), a na ile wykształcają się w toku realizacji własnych potencjalności (czyli np. osoba, która się samorealizuje, staje się coraz bardziej spontaniczna i niełatwo ulega społecznym konwenansom). Prawdopodobnie zależność ta jest dwustronna, a dylemat – podobnie jak ten dotyczący osobowości twórczej vs. osobowości twórców (zob. *Rozdział 3.*) trudny do jednoznacznego rozstrzygnięcia.

W ramach eksploracji teoretycznej pojęcia samorealizacja przytoczyć warto jeszcze wybrane definicje polskich badaczy dyskutowanej kategorii. Wspomniany już autor systemowej koncepcji potrzeb człowieka, Kocowski (1982, s. 182-183), ujmował samorealizację jako „zbiór koniecznych lub pożądanych zgodności pomiędzy uzdolnieniami, zamiłowaniami, wykształceniem i pełnionymi rolami społecznymi". Zdaniem Józefa Górniewicza i Krzysztofa Rubachy (1993, s. 20), proces ten sprowadza się do „całokształt[u] działań jednostki skierowanych na realizację jej potencjalnych możliwości". Pietrasiński (2008, s. 71) stosuje natomiast pojęcie *autokreacja*, oznaczające „współformowanie się jednostki poprzez swe względnie autonomiczne wybory i działania". Zauważyć można, że pojęcia samorealizacja i autokreacja nieraz używane są zamiennie w literaturze przedmiotu, choć ten drugi termin w wielu kontekstach wydaje się mieć konotacje związane z budowaniem wizerunku np. artysty bardziej niż realizowaniem jego najgłębszych potencjalności osobowych (co nie musi się wykluczać, lecz może zazębiać). Na przykład krytyczka, kuratorka i teoretyczka sztuki Maria Anna Potocka (2022, s. 15), opisując autokreację malarki Tamary de Łempickiej, wskazuje, że artystka „mieszała sztukę z życiem, zamieniając własną egzystencję w przedstawienie, pełne rekwizytów i aktorów".

Zdaniem innego polskiego badacza-psychologa, Obuchowskiego (2000, s. 320), najwyższe dążenia rozwojowe jednostki kulminują się w potrzebie, którą określił mianem „potrzeby dystansu psychicznego". Oznacza ona rozwiniętą (nie naturalną, lecz nabytą w procesie rozwoju osobowości) zdolność do analizy i rozumienia własnych doświadczeń życiowych, przez co jednostka dystansuje się od nich, zyskuje nad nimi kontrolę i osiąga autonomię wewnętrzną (w opozycji do sytuacji, kiedy człowiek w pełni i bezrefleksyjnie identyfikuje się z tym, co mu się przydarza, a przez to czuje się przedmiotem, a nie podmiotem na scenie własnego życia). W wyniku tej zdolności wykształca się tzw. „Ja intencjonalne", będące wyższą formą „Ja przedmiotowego" (Obuchowski, 2000, s. 323). Charakterystyka tego procesu wywołuje skojarzenie z niektórymi założeniami teorii dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego (1979, s. 1) – np. wspomnianą opozycję „Ja podmiotowego" do „Ja intencjonalnego" porównać można do dynamizmu „przedmiot podmiot w sobie", który umożliwia zdystansowanie się do wydarzeń zewnętrznych na rzecz pogłębionej autorefleksji. W tym miejscu przypomnieć warto, że teoria dezintegracji pozytywnej – do której nawiązywałam już wcześniej w *Rozdziałach 1.* i *2.*, przy okazji analizy pojęcia instynktu twórczego i dyskusji na temat związku twórczości z zaburzeniami psychicznymi – dostarcza opisu poziomów rozwoju osobowości człowieka, a więc w pewnym stopniu można traktować ją jako koncepcję samorealizacji. Jak już wskazywałam, zdaniem Limont (2010b) teoria ta jest heurystycznie płodna i warta pogłębionych analiz – z pewnością też w kontekście badań nad samorealizacją. W tym miejscu przytoczę więc jej najbardziej podstawowe założenia.

Co najważniejsze, koncepcja ta zakłada hierarchiczną klasyfikację poziomów rozwoju osobowości człowieka, do których należą: integracja pierwotna, dezintegracja jednopoziomowa, dezintegracja wielopoziomowa spontaniczna, dezintegracja wielopoziomowa zorganizowana, integracja wtórna ogólna (Dąbrowski, 1975; 1979; zob. też Chojnowski, 2021; Romański, 2009). Jak pisze Dąbrowski (1979, s. 7) „[n]ajbardziej ogólną i zarazem podstawową siłą jest instynkt życia i jego aspekt rozwojowy, ewolucyjny, to znaczy instynkt rozwojowy". Dążenia samorealizacyjne, gdyby chcieć skonfrontować ich charakterystykę z dyskutowaną koncepcją, prawdopodobnie uaktywniałyby się na poziomie trzecim rozwoju osobowości – dezintegracji wielopoziomowej spontanicznej – na którym człowiek zyskuje samoświadomość własnych wartości i zaczyna odczuwać instynkt twórczy. Natomiast najbardziej unikalnym elementem teorii dezintegracji pozytywnej, jak już wspomniano wcześniej (zob. *Rozdział 1.*), wydaje się podkreślenie pozytywnej roli kryzysów rozwojowych. Oznacza to, że w procesie rozwoju osobowości – a więc być może zwłaszcza na

poziomie, na którym pojawia się potrzeba realizacji unikalnego potencjału (zdolności, talentu, instynktu twórczego) – jednostka zmierzyć się musi z trudnościami, wynikającymi z tego, że niektóre jej przekonania, nawyki i strategie radzenia sobie przestają być funkcjonalne i przydatne w konfrontacji z nowymi wyzwaniami, których chce się podjąć. Ta transformacja psychiczna, czyli pozbywanie się na kolejnych poziomach rozwoju osobowego elementów, które nie służą, ostatecznie okazuje się korzystna, gdyż pozwala wykształcić lub wzmocnić bardziej adekwatne i konstruktywne na dany etap rozwoju cechy osobowe oraz zyskać psychiczną przestrzeń na nowe doświadczenia. Zanim jednak to nastąpi, pojawiać się może tymczasowy dyskomfort, a nawet głębokie psychiczne cierpienie (np. związane z procesem wyjścia z toksycznej, lecz zażyłej relacji albo opuszczenia miejsca pracy, które blokuje rozwój jednostki; Dąbrowski, 1979). Można więc wyciągnąć wniosek, że samorealizacja – choć, jak wskazano powyżej, generalnie prowadzi do emocji bardzo pozytywnych (np. stany *flow* w procesie twórczym) oraz zwiększonego dobrostanu – jest też procesem trudnym i mogącym generować cierpienie, którego nie należy jednak zbyt pochopnie utożsamiać z zaburzeniami psychicznymi, lecz traktować jako naturalny element rozwoju osobowości.

Jak wskazałam w osobnej publikacji (zob. Janiszewska, 2023), nieco podobne do Dąbrowskiego idee przedstawił w eseju pt. „Mit choroby psychicznej" amerykański profesor psychiatrii Thomas Szasz (1960). Szasz był przeciwny nadmiernie „medycznemu" podejściu do ludzkich problemów (czyli dominującej w ówczesnej psychologii i psychiatrii praktyce diagnozowania coraz to nowych zaburzeń psychicznych – zwłaszcza o charakterze nerwicowym), wynikających z naturalnej konieczności zmierzenia się z wyzwaniami życia (Poulsen, 2012). Szasz (1960, s. 118) wyrażał – podobną do założeń koncepcji Maslowa – ideę, że po zaspokojeniu potrzeb niższego rzędu jednostka napotyka problem konieczności znalezienia „swojego miejsca pod słońcem", czyli wykorzystania potencjału i samorealizacji. Zdaniem badacza, etap ten w naturalny sposób generuje trudności (lęki, obawy, problemy w interakcjach z innymi), których jednak nazbyt pochopne leczenie farmakologiczne jest wyrazem niezrozumienia procesu rozwoju człowieka i nadmiernie wyidealizowanej wizji egzystencji ludzkiej (Szasz, 1960).

Co jeszcze warte podkreślenia, Maslow uważał samorealizację i twórczość za przejawy zdrowia psychicznego, które pojawiają się naturalnie po zaspokojeniu potrzeb niższego rzędu. Jak stwierdził badacz:

> zdrowi ludzie są głównie motywowani przez potrzeby rozwijania i realizowania własnych najpełniejszych możliwości i zdolności. Jeśli ktoś ma inne potrzeby podstawowe w tym sensie, że

są one chronicznie zaktywizowane, to jest po prostu chory, i to z pewnością tak samo chory, jak gdyby nagle wystąpił u niego silny głód soli czy wapnia (Maslow, 2006, s. 82).

Oznacza to również, że samorealizacja, wbrew być może pewnym potocznym przekonaniom[51], nie jest dążeniem – jak można by to określić – „nadmiarowym" czy opcjonalnym, którego jednostka może się podjąć albo nie bez konsekwencji dla własnego dobrostanu. Wręcz przeciwnie, po zaspokojeniu potrzeb bardziej podstawowych, potrzeba ta pojawia się naturalnie, a jej ignorowanie i deprywacja – tak samo jak deprywacja potrzeb niższego rzędu – prowadzi do negatywnych skutków w postaci frustracji i braku satysfakcji, czyli tzw. *metachoroby* (Maslow 1971). Jak zauważa Janowska (1998, s. 19), część osób, które mają poczucie nierealizowania pełni własnych możliwości żywi wiarę „że jeszcze przyjdzie taki moment, kiedy naprawdę zaczną żyć", a u części pojawiają się stres, niezadowolenie i niepokój. Obuchowski (2000) również akcentuje istnienie stanów, wynikających z poczucia „niebycia tym, kim się chciało / może się być" i określa je mianem *nerwicy egzystencjalnej*. Kategoria ta wydaje się zbliżona do *nerwicy neogennej*, które to pojęcie używane jest w logoterapii (Frankl, 2019b, s. 153). Górniewicz i Rubacha (1993, s. 5) wskazują nawet, że „[n]erwica jest przeciwieństwem samorealizacji", czyli zahamowanie procesu samorealizacji prowadzić może do stanów nerwicowych. Jak obrazowo określił to twórca psychologii indywidualnej, Adler, kierunkiem, jaki życiu jednostki nadaje nerwica, to „naprzód wstecz", czyli w stronę przeciwną do realizacji potencjału i rozwoju osobowego (za: Obuchowski, 1986, s. 23). Adler (1984) uznawał zaburzenia nerwicowe za wyraz eskapistycznego unikania wyzwań życiowych, które stanowić powinny formę realizowania własnych potencjalnych możliwości dla dobra społeczności. Natomiast rola terapeuty, wspierającego jednostkę w jej dążeniach samorealizacyjnych, to rola ogrodnika, który podejmuje „próbę uczynienia róży jeszcze lepszą różą, a nie zamiany jej w lilię" – jak metaforycznie określił to Maslow (za: Kaufman, 2022, XX).

Przekonanie o naturalności dążeń samorealizacyjnych wyrażał również Rogers (1991, s. 31), stwierdzając, że – o ile brak jest nadmiernie destrukcyjnie oddziałujących czynników zewnętrznych – tendencja samoaktualizacyjna „niezawodnie się ujawnia i kieruje człowieka ku temu, co określamy jako rozwój, dojrzałość, pełnia życia". Zarówno Maslow, jak i Rogers podkreślali, że to, co może zahamować proces samoaktualizacji to destrukcyjne uwarunkowania zewnętrzne wobec naturalnego dążenia do rozwoju jednostki, a także – często

[51] Dotyczącym np. tego, że znalezienie pracy, którą się lubi czy która jest jednocześnie pasją to rzadkość i luksus, dostępny niewielu jednostkom.

wynikające z tych pierwszych – czynniki osobowościowe (np. lęki; Janowska 1998). Zagadnienie inhibitorów samorealizacji jest również interesujące z punktu widzenia analizy zjawiska samorealizacji i eksplorowałam je szerzej w innych miejscach (zob. Janiszewska, 2021; 2023).

Szczególnie ważna z punktu widzenia niniejszych rozważań wydaje się też przytaczana już wcześniej (jako inspiracja badawcza; zob. *Rodział 1.*), następująca wypowiedź Maslowa (1995b, s. 265) „[m]uzyk musi zajmować się muzyką, malarz musi malować, poeta pisać, jeżeli ma pozostawać w zgodzie z samym sobą. Człowiek musi być, czym może być. Potrzebę tę nazywamy samourzeczywistnieniem". Wskazuje ona bowiem na ideę pewnego wewnętrznego *przymusu* działania w zgodzie ze sobą, którego zaspokojenie pozwala na samorealizację i doświadczenie wewnętrznej harmonii. Ponadto, podkreślony jest w niej związek samorealizacji z twórczością, które to pojęcia Maslow (1995a; 2006) uważał za w dużej mierze tożsame[52], gdyż autentyczna twórczość (czyli motywowana wewnętrznie, autoteliczna) prowadzi do samorealizacji, a samorealizacja nie jest możliwa bez jakiegoś rodzaju twórczości (niekoniecznie artystycznej), poprzez którą jednostka wyraża swój unikalny potencjał. Na związek twórczości artystycznej z samorealizacją wskazują również Krajewski i Schmidt (2017, s. 95), którzy podkreślają, że bycie artystą „jest jednocześnie formą samorealizacji, daje poczucie uczestnictwa w czymś społecznie oraz kulturowo doniosłym". Dodać można, że założenie o związku samorealizacji z twórczością zgodne jest ze wspomnianym wcześniej (zob. *Rozdział 1.*) egalitarnym podejściem do twórczości. Jego podstawą jest tzw. „orientacja na proces", czyli przekonanie, że główna wartość twórczości zawiera się w samym zaangażowaniu w akt twórczy, które nie musi manifestować się w formie skończonego dzieła (Szmidt, 2015b, s. 8). Badacze podkreślają, że aktywności twórcze – również amatorskie – mają wartość autokreacyjną, wychowawczą i rozwojową (Nęcka, 2003; Schulz, 1990; Szmidt, 2019).

Akcentowanie związku samorealizacji z twórczością w ogóle charakterystyczne jest dla pespektywy humanistycznej (Cudowska, 2004). Poza Maslowem, również Rogers (1995), uznawał „stawanie się osobą" za proces twórczy, a jednostce samorealizującej się przypisywał cechy, którymi współcześni badacze charakteryzują osobowość twórczą (m.in. otwartość na doświadczenie, autentyczność, poleganie na sobie, akceptacja niejednoznaczności itd.). Jak pisał badacz w kontekście procesu odkrywania własnego „ja":

[52] Jak pisał Maslow (1995a, s. 280): „[m]am wrażenie, że koncepcja twórczości a koncepcja zdrowej samorealizującej się w pełni jednostki wydają się zbliżać do siebie coraz bardziej i że, być może, okażą się tym samym".

> [t]endencja, która jest widoczna w procesie stawania się osobą, odnosi się do źródła lub ośrodka wyborów lub sądów oceniających. Jednostka coraz bardziej zaczyna odczuwać, że centrum oceniania leży wewnątrz niej samej. Coraz mniej szuka ona u innych aprobaty, czy dezaprobaty dla życiowych standardów, decyzji i wyborów. Orientuje się, że ciężar dokonywania wyborów spoczywa na niej, i że jedyne pytanie, które się liczy brzmi: „Czy żyję w sposób, który mnie głęboko satysfakcjonuje, w sposób który mnie naprawdę wyraża?". Myślę, że jest to, być może, owo najważniejsze pytanie osoby twórczej (Rogers, 1995, s. 322).

Jak może z tego wynikać, Rogers – nawet jeśli nie analizował związku samorealizacji z twórczością *stricte* artystyczną – stawiał znak równości między osobą samorealizującą się a twórczą. Potrzeba tworzenia w tym ujęciu wpisuje się więc w potrzebę wzrostu, odkrywania i wyrażania siebie. Jak pisze autor: „osoba jest płynnym procesem, a nie stałym i statycznym bytem; jest płynącą rzeką zmiany, a nie blokiem trwałego materiału, jest bezustannie zmieniającą się konstelacją możliwości, a nie ustaloną ilością cech" (Rogers, 1995, s. 324). Wedle koncepcji Rogersa (1995) „stawanie się osobą" nie ma więc ostatecznego celu, lecz jest trwającym całe życie procesem, z którego jednostka może czerpać zadowolenie. Można więc stwierdzić, że – podobnie jak sztuka czy proces twórczy – ma on właściwości autoteliczne. Co również znamienne, Maslow (2006, s. 213) uważał motywację autoteliczną za „najgłębsz[ą] różnic[ę] między osobami samorealizującymi się a innymi ludźmi". Polega ona na tym, że „życie motywacyjne tych osób różni się nie tylko ilościowo, lecz także jakościowo od życia motywacyjnego zwykłych ludzi". Osoby samorealizujące kierują się *metamotywacją*, czyli motywacją wzrastania. Jak tłumaczy Maslow (2006, s. 213), samoaktualizerzy „nie dążą do czegoś w zwykłym znaczeniu, lecz raczej się rozwijają. Starają się zmierzać do doskonałości i do coraz pełniejszego rozwoju w swoim własnym stylu (…). Dla nich motywem jest po prostu wzrastanie i ekspresja charakteru, dojrzewanie, rozwój, słowem – samorealizacja". Zdaniem Rogersa (1995, s. 324) postawa taka – nastawienie na ciągły rozwój – oznacza życie „egzystencjalne", czyli przeżywane ze świadomością i akceptacją jego płynności, zmienności i ciągłego stanu „niedokończoności". Podobnie Cudowska (2017, s. 17), w kontekście analizy twórczych orientacji życiowych[53] wspomina o idei *homo explorens* („człowieka poszukującego") jako stanu immanentnego dla struktury ludzkiej osobowości. Człowiek jest istotą *in statu nascendi* – czyli znajduje się w procesie ciągłego „stawania się", który nie ma swojego ostatecznego, wymiernego celu (Cudowska, 2017, s. 17). Samorealizacja natomiast, wpisując się w koncepcję twórczych orientacji życiowych, zawiera w sobie „element kreacji, ustawicznego uczenia się i wzbogacania kultury życia społecznego" – czyli również w tym

[53] Koncepcję tę omówiłam szerzej w *Rozdziale 2*.

ujęciu zaakcentowany został związek procesu samorealizacji z twórczością (Cudowska, 2004, s. 109).

Cudowska (2004, s. 108) zwraca też uwagę na etyczny aspekt samorealizacji i twórczości, które to oba procesy powinny mieć na celu dobro jednostki i społeczeństwa (realizowanie indywidualnego potencjału niezgodne z tym postulatem nosi natomiast miano „pseudosamorealizacji"). Warto też podkreślić, że jako przejaw – czyli pewnego rodzaju wskaźnik – samorealizacji badaczka uznaje subiektywnie odczuwane „zadowolenie z życia" (Cudowska, 2004, s. 109). Również May (1994, s. 42) zwraca uwagę na znaczenie pozytywnych emocji, będących skutkiem samorealizacji, z których najważniejszą jest radość („[ch]odzi tu (…) o radość, definiowaną jako emocja, która nadchodzi wraz ze stanem podwyższonej świadomości, o nastrój, który towarzyszy pewności, że realizujemy własne możliwości"). Obuchowski (2000) w kontekście analizy ludzkich potrzeb wyższego rzędu – w tym samorealizacji – eksploruje natomiast kategorię *sensu życia*. Jak wspomniano wcześniej, poczucie sensu życia uznaję za jeden ze wskaźników samorealizacji badanych jednostek. Dlatego też – rezygnując jednak z szerszej elaboracji nad tym terminem – warto przytoczyć jego definicję:

> [s]ens życia jest to potrzeba dorosłego człowieka polegająca na tym, że bez utworzenia własnej, abstrakcyjnej koncepcji życia, w której może się on pozytywnie spełniać do końca istnienia, nie jest możliwy rozwój jego osobowości (Obuchowski 2000, s. 256).

Badacz twierdzi, że sens życia powinien być „własny, świadomy", przemyślany i ogólny na tyle, aby można było poddawać go aktualizacjom (Obuchowski, 2000, s. 256).

Na podstawie powyższych ustaleń wydaje się, iż posiłkując się zaczerpniętymi z psychologii humanistycznej / pozytywnej koncepcjami uznać można, że – po pierwsze – kategorie potrzeby tworzenia i samorealizacji są ze sobą blisko związane, a po drugie zarówno jedna, jak i druga ma w dużym stopniu właściwości autoteliczne. Na potrzeby niniejszych rozważań przyjmuję za Maslowem (2006), że samorealizacja jest ze swej natury, *per se*, potrzebą autoteliczną (potrzebą *bycia, stawania się, wzrostu*, mającą charakter ekspresyjny). Potrzebę tworzenia natomiast uznać można za autoteliczną, jeśli twórczość nie stanowi instrumentu do zaspokojenia potrzeb innego rodzaju czy też niższego rzędu, wedle teorii hierarchii potrzeb Maslowa (1995b) – czyli w swej najbardziej esencjonalnej i pierwotnej formie. A wstępnie zakładam, że taką esencjonalną, pierwotną czy też „skrajną" postacią potrzeby tworzenia jest *przymus tworzenia*. Natomiast pod „esencjonalną" i „pierwotną" potrzebą tworzenia rozumieć można taki rodzaj potrzeby, jaką odczuwają dzieci w stosunku do

twórczej zabawy – małe dziecko chce rysować, śpiewać, budować z klocków itp., ponieważ czynności te sprawiają mu przyjemność i umożliwiają rozwój. W tym sensie artyści, tworząc pod wpływem motywacji wewnętrznej, wydają się mieć wiele wspólnego z dziećmi (pod względem umiłowania do zabawy, dziecięcej spontaniczności), o czym niejednokrotnie wspominają badacze twórczości[54]. Jak pisał Maslow (2006, s. 248), osoby twórcze i samorealizujące się charakteryzuje „wtórna naiwność", czyli „niewinność percepcji" i „ekspresywność" w połączeniu z „wyrafinowanym umysłem". Twórczość osób samorealizujących się jest, zdaniem badacza, „spontaniczna, łatwa, wolna od stereotypów i banałów" (Maslow, 2006, s. 248). W tym kontekście przywołać można znaną wypowiedź Pabla Picassa, który stwierdził, że „w dzieciństwie potrafiłem malować jak Rafael, ale potem zajęło mi całe życie, aby powrócić do stanu, w którym malują dzieci" (za: Gardner, 1993, s. 145). Również psycholog Erik Erikson stwierdził, że bawiące się dziecko „jest (…) podobne artyście, który maluje" (za: Kaufman, Gregoire, 2018, s. 37).

Do głębszej analizy koncepcji autoteliczności – ważnej z perspektywy założeń teoretyczno-badawczych dotyczących charakterystyki *przymusu tworzenia* – wrócę w *Rozdziale 6*. Teraz natomiast przedstawię szerzej – wspomnianą wcześniej, a istotną z punktu widzenia jej aktualności i związku z klasyczną teorią Maslowa, na której w dużej mierze opieram się w tej pracy – koncepcję potrzeb i samorealizacji autorstwa Kaufmana (2022).

4.4. „Żaglówka" zamiast „piramidy" – rewizja teorii Abrahama Maslowa oraz nowa teoria potrzeb i samorealizacji Scotta Barry'ego Kaufmana

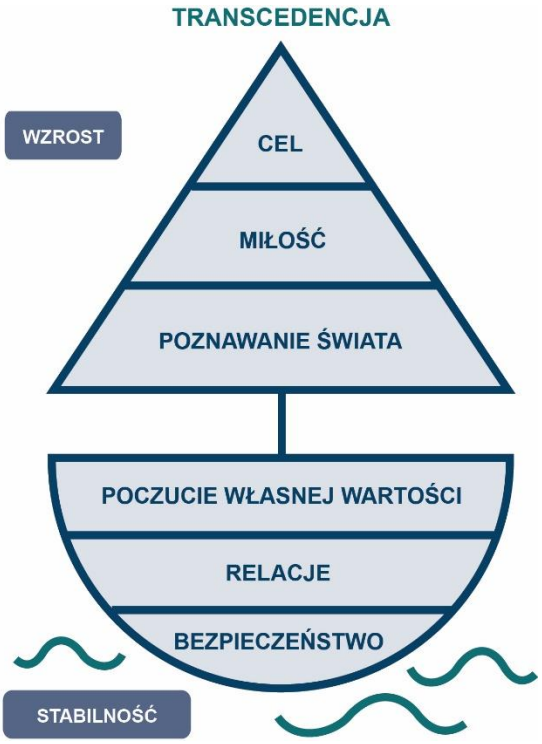
Kaufman – zwolennik i kontynuator myśli Maslowa – dokonał rewizji klasycznego modelu „piramidy potrzeb", podkreślając, że twórca psychologii humanistycznej tak naprawdę „nigdy nie narysował żadnej piramidy", a metafora ta pojawiła się w wyniku interpretacji teorii potrzeb przez ekspertów biznesowych, który zaadaptowali ją do analizy procesów związanych z zarządzaniem (Vedanta Society of New York, 2023). Zdaniem Kaufmana (2022) piramida nie stanowi trafnego odzwierciedlenia oryginalnych idei Maslowa, gdyż sugeruje, że rozwój człowieka charakteryzuje linearny jednokierunkowy postęp, polegający na tym, że po „ukończeniu" jakiegoś etapu rozwoju człowiek – niczym w grze komputerowej – przechodzi do następnego, wyższego, a potem kolejnego itd. W rzeczywistości natomiast, argumentuje

[54] Nie oznacza to automatycznie, że każde dziecko jest z natury twórcze, co wedle niektórych stanowisk pedagogiki twórczości (np. *elitarno-przedmiotowego*, zgodnie z którym „dzieci nie są zdolne zmienić dziedzin twórczości") jest mitem (Szmidt, 2013, s. 281-282).

autor, rozwój osobowości ma charakter bardziej symultaniczny pod względem konieczności integracji wielu różnych wyzwań i zaspokojenia potrzeb z różnych obszarów życia, jak również nie posiada ostatecznego, najwyższego celu i finalnego stanu całkowitego zaspokojenia. Nie istnieje więc „szczyt piramidy", na który można by się „wspiąć" i ponad którym nie ma już wyższych poziomów. Kaufman (2022) argumentuje, że metafora piramidy stanowi mylną interpretację nie tylko samej teorii potrzeb Maslowa, ale w ogóle całości jego myśli humanistycznej, której jednym z głównych założeń jest to, że rozwój człowieka ma naturę holistyczną i bezustannie (do końca życia jednostki) „otwartą" jeśli chodzi o kolejne możliwości rozwoju.

Kaufman (2022) nie poprzestaje jednak na krytyce powszechnie ugruntowanej w kręgach naukowych (i nie tylko) interpretacji teorii Maslowa w postaci piramidy, ale proponuje nową metaforę – żaglówki (*sailboat*) – ilustrującą rozwój osobowości w aspekcie ludzkich dążeń. Jego koncepcja oparta jest na myśli Maslowa i w dużym stopniu stanowi jej re-interpretację, jednak autor posiłkuje się też współczesnymi wynikami badań, dotyczącymi potrzeb człowieka, a także szczęścia, dobrostanu, kreatywności itp. oraz czerpie z licznych teorii innych badaczy nurtu psychologii humanistycznej i pozytywnej. Autor podzielił potrzeby człowieka na dwie główne kategorie: potrzeby stabilności (*security*) i wzrostu (*growth*; Kaufman, 2022). Idea to wydaje się spójna z typologią Maslowa (1971; 2006), w ramach której wyróżniono potrzeby Braku (*D-needs* czyli potrzeby niższe, instrumentalne) i Bycia (*B-needs* czyli potrzeby wyższe, wzrostu, ekspresji). Podkategoriami potrzeby stabilności są bezpieczeństwo (*safety*), relacje (*connection*) i poczucie własnej wartości (*self-esteem*), a do potrzeb wzrostu należą poznawanie świata (*exploration*), miłość (*love*) oraz cel / misja (*purpose*). Jedną z zauważalnych modyfikacji wobec oryginalnej teorii Maslowa jest to, że samorealizacja zastąpiona została pojęciem celu czy też misji. W kontekście moich analiz idea to może stanowić trafne odzwierciedlenie wyrażanego nieraz przez artystów (i generalnie twórców) przekonania, że ich twórczość jest wyrazem realizacji pewnego rodzaju wyższej misji czy powołania. Z drugiej strony można odnieść wrażenie, że zamiana samorealizacji na cel / misję to w dużej mierze korekta na poziomie nazewnictwa. Kaufman (2022) nie zaproponował bowiem znaczących zmian co do samego definiowania i wyjaśnienia tego zjawiska, choć uzupełnił jego charakterystykę o wnioski z aktualnych wyników badań oraz wzbogacił o założenia różnych koncepcji, związanych np. ze strategią wyznaczania indywidualnych celów (w odwołaniu np. do metody SMART).

W graficznej reprezentacji teorii Kaufmana potrzeby stabilności składają się na kadłub łodzi, poruszającej się po oceanie, po którym płyną też inne „łódki" – inne jednostki. Potrzeby wzrostu zobrazowane zostały natomiast jako żagiel, który – przy sprzyjających „wiatrach", czyli czynnikach zewnętrznych i wewnętrznych (zewnętrznych środowiskowych i wewnątrzpsychicznych stymulatorach rozwoju) – pozwala jednostce płynąć w dobrym kierunku (lub – w przypadku odziaływania inhibitorów rozwoju osobowego – przyczynia się do zboczenia z kursu). Tym kierunkiem o charakterze indywidualnym jest samodzielnie obrany życiowy cel / misja. Jednak celem ostatecznym i takim, który wykracza poza indywidualne doświadczenie jednostki (a więc znajduje się ponad żaglem) jest *transcendencja*. Transcendencję nazywa Kaufman „epifenomenem wzrostu" – ostatecznym dostępnym istocie ludzkiej, lecz nigdy do końca nieuchwytnym kierunkiem, w których spotykają się i w pewnym sensie stapiają w jedno wszystkie indywidualne ludzkie dążenia (Vedanta Society of New York, 2023). Wydaje się, że analiza i interpretacja ostatnich pism Maslowa, w ramach których pracował on nad (nigdy w pełni nie ukończoną) teorią transcendencji oraz kontynuacja badań nad tym zjawiskiem stanowić może interesujący wkład Kaufmana w rozwój wiedzy o ludzkich dążeniach. Natomiast kwestia, na ile metafora żaglówki jest trafniejszą reprezentacją struktury ludzkich dążeń niż piramida wydaje się dyskusyjna – niewątpliwie jednak (jak już wspomniałam) Kaufman znacząco uaktualnił klasyczną teorię potrzeb o nowe wnioski z badań i skonfrontował ją z różnymi powstałymi w ostatnich dekadach koncepcjami badaczy nurtu psychologii humanistycznej i pozytywnej. Bardziej rozwiniętą próbę oceny wartości publikacji Kaufmana (2022) podjęłam w innym miejscu (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2020a). Natomiast, jako że koncepcje Maslowa stanowią jeden z głównych kontekstów teoretycznych, w których realizowana jest niniejsza praca, wydaje się właściwe, aby nieco szerzej rozwinąć założenia mało znanej *Teorii Z,* nad którą badacz pracował pod koniec lat 60. XX w. i którą przywołuje w swych analizach Kaufman (2022).



Rysunek 5. Teoria potrzeb Scotta Barry'ego Kaufmana (2022). Źródło: opracowanie własne na podstawie ilustracji Andy'ego Ogdena (2022)

4.5. Ponad samorealizacją – transcendencja w *Teorii Z* Abrahama Maslowa

Jak podkreśla Kaufman (2022, s. XIV), Maslow u kresu życia wyrażał przekonanie, że samorealizacja nie stanowi ostatecznego przeznaczenia jednostki ludzkiej i wyrazu jej najwyższych możliwości, ale jest „mostem w kierunku transcendencji". Transcendencję uznawał za zdolność do największego możliwego przekroczenia siebie (własnego ego), czyli – jak można by to nazwać w odwołaniu do terminologii Kozieleckiego (2007) – najdoskonalszej czy najdalszej transgresji osobistej. Jak pisał badacz:

> [t]ranscendencja odnosi się do najwyższych i najbardziej inkluzyjnych czy holistycznych poziomów ludzkiej świadomości, a także zachowań i sposobów budowania relacji jako celów samych w sobie, bardziej niż środków. Odnosi się do siebie samego, do znaczących innych, do ludzi w ogóle, do innych gatunków, do natury i do kosmosu (Maslow, 1971, s. 269):

Jak wspomniałam, idea transcendencji pojawiła się dopiero w ostatnich, tworzonych u kresu życia, tekstach i wykładach Maslowa[55]. Nie została więc jeszcze zawarta w oryginalnej

[55] Część z nich (oprócz dzienników, listów i innych tekstów, do których sięga Kaufman; 2022) zawarta została w publikacji pt. „The Farther Reaches of Human Nature", do której będę się dalej odwoływać (Maslow, 1971).

teorii potrzeb (opublikowanej w 1943 r.) ani umieszczona w powszechnie spopularyzowanym modelu „piramidy potrzeb" człowieka, w związku z czym rzadko kojarzona jest z twórcą psychologii humanistycznej. Natomiast w wygłoszonym w 1967 r. wykładzie Maslow mówił o „humanistycznej rewolucji", której podstawą miała być świadomość najwyższych możliwości jednostki ludzkiej, w tym właśnie zdolności do transcendencji (Kaufman, 2022, s. XV). Można również stwierdzić, że teoria ta niemal zupełnie nie jest znana w polskiej psychologii i pedagogice humanistycznej. Jednym z wyjątków jest opracowanie Urszuli Tokarskiej (2005), dotyczące *inteligencji duchowej*, w którym autorka odwołuje się do *Teorii Z* przy okazji opisu tej kategorii. Inteligencja duchowa przeciwstawiana jest chwilowym, efemerycznym doznaniom o charakterze mistycznym czy szczytowym. Jak pisze autorka w odwołaniu do koncepcji Iana Marshalla i Danaha Zohara (2001) inteligencję duchową charakteryzuje:

- myślenie jednoczące oraz rodzaj doświadczania pozwalającego na wielopoziomową integrację doświadczeń, nadające im sens w szerszym kontekście całości życia, poszerzające i pogłębiające perspektywę ich oglądu;
- pogłębienie kryteriów definiowania własnej tożsamości; transcendencja poza stan aktualny (emocje, sens, tożsamość);
- sięganie do głębokich zasobów indywidualnych i zbiorowych;
- decydowanie „o granicach" (Tokarska, 2005, s. 363).

Istotnym aspektem wysokiej inteligencji duchowej jest jej praktyczny wymiar – jej głównym przejawem jest zdolność do stosowania duchowych prawd (do których dostęp jednostka zyskuje w wyniku wglądów o charakterze transcendentalnym czy też doświadczeń mistycznych) w życiu codziennym. Jak podkreśla Tokarska (2005, s. 362), w takim ujęciu duchowość staje się „niebanalnym i wymagającym często «wysiłku całego życia» zadaniem rozwojowym.

Dodać warto, że współczesna badaczka nurtu psychologii pozytywnej, Ilona Boniwell (2022, s. 90) również odwołuje się do koncepcji transcendencji, które to pojęcie definiuje jako:

> eudajmonistyczna drogę do dobrostanu, która jest odrębna od rozwoju osobistego (choć obie te drogi mogą współistnieć). Na przykład matka, która poświęca swoje życie wychowaniu dzieci na w pełni rozwinięte istoty ludzkie, a nie tylko opiece nad nimi, może nie mieć zbyt wiele czasu na własny rozwój osobisty (…).

Transcendencja ma więc związek z „poświęceniem i zaangażowaniem w coś lub kogoś innego niż my sami" i wymaga określenia celu, który ma dla jednostki znaczącą wartość (Boniwell, 2022, s. 90).

W swoim oryginalnym opracowaniu Maslow (1971) opisywał różne wymiary stanu transcendencji, z których jedne wydają się konstytuować ogólną postawę życiową jednostki, a inne sprowadzają się do nieraz bardzo efemerycznych i chwilowych, chociaż silnych i psychicznie transformujących doświadczeń o charakterze mistycznym, inaczej zwanych doświadczeniami szczytowymi czy (w później zaproponowanej terminologii Csíkszentmihályia [2022]) stanem *flow* (zob. *Rozdział 2.*). W tym drugim znaczeniu badacz opisywał (omówione już wcześniej; zob. *Rozdział 2.*) stany, w których następuje przejściowa utrata samoświadomości z poziomu ego na rzecz wrażenia „stopienia się" z wyższą świadomością i pewnego rodzaju przekroczenia granic czasu i przestrzeni w tym sensie, że jednostka zyskuje zdolność widzenia siebie i swojej życiowej sytuacji z dystansu, wykraczającego poza zwykłe, rutynowe postrzeganie codziennych czy nawet dalekosiężnych wyzwań i trudności. W tym kontekście Maslow (1971, s. 259-260) opisał jedno z własnych doświadczeń mistycznych, podczas którego zyskał wgląd w wizję siebie jako członka „pochodu" naukowców i intelektualistów od Sokratesa po „ludzi, którzy się jeszcze nie narodzili, a którzy dołączą do akademickiej profesji, do procesji badaczy, intelektualistów, naukowców i filozofów". Autor relacjonuje poczucie całkowitej przynależności do owej społeczności i związane z nim poczucie godności oraz wrażenie stania się „symbolem" – bycia uosobieniem archetypu nauczyciela, który jest czymś uniwersalnym i wykracza poza konkretne, jednostkowe doświadczenie, osadzone w danym miejscu i czasie. W tym kontekście zauważyć można, iż pewnego rodzaju wskaźnikiem wspomnianej powyżej inteligencji duchowej jest „**zdolność do przekształcania i scalania doświadczeń życia – często z wykorzystaniem ich symbolizacji**, m.in. odwołań do poziomu mitycznego, co umożliwia jednostce przekraczanie wymiaru realistycznego (…) – poszerzająca i pogłębiająca perspektywę ich oglądu, nadająca im kontekst i znaczenie" (Tokarska, 2005, s. 364). Doświadczenia transcendentalne związane z „przekroczeniem czasu" dotyczyć też mogą ogólnych postaw życiowych – np. umożliwiają przeżywanie przyjaźni czy nawet miłości („miłości bycia"; Maslow, 2006) wobec osób, których nie zna się osobiście, a które mogą być postaciami publicznymi czy historycznymi[56]. Uczucie takie jest czysto bezinteresowne – nie może bowiem łączyć się z żadnymi oczekiwaniami wobec jego obiektu – a także jednostronne. Mimo to jednak może dostarczyć pewnego rodzaju satysfakcji i spełnienia, wynikających z samego faktu przeżywania pozytywnych emocji, takich jak podziw, szacunek, wdzięczność itp.

[56] Być może w odwołaniu do tej idei Kaufman (2022) w następujący sposób zadedykował swoją, dyskutowaną w tym podrozdziale, publikację pt. „Transcend. The New Science of Self-Actualization": „Abrahamowi Haroldowi Maslowowi, drogiemu przyjacielowi, którego nigdy nie spotkałem".

wobec drugiej jednostki ludzkiej (Maslow, 1971). Ponadto transcendencja umożliwia zdystansowanie się do własnej kultury – jednoczesne przeżywanie, jak i obiektywne (z pewnego dystansu) obserwowanie jej obyczajów i tradycji, bez całkowitego identyfikowania się z nimi, ale też bez buntu wobec nich czy poczucia wyższości odnośnie do innych kultur. Osoba na tym poziomie rozwoju osobowego „przekracza" też własną przeszłość w tym sensie, że jest w stanie wziąć za nią odpowiedzialność, w razie potrzeby wybaczyć innym i zapomnieć doznane krzywdy – nie pogrąża się więc w stanach takich jak żal, uraza, poczucie winy, wstyd, zażenowanie itp. Transcendencja dotyczyć też może przeżywania bólu, choroby czy lęku przed śmiercią, które zaczynają być traktowane jako nieuniknione elementy kondycji ludzkiej. Jednostka przeżywa je aktywnie (bez zaprzeczania ich istnieniu), ale – nieco podobnie jak w przypadku obyczajów kulturowych – nie identyfikuje się z nimi całkowicie, wiedząc że jej jestestwo w swej najgłębszej istocie wykracza poza te stany, jest od nich czymś większym i potężniejszym. W odwołaniu do wspomnianej wcześniej koncepcji Obuchowskiego (2000) można by stwierdzić, że osoba zdolna do transcendencji ma wiec rozwinięte „Ja intencjonalne" – przeżywa, ale nie utożsamia się w pełni z tym, co przeżywa, gdyż zachowuje świadomość, że jest czymś więcej czy też częścią czegoś większego, niż jakaś konkretna, spotykająca ją w danym momencie sytuacja, która – tak jak wszystkie życiowe sytuacje – przeminie. Ponadto, *transcendersi*[57] zachowują wysoką niezależność od opinii i negatywnych wpływów innych, zdolni są do wykraczania poza wiele antagonizmów i dychotomii, które towarzyszą ludziom o mniej rozwiniętym stanie świadomości. Co więcej, na poziomie tym możliwy jest najbardziej zaawansowany rodzaj samowychowania, gdyż jednostka nie oczekując już zaspokojenia swych potrzeb od innych, staje się dla siebie samej najlepszą matką i ojcem równocześnie, przejmuje pełną odpowiedzialność za własne wybory, a także zdolna jest dzielić się swoimi zasobami. Ponadto, będąc w drodze ciągłego rozwoju, transcender równocześnie ma poczucie spełnienia i zaspokojenia – jest więc w stanie „Bycia" bardziej niż „Stawania się" (które to ostatnie charakterystyczne jest dla procesu tradycyjnie pojmowanej samorealizacji; Maslow, 1971, s. 268). Trancendersi to też osoby, które w odniesieniu np. do własnej twórczości mają poczucie bycia „instrumentem" czy też przekaźnikiem jakichś wyższych, transcendentalnych idei. Pozwala im to zachować sporą dozę obiektywności i dystansu wobec własnych działań (np. świadomość dużej wartości własnych wytworów twórczych), choć w oczach otoczenia podejście to może wydawać się „przejawem arogancji, megalomanii czy też paranoi" (Maslow

[57] W analogii do *selfactualizers* Maslow (1971) używał określenia *transcenders* na określenie jednostki w procesie transcendencji.

1971, s. 282). W celu wyjaśnienia wspomnianego fenomenu wrażenia „bycia przekaźnikiem" Maslow (1971, s. 282) pisze, że: „za najbardziej użyteczną metaforę uznaję tutaj podejście ciężarnej kobiety wobec swojego nienarodzonego dziecka". Podkreślić warto, że tego rodzaju postrzeganie procesów twórczych osób zdolnych do transcendencji jest analogiczne do założeń „prokreacyjnej teorii twórczości" Junga, którą opisuję dalej (zob. *Rozdział 5.*).

Koncepcja transcendencji Maslowa (1971) w pewnym stopniu oparta jest na filozofii taoistycznej – zakłada jedność jednostki z Kosmosem i istnienie jakiegoś wyższego porządku i planu, którego każdy indywidualny los ludzki stanowi drobny, choć niezastąpiony i niezbędny dla funkcjonowania całości, element. Z tego punktu widzenia samorealizacja przestaje być postrzegana jako proces całkowicie oparty na świadomych i racjonalnych wyborach na rzecz idei „poddania się" przez człowieka temu, do czego jest on stworzony (a czego świadomość zyskać można przede wszystkim poprzez intuicję i wglądy introspekcyjne), a także realizowania potencjałów, które stanowią doskonałą odpowiedź na istniejące w świecie zewnętrznym potrzeby. Nie może więc zachodzić sprzeczność pomiędzy tym, czego pragnie poszukująca poczucia spełnienia jednostka, a tym, czego potrzebuje jej otocznie. Wręcz przeciwnie – jeżeli dana potrzeba jest autentyczna, jej realizacja jest zarówno czynnikiem osobistego spełnienia jednostki, jak i przyczynia się do ogólnego wzrostu i dobrobytu społecznego. Podać można praktyczny, choć może uproszczony przykład – jednostka w procesie samorealizacji zdobywa nowe kompetencje i zakłada swój wymarzony biznes, w ramach którego świadczy usługi, które okazują się być odpowiedzią na jakieś ważne zapotrzebowanie ze strony otoczenia i cieszą się zainteresowaniem. Lub też – artysta, realizując wewnętrzną potrzebę tworzenia, dostarcza dzieł sztuki, które są transformujące dla odbiorców i przyczyniają się do ogólnego wzrostu danej kultury.

Maslow (1971, s. 270-271) zauważył, że jednostki „transcendujące" często spotyka się pośród osób bardzo kreatywnych, o wysokiej inteligencji i silnej osobowości, takich którzy „pokonali trudności i zostali przez to wzmocnieni, a nie osłabieni". Z drugiej strony Maslow podkreśla, że do transcendencji niekoniecznie zdolni są jedynie artyści, intelektualiści czy mistycy, ale potencjalnie każda jednostka, która uzyska odpowiedni stopień rozwoju osobowości, niezależnie od profesji, zainteresowań itp. Pośród samoaktualizerów Maslow dokonał natomiast rozróżnienia na osoby zdolne i niezdolne do transcendencji. Te pierwsze są uduchowione, zdolne do iluminacji / wglądów, doświadczeń mistycznych (Maslow [1971, s. 271] nazywał takie osoby również *peaker*s – zdolne do doświadczeń szczytowych), często zainteresowane medytacją, emocjonalne, poszukujące przeżyć o charakterze estetycznym. Te

drugie to natomiast „zwyczajnie zdrowe" osoby – wysoko funkcjonujące, skupione na realizacji zadań, społecznie pożyteczne, rozwinięte intelektualnie. Typ osobowości „zwykłych" samoaktualizerów, zdaniem Maslowa (1971), wpisuje się w założenia *Teorii Y* Douglasa McGregora (1960), dotyczącej motywacji pracowników. W przeciwieństwie do zbuntowanych i niechętnych wykonywaniu zadań reprezentantów tzw. *Teorii X,* przedstawiciele typu *Y* są wysoko wewnętrznie zmotywowani, lubią swoją pracę, są entuzjastyczni, zdyscyplinowani i twórczy. W analogii do tej typologii Maslow (1971) nazwał teorię transcendencji *Teorią Z* jako dostarczającą charakterystyki osób, które swoją postawą życiową i poziomem świadomości wykraczają jeszcze poza typ osobowościowy *Y*; takich które dotykają w ogóle najwyższych możliwych dla człowieka poziomów rozwoju osobowego.

Konkludując, powtórzyć warto, że założenia *Teorii Z* wykazują pewne podobieństwa do koncepcji Junga („prokreacyjnej teorii twórczości"; zob. *Rozdział 5.*.) oraz teorii osobowości autotelicznej Csíkszentmihályi'a (2022). Generalnie wydaje się, że odwołanie się do mało rozpowszechnionej, ale dość rozwiniętej koncepcji Maslowa jest właściwym krokiem, umożliwiającym szerszy ogląd dorobku założyciela psychologii humanistycznej i jednego z najbardziej docenianych przedstawicieli tego nurtu, którego myśli są ważnym punktem odniesienia moich rozważań. Na koniec podkreślić chcę jednak, że w pozostałych rozważaniach teoretycznych, zwłaszcza przy okazji analizy konfiguracji teorii potrzeb z innymi potrzebami człowieka, podpierać się będę założeniami klasycznego modelu teorii Maslowa (1995b), której zwieńczeniem jest samorealizacja. Natomiast wydaje się, że w aspekcie sposobu postrzegania własnych procesów twórczych przez artystów i cech osobowości twórczej pewne elementy charakterystyki transcendersów mogą okazać się adekwatne przy okazji analizy materiału badawczego – i w takiej sytuacji powrócę do tej koncepcji podczas omawiania wniosków z badań własnych.

Do pewnych wątków, związanych z analizą potrzeby tworzenia z perspektywy humanistycznej wrócę jeszcze w rozdziale poświęconym kategorii autoteliczności jako cechy procesu twórczego, a także sztuki w ogóle (zob. *Rozdział 6.*). W tym miejscu przejdę natomiast do analizy potrzeby tworzenia w optyce przedstawicieli nurtu psychoanalitycznego – w szczególności Junga, a także Ranka i (bardziej pobocznie) Freuda.

5. Potrzeba tworzenia w teoriach twórczości Carla Gustava Junga i Ottona Ranka – perspektywa psychoanalityczna

5.1. Koncepcja Junga w dyskursie naukowym psychologii i pedagogiki twórczości

Po przeanalizowaniu problematyki potrzeby tworzenia i samorealizacji z perspektywy humanistycznej, nawiążę do adekwatnych do tego zagadnienia teorii psychoanalitycznych (Nęcka [2003, s. 41] określa je mianem *psychodynamicznych*) – w szczególności koncepcji Junga (1971a; 1971b), a także, pod koniec rozważań, przywołam też skrótowo koncepcję Ranka (1989). W ramach dyskusji na temat założeń koncepcji jungowskiej, przytoczone zostaną też – krytykowane przez Junga i wspominane już wcześniej – tezy Freuda, dotyczące procesu twórczego.

Zacząć można od przedstawienia postaci Junga – szwajcarskiego psychiatry, psychologa i twórcy psychologii analitycznej. Był on myślicielem znanym, o bogatym dorobku naukowym, jednak odwołania do jego koncepcji dość rzadko spotyka się wśród badaczy twórczości. Twórczość nie stanowiła wprawdzie głównego obszaru rozważań i analiz Junga, a obszarów tych było wiele – badacz zasłynął m.in. z wprowadzenia do psychologii pojęć *ekstrawersja, introwersja* oraz *nieświadomość zbiorowa*, a także rozwinął teorię *kompleksu* i *archetypów*. Jednak zagadnienia procesu twórczego i osobowości artysty obecne są w pracach Junga w stopniu o wiele większym, niż wskazywałyby na to odniesienia do prac twórcy psychologii analitycznej w dyskursie psychologii i pedagogiki twórczości.

Powody, dla których chciałabym poświęcić koncepcjom Junga nieco więcej miejsca niż innym omówionym powyżej teoriom twórczości, są dwa. Po pierwsze, do analizy zjawiska *przymusu tworzenia* zainspirowały mnie eseje Junga (1971a, 1971b) pt. „On the relation of analytical psychology to poetry" oraz „Psychology and literature", będące częścią zbioru „Spirit in Man, Art and Literature" (Adler i Hull, 1971). W tekstach tych autor przedstawił swoją interpretację zjawiska twórczości, a do opisu silnej potrzeby tworzenia u artystów użył określeń takich jak: *creative urge* (Jung, 1971b, s. 114), *creative impulse* (Jung, 1971a, s. 98), *force* (Jung, 1971a, s. 95), *supraordinate authority* (Jung, 1971a, s. 98), *unsatisfied yearning of the artist* (Jung, 1971a, s. 108), *tremendous intuition striving for expression, whirlwind* (Jung, 1971b, s. 126), *innate drive*, *creative fire ruthless passion for creation* (Jung, 1971b, s. 133), *the strongest force*, *creative impulse* (Jung, 1971b, s. 134). Terminy te stanowiły dla mnie jeden z bodźców do określenia własnych zainteresowań badawczych i zdefiniowania głównego

pojęcia niniejszej pracy. Chcę pokreślić jednocześnie, że interesującą mnie kategorię *przymusu tworzenia* rozumiem w sposób otwarty – samo pojęcie i w pewnym stopniu założenia do badań są inspirowane koncepcjami Junga, ale nie jest moim celem ich empiryczna weryfikacja (co zresztą, ze względu na ich mocno filozoficzno-spekulatywny charakter, byłoby trudne lub w ogóle niemożliwe). Drugim powodem jest wspomniana ograniczona obecność jungowskich teorii w publikacjach z zakresu kreatologii – wyraziście świadczy o niej choćby fakt, iż w trzech fundamentalnych podręcznikach akademickich z zakresu psychologii i pedagogiki twórczości (zob. Kaufman i Sternberg, 2006; Runco, 2014; Sawyer, 2012), nazwisko Junga zostało przywołane tylko raz (Runco, 2014, s. 332). W pewnej opozycji do tego spostrzeżenia zauważyć można, iż nawiązania do koncepcji Junga znaleźć można w wielu innych obszarach dyskursu publicznego na temat twórczości artystycznej. Odzwierciedlenia jungowskich koncepcji procesu twórczego i osobowości twórczej obecne są w wypowiedziach medialnych i biografiach sławnych artystów oraz popularnych poradnikach kreatywności, często pisanych przez znanych i docenianych twórców – przykłady tych materiałów źródłowych przytaczam w niniejszym rozdziale (*Tabela 6.*).

Ta rozbieżność wydaje się warta analizy, gdyż to, iż artyści często utożsamiają się z jakąś teorią twórczości, może – przynajmniej w pewnym stopniu – świadczyć o jej trafności. Na temat pozycji zagadnienia twórczości artystycznej w dydaktyce akademickiej i badaniach empirycznych w następujący sposób wypowiadał się May (1994, s. 33):

> Od czasów Wiliama Jamesa aż do połowy stulecia w uniwersyteckich wykładach z psychologii, generalnie rzecz biorąc, unikano tego tematu jako nienaukowego, tajemniczego, kłopotliwego i psującego naukową edukację studentów. A jeśli już prowadzono jakieś prace nad twórczością, to dotyczyły one obszarów tak marginalnych, że ludzie obdarzeni zdolnościami twórczymi stwierdzali, iż nie ma to nic wspólnego z prawdziwą twórczością. Zasadnicze konkluzje tych prac były tak trywialne lub nieistotne, że artyści i poeci uśmiechali się na ich widok, mówiąc: «Tak, to interesujące. Ale to nie jest to, co dzieje się ze mną podczas tworzenia».

Oczywiście, od czasu tej wypowiedzi (lata 70. XX w.) niewątpliwie nastąpił duży postęp w badaniach nad twórczością, a powody atrakcyjności jungowskich teorii dla artystów mogą być też pozamerytoryczne, jeśli chodzi o ich wartość dla zrozumienia procesu twórczego. Na przykład duża „literackość" (metaforyczność, obrazowość) jungowskich narracji może szczególnie przemawiać do pisarzy, którzy powołują się na jego idee[58]. Jednak można też

[58] Co ciekawe, do przeciwnego wniosku dochodzi w tym kontekście Storr (2000, s. 39), wyrażając następującą opinię: „[n]ie znam żadnego innego twórcy, który by był bardziej okaleczony przez niemożność pisania". Faktem jest, że w tekstach Junga panuje pewien chaos, zdarzają się sprzeczności i wielokrotne powtórzenia tych samych

przypuszczać, że jeśli jakaś konkretna naukowa czy filozoficzna teoria przenika do popularnego dyskursu o twórczości, to dlatego, że w jakimś aspekcie szczególnie „rezonuje" z jego uczestnikami i trafnie odzwierciadla ich postrzeganie rzeczywistości. I choć nie oznacza to jeszcze, że wartość tej teorii z punktu widzenia naukowego jest większa niż innych, to jednak ciekawe wydają się powody, dla których jungowska narracja znajduje uznanie w wielu środowiskach twórczych, a przede wszystkim warto zauważyć, że tak jest. W przeciwnym razie odnieść można wrażenie, że „wyłączając Junga" ze współczesnych naukowych rozważań o twórczości, w pewnym sensie pomija się też artystów, którzy odwołują się do jego koncepcji. A ostatecznie artyści stanowią przecież ważny podmiot badań obszaru kreatologii – ich samowiedza jest istotnym źródłem danych na temat procesu twórczego i osobowości twórczej (Piirto, 2004; Popek, 2010; Sawyer, 2012).

W tym miejscu przytoczyć jeszcze warto wniosek Nęcki (2003, s. 43), podsumowujący opracowanie psychodynamicznych teorii twórczości:

> Psychodynamiczne koncepcje twórczości, zgodnie z tradycją psychologii głębi, oferują interesujące, ale trudno weryfikowalne hipotezy. Poza tym koncepcje te zdają się lepiej opisywać twórczość artystyczną niż jakąkolwiek inną (…). Nic więc dziwnego, że artyści dość często bezpośrednio wykorzystują idee psychodynamiczne w swoich dziełach. Filmy Luisa Bunela i Woody Allena, malarstwo Salvadora Dali czy też powieści Philipa Rotha są tu najlepszym przykładem. Wybitni artyści przypuszczalnie wiedzą coś o mechanizmach twórczości; jeśli więc chętnie wykorzystują inspiracje psychoanalityczne, tym samym potwierdzają wartość tej tradycji myślenia psychologicznego.

I choć Nęcka (2003) pośród analiz prac wielu autorów psychodynamicznych teorii twórczości, nie uwzględnia Junga, to jednak powyższe stwierdzenie potraktuję jako pewnego rodzaju potwierdzenie wartości eksploracji jungowskich koncepcji przy okazji analizy potrzeby tworzenia. Najpierw zaprezentuję więc oryginalne podejście Junga do kwestii procesu twórczego i osobowości twórczej, potem przytoczę przykłady obecności jungowskich koncepcji i nawiązań do nich we współczesnej kulturze, a na koniec zaprezentuję wnioski i własne refleksje na temat adekwatności omówionego zagadnienia dla interesującego mnie w niniejszej pracy tematu.

myśli – jednak powyższe stwierdzenie wydaje się pewną przesadą, biorąc zwłaszcza pod uwagę ogromny dorobek naukowy Junga, pozostawiony – rzecz jasna – w formie pisemnej.

5.2. Jungowska perspektywa twórczości artystycznej w świetle krytyki teorii Zygmunta Freuda

Zacząć można od przywołania rozbieżności w poglądach na proces twórczy, a także szerzej – naturę ludzką i sposoby poznania rzeczywistości – między podejściem Junga a Freuda, które to doprowadziły do rozłamu we współpracy dwóch wielkich myślicieli. Przywoływanie Freuda w kontekście analiz koncepcji jungowskich jest zresztą częste w literaturze przedmiotu ze względu na początkowo bliskie związki łączące tych dwóch uczonych, które zerwane zostały w wyniku wyłamania się Junga spod wpływu swojego naukowego mentora. Ponadto, jak wskazuje Storr (2000, s. 7), „idee Freuda – o wiele lepiej znane niż idee Junga – stanowią użyteczne tło przy ocenie dorobku tego ostatniego".

Analizując dorobek naukowy Junga, zauważyć można, że w swojej pracy usiłował on łączyć na pozór sprzeczne lub oddalone od siebie zainteresowania, metody badawcze i nurty filozoficzno-naukowe. Będąc absolwentem medycyny i psychiatrii, zainteresowany był naukami ścisłymi i – jak podkreśla Storr (2000, s. 11-12) – doskonale zdawał sobie sprawę z potrzeby obiektywizmu. Z drugiej strony, aktywnie oddawał się twórczości artystycznej – malarstwu – oraz, co często jest przedmiotem kontrowersji na jego temat, interesował się ezoteryką i zjawiskami o charakterze mistycznym. Praca doktorska Junga (1991) nosiła tytuł „O psychologii i patologii tak zwanych zjawisk tajemnych". Obok więc upodobania i zdolności do analizy „twardych danych", które to niewątpliwie łączyły go ze scjentystycznie zorientowanym Freudem, Jung wykazywał również silne „skłonności do religijnych spekulacji, filozofii oraz poszukiwań sensu i wartości – zainteresowań, do których trudno przykładać ścisłe kryteria naukowości i w których ramach musi się znaleźć nieco miejsca dla subiektywizmu" (Storr, 2000, s. 12). Jak pisze na temat wszechstronności zainteresowań intelektualnych Junga Zofia Rosińska (1982, s. 19):

> Trudno określić intelektualną sylwetkę Junga jednym terminem typu: „etyk, „estetyk", „religioznawca" czy nawet „psycholog". Nie poddaje się ona takim klasyfikacjom. Nie był też właściwie filozofem. Nie zbudował systemu filozoficznego, a przekonania z tego zakresu formułował przy okazji dociekań psychognostycznych. Pochłonięty był nie tylko zagadnieniami z zakresu psychiatrii, ale także pytał, co to jest psychika w ogóle, jak się rozwija i w jakich formach się przejawia; jakie prawa rządzą życiem psychicznym i jak możemy je poznać. Poruszał sprawy dręczące ludzi od najdawniejszych czasów, wciąż na nowo odżywające i wciąż na nowo rozwiązywane; sprawy poznania samego siebie w najszerszym sensie: siebie jako jednostki i jako gatunku ludzkiego; sprawy inwariantów kulturowych i ich wyznaczników; sprawy racjonalnego i irracjonalnego; tego, co ludzkie, i tego co zwierzęce w człowieku. Zastanawiał się nad tym, co to jest los i zło. Był mędrcem.

Za główną oś konfliktu między dwoma uczonymi uznaje się natomiast pojęcie *kompleksu*, które stanowi też podstawę zrozumienia jungowskiego podejścia do twórczości artystycznej. Kompleks w psychologii rozumiany jest jako zbiór myśli, obrazów, przekonań wokół jakiegoś tematu; zespół „skojarzeń powiązanych ze sobą tą samą tonacją uczuciową" (Storr, 2000, s. 28); „żywy, lecz nieuświadomiony przez jednostkę konstrukt psychiczny" (van den Berk, 2012, s. 15). Pojęcie to jako pierwszy zaproponował profesor psychiatrii, Theodor Ziehen, jednak to Jung dobudował wokół niego teorię opartą na działaniu nieuświadomionych mechanizmów psychicznych. Jung rozumiał kompleks jako pewnego rodzaju nieuświadomioną *idée fixe*, która pod wpływem różnego rodzaju bodźców manifestuje się w postaci impulsywnych reakcji, napięć, zmian w zachowaniu, fantazji, marzeń sennych. Kompleksów, zdaniem badacza, może istnieć wiele, np. kompleks ojca, matki, kompleks niższości oraz – co ważne dla niniejszych rozważań – *kompleks twórczy*. Dla przykładu, kompleks matki może zawierać w sobie wszystkie obrazy (wspomnienia) i wykształcone indywidualnie przekonania, związane z biologiczną matką człowieka, ale również wszelkie skojarzenia z symboliczną figurą rodzicielki, oparte na przekazach kulturowych i archetypach, obecnych w przestrzeni nieświadomości zbiorowej (koncept nieświadomości zbiorowej wyjaśnię w dalszej części niniejszego wątku). Te zbiory skojarzeń, w zależności od dominującego zabarwienia emocjonalnego wokół danego tematu, mogą przejawiać się negatywnie lub pozytywnie. Ponadto, kompleksy są odpowiedzialne za zaburzenia w swobodnym przepływie *libido* – energii życiowej (Jung rozumiał libido bardziej ogólnie niż Freud, który używając tego terminu miał na myśli energię seksualną). Jednocześnie stanowią jednak naturalny i potrzebny element w psychice, sygnalizują bowiem istnienie ważnych dla psychicznego rozwoju jednostki (jej procesu indywiduacji), a nieuświadomionych, treści (van den Berk, 2012).

Freud natomiast, rozwijając swoją słynną teorię nieświadomości, przyjął istnienie tylko jednego kompleksu – o charakterze seksualnym – na którego rozwój i stopień / sposób zaspokajania w życiu dorosłym ma wpływ ukształtowana we wczesnych latach życia relacja z rodzicami. Popęd seksualny, będąc tą najczęściej tłumioną spośród ludzkich potrzeb, w dużej mierze determinuje zachowania jednostki i może być źródłem szeregu objawów klinicznych (zwłaszcza nerwic), a także – jak już wspomniano wcześniej – twórczości (koncepcja sublimacji). Tego przekonania nie zaakceptował uczeń i przez długi czas jeden z czołowych zwolenników myśli Freuda. Jung uznawał wprawdzie, że niespełnione potrzeby erotyczne mogą silnie wpływać na emocje, marzenia senne, motywacje itd. jednostki, jednak za irracjonalne uważał, aby można było wytłumaczyć nimi większość ludzkich zachowań – a

twórczość artystyczna to raczej jedna z ostatnich aktywności, którą badacz byłby skłonny uznać za prostą pochodną popędu seksualnego, postrzeganą w tych samych kategoriach, co nerwica i inne zaburzenia psychiczne. „Jeżeli powstanie dzieła sztuki mielibyśmy tłumaczyć tak samo, jak rozwój neurozy, to albo dzieło sztuki jest neurozą albo neuroza jest dziełem sztuki. To wyjaśnienie stanowi interesującą grę słów, ale zdrowy rozsądek buntuje się przeciwko postawieniu twórczości na równi z chorobą" (Jung, 1971a, s. 87). Jako aż nadto jaskrawy przykład krytyki myśli freudowskiej w aspekcie twórczości przytoczyć można opinię Junga (1971a, s. 89) na temat uporczywych analiz życia rodzinnego i seksualnego twórców, które uznał on za przejaw „wścibstwa i złego gustu, pozorującego naukę". Jak zauważa badacz:

> [n]a jednego poetę większy wpływ może mieć relacja z ojcem, na innego z matką, a jeszcze inny wykazywać może niezaprzeczalne oznaki tłumienia swojej seksualności (…). Jako, że czynniki te dotyczyć mogą nie tylko pierwszego lepszego neurotyka, ale każdego człowieka w ogóle, nic konkretnego nie wynika z nich dla oceny dzieła sztuki.

Kontynuując w tym samym duchu, pisze Jung (1971b, s. 113):

> Wiedza na temat indywidualnej relacji Goethego z matką może rzucić pewne światło na okrzyk Fausta: „O, matki, matki, jak upiornie to brzmi !". Jednak nie pozwoli nam to pojąć, w jaki sposób więź z rodzicielką sama z siebie miałaby doprowadzić do stworzenia dramatu pt. *Faust* (…).

Zdaniem Junga, redukowanie genezy procesu twórczego do jednostkowych zaburzeń w relacjach rodzinnych, dających się rozwiązać w procesie terapeutycznym, pozwala nam zachować obraz zrozumiałego, uporządkowanego wszechświata, którego zasady działania człowiek ma pod kontrolą. Przekonanie to może być uspokajające, choć jest zupełnie nieprawdziwe („Przerażające objawienie się otchłani, które wymykają się ludzkiemu poznaniu, odrzucane jest jako złudzenie, a poetę uważa się za ofiarę oraz sprawcę oszustwa"; Jung, 1971b, s. 121). Ponadto badanie twórczości za pomocą narzędzi zaczerpniętych „z gabinetu psychoanalityka" albo medyka może – jak pisze Jung (1971a, s. 90) – „przynieść bez wątpienia ciekawe rezultaty i mieć prawdopodobnie podobną wartość naukową jak, na przykład sekcja mózgu Nietzschego, która pozwoliłaby wykazać, na jaki rodzaj atypowego paraliżu zmarł. Co jednak ma to wspólnego z *Zaratustrą*?" Podobny – co oczywiste, dość ironiczny – sposób rozumowania prezentuje Jung, symulując interpretację jaskini platońskiej według założeń teorii Freuda (sprowadzając klasyczną metaforę do wyrazu stłumionych, infantylnych potrzeb seksualnych starożytnego filozofa). Jak podkreśla Jung, „dzieło sztuki to nie choroba, a więc wymaga innego, niż medyczne, podejścia".

Jak pisze Rosińska (1985, s. 103), krytykując freudowskie podejście do twórczości:

> Czy możemy zatem powiedzieć, że artysta to utalentowany nerwicowiec? Czy nerwicowiec z technicznymi zręcznościami, przy pomocy których „przekształca", „zasłania" swoje, a zarazem i nasze – bowiem wszyscy odczuwamy podobnie, mamy analogiczną strukturę aparatu psychicznego, a także analogiczny materiał, który uległ presji pierwotnej – pożądania? (…)
>
> Negatywna odpowiedź na pytanie pierwsze jest już – sądzę – wystarczająco uzasadniona. Niezadowolenie z rzeczywistości, oczywiście w różnym stopniu odczuwa każdy człowiek – żyjemy w kulturze represyjnej – i fantazjuje także każdy. Dopiero „nasilenie" i „narastanie" fantazji prowadzi bądź to do nerwicy, bądź do twórczości. Nie jest więc tak, iżby artysta był utalentowanym neurotykiem.

Zdaniem Junga dość powszechne przekonanie, że twórczość artystyczna nosi pewne znamiona szaleństwa (zaburzeń psychicznych) jest do pewnego stopnia uzasadnione, co jednak w żaden sposób nie ujmuje ani artyście, ani wytworom jego twórczości. Osoby obłąkane bowiem, których świadomy umysł niezdolny jest porządkować i filtrować informacji, mogą czasem w swoich fantazjach czy nawet wytworach artystycznych przekazywać pewne symboliczne, nacechowane głębszym znaczeniem treści – choćby zaczerpnięte z marzeń sennych. Treści te „normalnie znaleźć można jedynie w pracach geniuszy" (osób tworzących w sposób „wizjonerski"; Jung, 1971b, s. 120). A więc to osoba obłąkana pod pewnymi względami może przypominać w swoich działaniach artystę – ale nie odwrotnie, a przynajmniej nie ma podstaw do takich uogólnień (Jung, 1971b).

Powyższe cytaty z esejów Junga (1971a; 1971b) pozwalają już na zobrazowanie zarzutów, jakie nosił autor wobec ówcześnie rozwijającej się myśli Freuda, zwłaszcza w aspekcie redukcjonistycznie pojmowanej genezy twórczości artystycznej. Jung nie poprzestał jednak bynajmniej na krytyce swojego mentora, lecz przedstawił całkiem kompleksową – nawet jeśli mającą charakter głównie teoretyczno-filozoficzny – koncepcję procesu twórczego. Do jej opisu przejdę poniżej, natomiast jako podsumowanie rozważań na temat ogólnych różnic światopoglądowych i paradygmatycznych między dwoma czołowymi przedstawicielami psychologii analitycznej, przytoczyć warto jeszcze jedną obserwację Storra (2000, s. 11):

> W psychoanalizie Freudowskiej punktem docelowym rozwoju jest dojrzały związek z drugą osobą, określany zwięźle i niezbyt precyzyjnie jako „genitalność" [genitality] – pojęcie to obejmuje w istocie znacznie więcej niż tylko sferę seksu. W ujęciu Junga punktem docelowym jest integracja lub stan równowagi wewnątrz samej indywidualnej psychiki, przy czym w koncepcji tej nie znajdziemy żadnych odniesień do relacji z innymi ludźmi.

W podobnym duchu Tomalak (2017, s. 101) wskazuje, że:

> Wprowadzone przez Junga rozróżnienie pojęć nieświadomości osobniczej i zbiorowej było projektem rewolucyjnym, gdyż w przeciwieństwie do śmieciowego, wstydliwego i antyspołecznego charakteru treści wypartych przez jednostkę w koncepcji Freuda, Jung uważa nieświadomość za czynnik warunkujący duchowy rozwój człowieka, zachodzący w procesie tzw. *indywiduacji* – scalania treści świadomych i nieświadomych w „całkowitość" osobowości, w Jaźń.

Natomiast powyższe stwierdzenie Storra interesujące jest również w kontekście generowania argumentów wyjaśniających wspomnianą inklinację artystów ku koncepcji jungowskiej. Wielu myślicieli, w tym Storr (2010), podkreśla, że twórcy to jednostki mające szczególne upodobanie do samotności, która w szerszym rozumieniu łączy się z nadawaniem większego znaczenia własnemu rozwojowi psychicznemu, samorealizacji i zaspokajaniu potrzeby tworzenia niż relacjom z ludźmi. Podobnego zdania był Maslow (1995a, s. 285), który – jak już przywoływano – w artykule na temat postawy twórczej podkreślał, że „[n]ajważniejszą przyczyną wyobcowania z prawdziwego «ja» jest nasze neurotyczne zaangażowanie się w sprawy innych ludzi, historyczne kace z dzieciństwa, w których dorosły zachowuje się jak dziecko"[59]. Dla Freuda analiza przypadków dziecinnych i regresywnych zachowań dorosłych była ważnym obiektem zainteresowania, a twórczość artystyczna natomiast stanowiła (jak już pisałam) czynnik „radzenia sobie" z niesatysfakcjonującymi relacjami interpersonalnymi. Jung z kolei, choć miał bogate doświadczenie w praktyce terapeutycznej, bardziej zainteresowany był ideami niż ludźmi, „toteż szybko nudziła go konieczność rozwikływania owej emocjonalnej plątaniny stosunków rodzinnych" (Storr, 2000, s. 17). Jak zauważa Rosińska (1982, s. 23), „[h]ermeneutyka jungowska jest rozumieniem symbolicznych wytworów ludzkich, nie jest jej celem poznanie drugiego człowieka, ale poznanie nieświadomości zbiorowej". Z tej rozbieżności między uczonymi wynikało też być może to, że Freud skłonny był podporządkować wymykającą się naukowemu poznaniu potrzebę tworzenia biologicznym popędom, wypartym w wyniku zaburzeń w relacjach rodzinnych. Jak podkreśla Storr (2000, s. 32), „Freud w rzeczywistości nigdy w pełni nie pojął, że sztuka może być raczej sposobem na wzmocnienie związku człowieka z rzeczywistością niż ucieczką od rzeczywistości w świat spełniających życzenia fantazji" – być może właśnie dlatego, że za podstawowe (czy nawet jedyne) zdrowe połączenie jednostki ze światem zewnętrznym uznawał więź z drugim

[59] Wspomniane „[w]yobcowanie z prawdziwego «ja»" (Maslow, 1995a, s. 285) wiązać się tez może z nadmierną koncentracją na zewnętrznych ocenach własnej osoby i ocenianiu innych osób, które to zachowania zaburzają zdolność intencjonalnego działania i koncentrację na realizacji zadań – choćby realizacji potrzeby tworzenia (zob. Ledzińska, 1996). Jak wskazuje Alina Kolańczyk: „czynnikiem, który najbardziej ogranicza nasz umysł, jest silna emocja, będąca najczęściej efektem ustosunkowania się do własnej osoby. Dlatego warunki potencjalnie twórcze, terapeutyczne i negocjacyjne wymagają porzucenia ocennej postawy względem siebie i innych" (za: Ledzińska, 19996, s. 261).

człowiekiem. Jung ewidentnie znajdował upodobanie natomiast w tworzeniu bardziej abstrakcyjnych koncepcji – w tym właśnie na temat procesu twórczego. Peterson zauważa nawet, że pewne ogólne wnioski na temat psychiki ludzkiej, które wyciągał Jung z własnej praktyki terapeutycznej i wdrażał do opracowywanych przez siebie teorii, mogą nie być adekwatne dla dużej części populacji poza osobami twórczymi, gdyż to osoby o takim profilu osobowości chętniej odwiedzały gabinet twórcy psychologii głębi. „Podejrzewam, że Jung przyciągał do swojej praktyki nieproporcjonalnie dużą liczbę kreatywnych ludzi, biorąc pod uwagę charakter jego osobowości i zainteresowania" – twierdzi Peterson (2021). Sam Jung wydawał się podzielać to przekonanie, twierdząc, że: „tylko poeci mogliby mnie zrozumieć" (za: Rosińska, 1982, s. 25). Na koniec wspomnieć natomiast warto – na co wskazuje Tomalak (2017, s. 100) – że tym, co łączy doktryny Freuda i Junga to „przeświadczenie, że kultura, a więc i literatura, stanowi symboliczną projekcję psyche".

5.3. „Prokreacyjna teoria twórczości" – próba syntezy jungowskich idei dotyczących twórczości artystycznej

Nakreśliwszy już kilka podstawowych założeń koncepcji Junga, przejdę teraz do próby syntezy idei badacza w celu zebrania ich w jedną, na ile będzie to możliwe, spójną koncepcję twórczości, nawet jeśli sam jej autor wzbraniał się przed zaproponowaniem takiej teorii.

„Nie daję sobie prawa do przedstawienia kompletnej teorii twórczości poetyckiej, jako że wykracza to poza moje możliwości. Moje obserwacje traktować się powinno jak nic więcej tylko punkty widzenia, z pomocą których możliwe jest ogólne ukierunkowanie psychologicznego podejścia do poezji" – pisze Jung (1971a, s. s 112). Pomimo jednak powyższego zastrzeżenia, z obszernych analiz dotyczących powstawania dzieł sztuki można wyodrębnić główne założenia, mogące złożyć się na teorię twórczości – obejmują one bowiem oryginalne propozycje wyjaśnienia przebiegu procesu twórczego, roli artysty i znaczenia dzieła sztuki jako czynnika rozwoju społeczeństwa. Pewnym problemem jest to, że badacz raz odwołuje się do twórczości ogólnie, innym razem do powieściopisarstwa albo poezji (a czasem też do nauki) – jednak wydaje się, że jego refleksje dotyczą twórczości artystycznej ogólnie, mimo dominującego zainteresowania literaturą, z którego to obszaru pochodzi większość podawanych w jego pracach przykładów[60].

[60] Jak zauważa Andrzej Warmiński (1999, s. 10): „[u]waga Junga koncentruje się przede wszystkim na literaturze, a jego wypowiedzi dotyczące innych dziedzin sztuki są nieliczne i rozproszone. Przykładowo, niewiele miejsca

Aby zilustrować charakter jungowskiego podejścia do twórczości, jego teorię można by nazwać „biologiczną" lub – może bardziej precyzyjnie i celnie – „prokreacyjną", ponieważ Jung uważał proces twórczy za analogiczny do procesów biologicznej prokreacji organizmów żywych. Wątek ten rozwijam poniżej. A w tym miejscu wspomnieć jeszcze warto – odwołując się do opisywanego wcześniej czteroaspektowego mechanizmu interpretacji twórczości – że teorię Junga umiejscowić można przede wszystkim w wymiarze procesualnym, choć pewne elementy wymiaru personologicznego i atrybutywnego też wydają się interesować autora. Zdecydowanie najmniej zajmuje go natomiast aspekt środowiska (stymulatorów-inhibitorów twórczości), jako że badacz nie przywiązywał zbyt dużej wagi do cech osobowości twórcy, tym bardziej więc do uwarunkowań jej rozwoju.

5.4. Autonomiczność procesu twórczego

> Pewien mężczyzna przygotowywany był od dziecka do przejęcia rodzinnego biznesu. Podjął pracę, lata mijały, a on stawał się coraz bardziej zgorzkniały.
>
> – Coś jest ze mną nie tak – mówił. – Przecież nie mam żadnych powodów do depresji.
>
> Mylił się, a racja była po stronie depresji. Człowiek ten był utalentowanym malarzem. Cierpiał na obniżenie nastroju dlatego, że kotłujące się w nim życie usiłowało znaleźć ujście i trafić do niego z przekazem: „Rzuć biznes i zajmuj się sztuką!" (Frederickson, 2017, s. 28-29).

Ten cytat z książki amerykańskiego psychoterapeuty nurtu ISTDP (*Intensywnej Krótkoterminowej Psychoterapii Dynamicznej*), Jona Fredericksona (2017), jest dobrym odzwierciedleniem postrzegania potrzeby tworzenia przez twórcę psychologii analitycznej. Już samo personifikowanie impulsu twórczego (tak jak w powyższym fragmencie personifikowana jest depresja i „kotłujące się życie", czyli potrzeba tworzenia) charakterystyczne jest dla jungowskiej koncepcji procesu twórczego (i jungowskich teorii w ogóle – badacz miał bowiem tendencję, by „uosobiać" części ludzkiej psychiki, np. *anima, animus* [Storr, 2000, s. 13]). A zgodnie z tą koncepcją, potrzeba tworzenia stanowi na tyle potężną siłę w psychice jednostki, że wpływa na jej sposób myślenia, emocje i zachowania, natomiast ignorowana – tak jak w

poświęca utworom muzycznym. We wszystkich swoich dziełach, o muzyce wzmiankuje ogólnikowo niewiele ponad dwadzieścia razy".

przywołanym przypadku – prowadzić może nawet do zaburzeń psychicznych, a przynajmniej obniżenia nastroju.

Jak już sygnalizowano, centralnym pojęciem w teorii procesu twórczego Junga (1971a, s. 98) jest *autonomiczny kompleks* (twórczy), który rozwija się niejako niezależnie od woli jednostki. „To nie Goethe stworzył Fausta, to Faust stworzył Goethego" – podstawą tego dość enigmatycznie brzmiącego stwierdzenia jest właśnie idea, że impuls twórczy działa samoistnie i nie wynika ze świadomego wyboru jednostki, która go doświadcza (Jung, 1971b, s. 135). Potrzeba tworzenia w ujęciu Junga jest więc siłą nie tylko autoteliczną, nie wynikającą z chęci ani gratyfikacji, ani zwłaszcza kompensacji innych potrzeb (jak chciał Freud i inni przedstawiciele kompensacyjnej teorii twórczości), ale *autonomiczną*, podobną do biologicznego popędu, który popycha jednostkę do twórczych aktywności, niezależnie od jej innych potrzeb, indywidualnych uwarunkowań, motywacji czy ograniczeń. Jedna z podstawowych idei jungowskiego postrzegania twórczości artystycznej zawiera się w założeniu, że „[t]wórczość jest rodzajem wewnętrznego impulsu, który owłada jednostką i czyni ją swoim instrumentem" (Jung, 1971b, s. 132-133). Jednostka odczuwa potrzebę tworzenia, podobnie jak inne potrzeby natury fizjologicznej – w sposób mimowolny, niezależnie, czy tego chce, czy nie. Umysł artysty podczas procesu tworzenia „zalany zostaje ideami i obrazami, których on sam nigdy nie zamierzał stworzyć i których swoją tylko własną wolą nie byłby w stanie wykreować" (Jung, 1971a, s. 95). Impuls twórczy, będąc siłą potężniejszą niż świadomy umysł człowieka, sprawia, że artysta staje się mu podległy, usuwa się w cień i staje się „przekaźnikiem" dla powstającego dzieła (Jung, 1971b).

Na marginesie zauważyć można, że „przewrotność" tak postawionego założenia (w stosunku do większości teorii procesu twórczego, w których w sposób raczej aprioryczny przyjmuje się, że podmiotem procesu twórczego jest twórca[61]) stanowi dla wielu badaczy wystarczający argument, aby odrzucić jungowską teorię jako w ogóle wartą analizy. Jak pisze Warmiński (1999, s. 6-7), rekonstruując filozofię sztuki w ujęciu Junga: „Jungowski projekt filozofii sztuki (…) rozpatrywany w kategoriach *arché* i *telos* budzi wiele kontrowersji. Nie zmienia to jednak faktu, że jego teoria stanowi interesującą propozycję rozpatrywania zjawisk związanych ze sztuką z odmiennej niż estetyczna perspektywy (…)". Zdaniem Storra (2000, s. 14) natomiast wspomniane personifikowanie elementów psychiki, w tym impulsu twórczego,

[61] Choć przywoływałam też podejścia alternatywne – np. stanowisko Kharkhurina (2015) odnośnie transcendentalnej / transpersonalnej genezy procesu twórczego czy też „perspektywę czarodzieje Merlina" wobec hipotetycznie metafizycznych źródeł zjawiska wglądu (Seifert i in., 1995; zob. *Rozdział 3.*).

to „aspekt psychologii Jungowskiej, który część ludzi uważa za drażniący i który sprawia, że nie potrafią dostrzec cennego wglądu w psychikę, na jaki ona pozwala".

Wracając natomiast do sedna moich rozważań, autonomiczny kompleks twórczy, zdaniem Junga, nie występuje u wszystkich jednostek, a osoby, u których się przejawia, nie mają na to wpływu. Nawet więc jeśli charakteryzują je jakieś szczególne, dające się wyodrębnić właściwości – czyli analizowane przez wielu badaczy cechy osobowości twórczej – to same w sobie nie warunkują one zainicjowania procesu twórczego. Uwarunkowania wychowania, wykształcenie, cechy osobowości, ewentualne nerwice czy inne zaburzenia mentalne zdaniem Junga (1971a) mają tyle samo wspólnego z powstaniem dzieła sztuki, co skład chemiczny gleby, na której wyrasta roślina. Do pewnego stopnia jest on istotny, bo wpływa na rozwój kwiatu, krzewu albo drzewa, jednak nie można na samej tej podstawie zrozumieć ani wyjaśnić, czym jest róża, marchew albo wierzba. Proces twórczy zachodzi przy udziale jednostki, ale jest czymś od niej „większym" – rozwijające się dzieło sztuki ma charakter ponadosobowy (*supra-personal* [Jung, 1971a, s. 93]). Artysta stanowi ważne i nieodzowne ogniwo procesu twórczego, ale nie jest bynajmniej jego głównym sprawcą, inicjatorem, ani – tym samym – pomysłodawcą dzieła sztuki. Natomiast nasuwające się „kto więc nim jest?" jest pytaniem tak samo zasadnym, jak zastanawianie się nad tym, kto pierwotnie „wymyślił" różę, marchew albo wierzbę. Nie stworzyła ich przecież gleba, słońce, czy inne elementy środowiska, choć mają one istotny wpływ na ich rozwój – tak jak cechy osobowe i warunki życia artysty mają wpływ na powstanie jego dzieła.

Dylemat „kto" ma więc – podążając za argumentacją Junga (1971a) – charakter metafizyczny i jest, jak dotychczas, nierozstrzygalny – a zwłaszcza nie przy użyciu empirycznych narzędzi psychologicznych, co wielokrotnie podkreśla myśliciel. Potrzeba tworzenia jest i pozostanie do pewnego stopnia irracjonalna, gdyż jej geneza sięga obszarów nieświadomości zbiorowej, do której nigdy nie mamy dostępu w całości – a jedynie do jej fragmentów, których treść (w formie symbolicznej) przedostaje się do indywidualnych świadomości jednostek i manifestuje w postaci potrzeby tworzenia, marzeń sennych, fantazji itp. O istnieniu i właściwościach potrzeby tworzenia wnioskować można przede wszystkim na podstawie tego, co odczuwa jednostka (twórca) i co przy jej współudziale manifestuje się (w konkretnej, materialnej formie) w świecie zewnętrznym. Jednak odczucia artysty i charakter dzieła sztuki ani nie dostarczają pełnej charakterystyki potrzeby tworzenia, ani nie stanowią wyjaśnienia całości procesu twórczego. Z tego względu, zdaniem Junga (1971a), badacze z obszaru psychologii – choć powinni i jest ich zadaniem podejmować próby wyjaśnień

złożonych mechanizmów psychicznych umożliwiających proces twórczy – potrzebują uświadomić sobie i zaakceptować nieuniknione ograniczenia w dostępnej metodologii (Jung, 1971a). Analogiczna jest sytuacja przedstawicieli nauk ścisłych, którzy – choć badają strukturę ziemi, wody, procesy ewolucji organizmów żywych itd. – zachowują przy tym świadomość ludzkiej niezdolności do ostatecznego, „globalnego" wyjaśnienia mechanizmu powstania życia, układów planetarnych itd., dotychczas wymykających się naukowemu poznaniu.

Jung (1971b, s. 134) czyni porównanie, że pomysł pojawia się w świadomym umyśle jednostki z obszaru nieświadomości zbiorowej, czyli w pewnym sensie „z zewnątrz" (co wyjaśniałoby sens potocznych określeń, takich jak to, że pomysł „przychodzi" do głowy). Następnie twórcza idea rozwija się „tak jak dziecko w łonie matki", rośnie, powoduje rodzaj „parcia" – które jednostka odczuwa jako impuls do tego, aby – już przy świadomym zaangażowaniu własnych zasobów intelektualnych i motywacyjnych – zrealizować go w świecie zewnętrznym (Jung, 1971b, s. 134). Umysł jednostki jest więc „łonem" (*womb*) w którym zapoczątkowany zostaje proces twórczy (Jung, 1971b, s. 112), w tym sensie ma on więc „naturę kobiecą" (*feminine quality*), gdyż jego główne etapy przypominają okres ciąży i porodu (Jung, 1971b, s. 134). W tym miejscu zauważyć można, że wielu artystów mówi o swoich dziełach jak o „dzieciach", zdarzają się też opisy procesów twórczych w kategoriach prokreacji – „zagnieżdżania się" (pomysłu w umyśle), „porodu" (gotowego dzieła sztuki) itd.[62] (konkretne przykłady podaję w *Tabeli 6.*), więc – przynajmniej z poziomu językowego – analogia ta wydaje się trafna.

W jungowskiej teorii twórczości istotny jest aspekt poświęceń, koniecznych do tego, aby twórca był w stanie odbyć energochłonny i trudny proces twórczy. Jung wspomina, że z biografii wielu uznanych artystów jasno wynika, że impuls twórczy determinuje kształt ich życia, wpływając na wybory życiowe i codzienne funkcjonowanie. „Nienarodzone" dzieło sztuki w umyśle artysty jest bowiem niczym płód w łonie matki, które w wyniku działania naturalnych praw natury dąży do rozwoju, a potem wydostania się na świat. Tak samo więc jak kobieta w ciąży w jakimś stopniu ogranicza aktywności życiowe, niezwiązane z procesem przygotowania się do narodzin dziecka, a jej uwaga w naturalny sposób kierowana jest na tematykę związaną z porodem i rodzicielstwem, to samo dzieje się z artystą w aspekcie jego powstającego dzieła. „Impuls twórczy żyje i rośnie [w umyśle artysty] tak jak drzewo w ziemi, z której czerpie substancje odżywcze" (Jung, 1971a, s. 98). Z tego względu – pisze Jung

[62] Również badani do niniejszej pracy posługiwali się takimi analogiami. Do wątku jungowskich motywów w narracjach badanych artystów wrócę w dalszych częściach rozważań.

(1971a, s. 98) – proces twórczy (czy też raczej rozwijające się dzieło sztuki / pomysł twórczy) postrzegać można jako „żyjący byt wszczepiony w ludzką psychikę", który z jednej strony jest od jednostki czymś odrębnym, ale równocześnie czerpie z jej psychofizycznych zasobów. Jung (1971a, s. 98) zaznacza jednak, że różne może być natężenie potrzeby tworzenia – czasem artysta odczuwa jedynie pewne zakłócenie świadomych czynności, a czasem doświadcza „przymusu tworzenia", który staje się w jego życiu „władzą nadrzędną", „potężną siłą", która jest w stanie „zaprzęgnąć ego do realizacji własnych celów".

W tym miejscu podkreślić też warto, że – choć Jung kojarzony jest z ezoteryczno-mistycznymi wyjaśnieniami rzeczywistości – w swojej koncepcji twórczości bardziej niż do jakiegokolwiek nurtu duchowego czy religijnego odwołuje się do praw przyrody, biologii, nauk ścisłych. Elementy mistyczne w przywołanej tu koncepcji Junga polegają co najwyżej na założeniu istnienia jakiegoś rodzaju duchowej siły wyższej, która określa prawa przyrody i steruje ich przebiegiem – ale nie na wywyższaniu procesu twórczego ponad inne zjawiska o charakterze naturalnym czy też gloryfikowaniu roli artysty (co uznaje się za cechę charakterystyczną mistycznych teorii twórczości; zob. Szmidt, 2019, s. 174). W ujęciu Junga proces twórczy, owszem, ma naturę transcendentalną i jest w pewnym stopniu „tajemniczy", jednak to samo powiedzieć można o procesie biologicznej prokreacji lub pojawiania się na świecie i rozwoju nowych gatunków roślin czy zwierząt. Generalnie wydaje się, że Jung (1971b) uznawał nauki społeczne (w szczególności psychologię) za coraz bardziej „odcięte" od korzeni, czyli świata przyrody, z którego obserwacji czerpać można wiedzę o uniwersalnych mechanizmach działania rzeczywistości, w tym również relacji międzyludzkich i innych zjawisk o charakterze społecznym. Interpretując myśl Junga stwierdzić można, że świat społeczny stanowi pochodną świata przyrody – dychotomia między tymi dwiema rzeczywistościami jest więc sztuczna, a także szkodliwa, ponieważ ogranicza możliwość zrozumienia zjawisk społecznych poprzez analogie do tego, co zostało już zaobserwowane / odkryte w innych obszarach nauki.

5.5. Wartość dzieła sztuki i rola artysty

Warto rozwinąć jeszcze nieco aspekt atrybutywny oraz personologiczny opisywanej w niniejszym wątku „prokreacyjnej teorii twórczości", gdyż są one – zwłaszcza ten drugi – istotne z punktu widzenia tego, jak twórczość postrzegana jest przez artystów, którzy stosują w swoich wypowiedziach „jungowską" narrację. Jak już wspomniano, w ujęciu Junga (1971a, s. 93) dzieło sztuki jest czymś ponadosobowym, przekracza więc ludzkie ograniczenia jego twórcy,

ale – co nieuniknione i naturalne – zawiera w sobie ich, nazwijmy to, „ślady". Jung (1971b, s. 131) uznaje zasługi Freuda dla odkrycia dalekosiężnego wpływu uwarunkowań wychowawczych i doświadczeń wczesnego dzieciństwa dla tworzywa twórczości i form, jakie wybiera w swojej pracy artysta. Osobiste doświadczenia i cechy osobowe twórcy niewątpliwie zaznaczają się „zarówno w korzeniach, jak i najdalszych etapach" procesu twórczego (Jung, 1971b, s. 131). Oznacza to, że np. powieść może być oparta na faktach z dzieciństwa pisarza lub wiersz nawiązywać do rozterek miłosnych poety – takie i analogiczne sytuacje zdarzają się w twórczości bardzo często. Co jednak istotne, nawiązania do tych idiosynkratycznych historii same w sobie nie stanowią sensu ani nie konstytuują głównej wartości dzieła sztuki, lecz raczej pełnią funkcję ilustrującą uniwersalne zjawiska kulturowe (dzięki czemu – i głównie dzięki temu – powieść albo wiersz może podobać się odbiorcom, których zjawiska te również w jakimś stopniu dotyczą). Z punktu widzenia psychologii, na podstawie gotowego dzieła sztuki można analizować osobowość i historię życia twórcy, a na podstawie osobowości i doświadczeń życiowych twórcy można wyciągać pewne wnioski na temat jego twórczości. Jednak analizy te nigdy *w pełni* nie wyjaśnią charakteru dzieła sztuki ani samej istoty procesu twórczego (powracając do „prokreacyjnej" analogii – dziecko podobne jest w jakimś stopniu do matki czy ojca, jednak całość jego osobowości, przebieg życia, a także uniwersalne zasady procesów rozwojowych znacząco wykraczają poza genetyczne uwarunkowania rodziców; Jung, 1971a)[63]. Jak konkluduje Jung (1971a, s. 93): „szczególne znaczenie prawdziwego dzieła sztuki polega na tym, że przekracza ono ograniczenia osobowe i sięga daleko poza osobiste bolączki jego twórcy".

Natomiast analizując perspektywę artysty wobec procesu twórczego, Jung (1971a, s. 96-97) wyróżnił typologie dwóch postaw. „Postawa uwewnętrzniona" (*introverted*) polega na tym, że artysta ma poczucie intencjonalnego działania i panowania nad przedmiotem swojej twórczości; twórca utożsamia się w pełni z procesem twórczym. Natomiast „postawa oddzielona" (*extraverted*) to stan, gdy twórca ma wrażenie, że działa w wyniku poczucia przymusu, proces twórczy odbywa się w pewnym stopniu poza jego wolą i kontrolą, a on staje się instrumentem czegoś od siebie potężniejszego. Co ciekawe, badacz wysuwa dwa argumenty, mające być dowodem na to, że twórca o postawie uwewnętrznionej zazwyczaj

[63] Zauważyć też można że przytoczona interpretacja narażona jest na błąd określany przez Michała Stasiakiewcza (1999, s. 91) jako *błąd wzajemnego wyjaśniania*. Polega on na tym, iż interpretuje się cechy dzieła w kategoriach osobowości twórcy, która z kolei stanowi kategorię wyjaśniania jego twórczości. Widzimy więc, że jest to odmiana wyjaśniania *ignotum per ignotum*, mająca również, co zdarza się często w popularnych biografiach twórców, charakter błędnego koła interpretacyjnego (Szmidt, 2006).

(choć nie zawsze – o dziełach pisanych całkowicie „racjonalnie" według idei Junga wspominam poniżej) trwa w iluzji, że działa świadomie, a w rzeczywistości nie mniej niż twórca typu drugiego podległy jest procesowi twórczemu („wyobraża sobie, że pływa, choć w rzeczywistości niesiony jest przez niewidzialny prąd"; Jung, 1971a, s. 97). Po pierwsze, częste są przypadki literatów, którym z początku wydaje się, że są w pełni świadomi sensu przekazywanych przez siebie treści, lecz po czasie (podczas interpretacji dzieł przez odbiorców) okazuje się, że przekazali więcej, niż planowali, a nowe sensy własnych tekstów ujawniają się przed nimi na tej samej niemalże zasadzie, jak przed odbiorcami[64]. Drugim argumentem jest to, że w przypadku kiedy twórca, który miał wrażenie pełnej kontroli i intencjonalnego działania, decyduje się (z jakiegokolwiek powodu) porzucić twórczość, zaczyna nagle doświadczać „przymusu tworzenia", a jeśli go ignoruje – cierpi na stany obniżonego nastroju, a nawet problemy natury psychicznej (Jung, 1971a).

Ogólnie rzecz biorąc jednak, zdaniem Junga, im mniej autor świadomy jest swoich intencji, jeśli chodzi o głębszy przekaz dzieła (poza dosłowną treścią np. powieści), a bardziej działa w sposób intuicyjny, tym lepiej. Wynika to z tego, że jedynie pracując w ten („mimowolny", intuicyjny) sposób, twórca czerpać może pomysły z przestrzeni nieświadomości zbiorowej – a tylko takie idee są nowe, a więc mają szansę być transformujące dla odbiorców. Natomiast dzieła artystyczne tworzone w sposób w pełni świadomy – nie w wyniku postawy „uwewnętrznionej", ale w pełni racjonalnie, mechanicznie – w dużym stopniu mają charakter wtórny. Nie oznacza to, że nie mają wartości, gdyż samo „przetworzenie" własnych doświadczeń (przez jednostkę wrażliwą, jaką jest często artysta), otwarte ich wyrażenie i ubranie w oryginalną formę może dostarczyć odbiorcom pozytywnych wrażeń i naświetlić im np. pewne zjawiska życia społecznego, których sami nie są zdolni zauważyć. Jednak tylko dzieła powstające niejako „mimowolnie", przy poddaniu się artysty fali intuicyjnych skojarzeń, mają szansę wywołać u odbiorcy – jak określa to Jung (1971b, s. 116, 118) – „wstrząsające wrażenia" i mieć „wizjonerskie" właściwości, a przez to czasem w ogóle wykraczać poza możliwość ich przyjęcia oraz zrozumienia przez (przynajmniej współczesnych) odbiorców. Oczywiście, istotnym walorem dzieła sztuki jest też jego warstwa techniczna (np. świetne operowanie językiem przez pisarza), jednak wartość główną stanowi obecność archetypowych wzorców (do tego wątku wracam poniżej), które twórca potrafi

[64] Sytuacje takie można by oczywiście potraktować w kategoriach humorystycznych – jako nadinterpretacje, tworzone przez (być może „nadmiernie twórczych") krytyków literackich lub powstałe w wyniku przymusowych, szkolnych rozważań pt. „co poeta miał na myśli". Jednak oczywiście nie taki wydźwięk ma w tym kontekście argumentacja Junga.

przekazać, a odbiorcy „odkodować" i – choćby na poziomie nieświadomym – zrozumieć ich znaczenie dla własnego życia. Jung podaje w tym kontekście przykład powieści psychologicznej – jednej pisanej w sposób intuicyjny, gdy autor nie usiłuje poprzez swoją narrację przekazać żadnych psychologicznych prawd, lecz działa intuicyjnie i skupia się na budowaniu fabuły, i drugiej, podczas tworzenia której pisarz świadomie konstruuje wątki, tak by niosły pewne psychologiczne przekazy. „To z tego rodzaju powieści laik czerpie swoją «psychologiczną» wiedzę; podczas gdy powieść pierwszego typu wymaga interpretacji psychologa, aby zrozumieć jej głębsze znaczenie" – twierdzi badacz (Jung, 1971b, s. 116).

Z powyższymi stwierdzeniami łączy się wspomniane wcześniej przekonanie Junga, że artysta stanowi jedynie „instrument" czy „przekaźnik" dla twórczego pomysłu, którego geneza sięga obszarów nieświadomości zbiorowej. Dość kontrowersyjne mogą wydawać się stwierdzenia, że twórca jest „kimś bezosobowym, nawet nieludzkim – lub ponadludzkim – ponieważ jako artysta jest niczym więcej tylko swoim dziełem"; jest człowiekiem „w wyższym sensie – «człowiekiem zbiorowym»", „[poeta] przemawia głosem tysięcy i dziesiątek tysięcy" (Jung, 1971b, s. 130, 132). Trudno uniknąć skojarzeń z romantyczną, mistyczną wizją artysty rodem z Mickiewiczowskiej Wielkiej Improwizacji. Jak już jednak pisałam, w mojej ocenie istnieje różnica między potocznym, zapoczątkowanym w romantyzmie postrzeganiem twórcy jako „boskiego wybrańca" czy wręcz istoty półboskiej, predysponowanej do czynów niedostępnych dla ogółu populacji, a tym zaproponowanym przez Junga[65]. Powyższe stwierdzenia dotyczą bowiem przede wszystkim wartości, jakie dla społeczeństwa czy w ogóle ludzkości mogą mieć wizjonerskie i nowatorskie dzieła sztuki, których „dostarczyć" może, pracujący na poziomie nieświadomości zbiorowej, twórca. Ponadto zauważyć warto, że badacz nie nadaje artystom nadrzędnego wobec innych profesji statusu, a wręcz przeciwnie – uważa ich osobowości za w pewnym stopniu ułomne, gdyż nieuchronnie skonfliktowane w wyniku dominującego w ich psychice kompleksu twórczego. Już samo postrzeganie artystów jako „instrumentów" procesu twórczego, czyli jednostek nie mających pełnej kontroli nad swoimi

[65] Przynajmniej na tyle, na ile jestem w stanie właściwie zinterpretować jego teorie, gdyż rzeczywiście (jak twierdzi Storr [2000]) występują w nich pewne zawiłości. Na marginesie dodać można, co było już sygnalizowane, że analiza obszernych, interdyscyplinarnych publikacji autorstwa twórcy psychologii głębi w ogóle stanowi wyzwanie dla wielu badaczy. Jak określił to Peterson: „Czytanie Junga jest przerażające (…) Był w stanie dostarczyć odpowiedzi na pytania, których samo sformułowanie stanowi, moim zdaniem, przejaw geniuszu. Był on jednym z tych wizjonerów, którzy są w stanie głęboko przejrzeć strukturę społeczną i dopatrzeć się wzorców, które konstruowały się przez tysiąclecia" (Jordan B Peterson, 2017).

motywacjami, rozumieć można też – zwłaszcza z perspektywy wymagań „normalnego", przyziemnego życia społecznego – w kategoriach pewnej ułomności, a nie wyróżnienia.

Zdaniem Junga (1971b, s. 132) twórcza jednostka mieści w sobie „syntezę sprzecznych cech", z którym to poglądem zapewne zgodziliby się współcześni badacze osobowości twórczej, często wskazujący na jej antynomiczne właściwości. W dyskutowanym ujęciu jednak owa antynomiczność byłaby raczej rodzajem dychotomii, wedle której artysta jest z jednej strony „zwykłym człowiekiem", a z drugiej stanowi element odbywającego się z jego udziałem procesu twórczego – i w tym właśnie sensie nie jest „osobowy" czy też jest „ponadludzki" (Jung, 1971b, s. 132). Daleki od gloryfikowania artystów, badacz podkreśla wielokrotnie niedostatki w ich funkcjonowaniu w innych (poza twórczością) sferach życia, będące nieuchronną konsekwencją targającej nimi potrzeby tworzenia. Życie twórców sztuki jest zazwyczaj nieszczęśliwe i wypełnione wewnętrznymi konfliktami oraz poświęceniami, gdyż w ich psychice trwa ciągła walką między dążeniem do osobistego szczęścia (poczucia satysfakcji, bezpieczeństwa, relacji) a „bezwzględną pasją tworzenia, która jest w stanie przysłonić każde osobiste pragnienie" (Jung, 1971b, s. 133). Jako że w naturze wszystko dąży do równowagi, obdarzone twórczymi talentami jednostki płacą za niego deficytami w innych obszarach funkcjonowania; pasja twórcza stanowi duże obciążenie energetyczne, pochłaniając ogromne ilości ich sił życiowych i czasu (Jung, 1971b).

Podkreślić można raz jeszcze, że Jung nie analizuje powodów, dla których w psychice jednej jednostki rozwija się autonomiczny kompleks twórczy, a u innej nie, gdyż uważa to za problem natury transcendentalnej – tym bardziej nie dokonuje więc ocen wartościujących w tej kwestii. Zresztą wspomniane biologiczne / prokreacyjne postrzeganie procesu twórczego raczej wykluczałoby tego rodzaju wartościowanie – „wywyższanie" artystów ponad innych ludzi. Jung, jak już wspomniano, przyrównuje bowiem twórczość do innych zjawisk naturalnych – proces twórczy w jungowskim ujęciu jest, jak określa to van den Berk (2012, s. 15), ukierunkowany „od dołu w górę" – potrzeba tworzenia stanowi naturalny instynkt (obok innych naturalnych instynktów), który motywuje jednostkę do wytwarzania dóbr kultury. Niekoniecznie jest więc, jak chcieli romantycy, „darem od Boga" – a jeśli już, to w tym samym znaczeniu, w jakim za taki dar uważałoby się narodziny dziecka, wykiełkowanie rośliny itp.

5.6. Rola nieświadomości zbiorowej

Analizując podejście do twórczości Junga, nie sposób nie omówić choć pobieżnie flagowego pojęcia jego teorii – czyli *nieświadomości zbiorowej*. Termin ten oznacza dziedziczony przez pokolenia i obecny w umyśle każdej jednostki zbiór najbardziej pierwotnych obrazów i wzorców, „typowych ludzkich doświadczeń", „predyspozycji" czy też scenariuszy ludzkiego postępowania – czyli archetypów (Storr, 2000, s. 42). Jak podkreśla Jung, dziedzictwo ludzkiej psychiki sięga tysięcy lat wstecz – „[ś]wiadomość indywidualna to tylko kwiat i sezonowy owoc", natomiast nieświadomość zbiorowa to poziom pradawnych, archaicznych „korzeni" (mitycznych „scenariuszy" ludzkiego losu, powtarzanych w różnych formach przez kolejne generacje). Tego właśnie poziomu głębi ludzkiego doświadczenia, zdaniem Junga, sięgają artyści, których sztuka jest symboliczna, a więc oryginalna i posiadająca potencjał transformacyjny dla rozwoju kultury. Zdolność do połączenia się z tym „systemem korzeni" ludzkiego dziedzictwa określał Jung (1971b, s. 108) natomiast mianem „mistyki udziału" (*participation mystique*; udziału w kolektywnym doświadczeniu ludzkości), które jest charakterystyczne dla artystów (jest ono rdzeniem, „glebą" dla procesu twórczego [van den Berk, 2012, s. 43]). Jednak to „czerpanie z korzeni" nie oznacza bynajmniej, że wspomniane symboliczne dzieła sztuki stanowią rodzaj powtórzenia elementów kolektywnego psychicznego dziedzictwa ludzkości, ale raczej ich coraz to nową interpretację. Na przykład do nieświadomości zbiorowej sięgać mogą pisarze, którzy czerpią z niej wzorce i symbole, wokół których „dobudowują" coraz to nowe struktury fabularne. Jak pisze teoretyczka literatury, Olga Freudenberg (2009, s. 340): „[p]od wpływem pierwszych pojęć powstają poematy i gnomy. Rozwijają się one z «ludowej filozofii», to znaczy z kosmogonicznego i eschatologicznego folkloru, z *divinatio*, teogonii, aforystycznych porzekadeł i «ludowej mądrości»". Poza tym, choć każda powieść na poziomie fabuły jest inna, jednak wiele fabuł pochodzących z tej samej epoki historycznej oparta może być o symbole o podobnym znaczeniu – takie, które w danym momencie rozwoju kultury są najbardziej potrzebne członkom społeczeństwa. Tę interpretację zaczerpnął Jung z teorii sztuki Wilhelma Worringera, zgodnie z którą artyści przekazują w swoich dziełach te wartości, których najbardziej brakuje w danym okresie historycznym. Rolą sztuki jest więc przywracać równowagę – np. w społeczeństwach, w których „szala" nadmiernie przechyla się w stronę wartości racjonalistycznych, pragmatycznych i materialnych, mogą dominować wytwory artystyczne o tematyce oscylującej wokół duchowości, emocji, natury (jako wyraz „tęsknoty" za tymi właśnie wartościami; van den Berk; 2012). Warto wspomnieć też, że Worringer, którym inspirował się w swoich ideach Jung, również uznawał istnienie

wewnętrznego przymusu tworzenia[66] – silnego, niepohamowanego pragnienia kreowania sztuki, który działa niezależnie od świadomej woli jednostki (*absolutes Kunstwollen*; van den Berk, 2012, s. 36).

Gwoli ścisłości dodać można, że Jung (1971a) uznawał, że nieświadomość jednostkowa – będąca, jak chciał Freud, „siedliskiem" wypartych wspomnień, traum, potrzeb, popędów – również może być i często jest tworzywem dla twórczości. Badacz podkreślał jednak, że pojęcia nieświadomości jednostkowej i zbiorowej znacznie się różnią. Nieświadomość jednostkowa to „cienka warstwa" poniżej poziomu świadomości jednostki, której wyparta i / lub zapomniana treść może być przywracana na poziom świadomy przy użyciu np. technik psychoanalitycznych (Jung, 1971a, s. 105). Zależność ta w żadnym stopniu nie dotyczy nieświadomości zbiorowej, która nie została nigdy wyparta ani zapomniana, lecz jest, jak wskazano powyżej, pewnym psychicznym zbiorem ludzkich doświadczeń, tworzących nasze gatunkowe dziedzictwo. Równocześnie nieświadomość zbiorowa to przestrzeń potencjału, czyli tego, co nowego może zostać stworzone na podstawie archetypowych wzorców. Archetypy, co istotne, dotyczą bardziej sfery odczuć, wrażeń, emocji, niż typowo intelektualnego poznania. Jak pisze Storr (2000, s. 42). archetypy „mają głębokie wewnętrzne znaczenie emocjonalne. Przedstawiają, by tak rzec, typowe ludzkie doświadczenie podniesione do rangi przeżycia, któremu przypisuje się nadludzkie lub nawet kosmiczne znaczenie". Z przestrzeni nieświadomości zbiorowej jako zbioru – nazwijmy to – „archetypowych potencjalności" twórcza jednostka czerpie tzw. pomysły *a priori* (Jung, 1971a, s. 106). O ich istnieniu nie można przekonać się inaczej niż poprzez ich manifestacje – efekty w rzeczywistości zewnętrznej. Tymi efektami są właśnie przede wszystkimi skończone dzieła sztuki, dzięki którym możliwa staje się „rekonstrukcja starych jak świat oryginałów pierwotnych obrazów" (Jung, 1971a, s. 106). Jak pisze Mirosław Piróg (2016, s. 117): „nieświadoma psyche nie jest amorficzna, lecz ma swoistą strukturę «pola sił» – pola, które, podobnie jak pola znane z fizyki, może być poznane tylko dzięki skutkom, jakie wywiera na otocznie".

W kontekście omówionego powyżej konfliktu ideowego między Freudem a Jungiem zauważyć też warto, że ten pierwszy pod koniec życia zaczął zbliżać się do punktu widzenia swojego ucznia na temat istnienia nieświadomości zbiorowej. Jak pisał Freud w kontekście analizy marzeń sennych:

[66] Na marginesie wspomnieć można, iż określenie „przymus tworzenia" piszę bez kursywy, kiedy przytaczam je w znaczeniu innym (nawet jeśli zbliżonym – np. będącym inspiracją do badań własnych) niż wstępnie zdefiniowano w tej pracy.

> [j]esteśmy zmuszeni widzieć w nich [marzeniach sennych] część archaicznego dziedzictwa, które dziecko – pod wpływem przeżyć przodków – przynosi ze sobą na świat, zanim jeszcze uzyska możność zdobycia swych własnych doświadczeń. Odpowiedniki tego materiału filogenetycznego znajdujemy w najstarszych legendach ludzkości i w jej ocalałych obyczajach (za: Storr, 2000, s. 16).

Z tego ustępu, a także tekstów Junga wynika też – co warto raz jeszcze podkreślić – że dostęp do nieświadomości zbiorowej nie jest „ekskluzywny" dla artystów. Jung (1971a; 1971b) skupiał się wprawdzie na tym, w jaki sposób artyści czerpią treści z poziomu nieświadomości zbiorowej, jednak generalnie zakładał, że dostęp do niej ma każda jednostka (chociażby właśnie podczas marzeń sennych[67]).

5.7. Archetypy, symbole i wgląd w procesie twórczym

Wspomniałam już kilkakrotnie o nierozerwalnie związanym z koncepcją nieświadomości zbiorowej pojęciu *archetypów*. Termin ten jest szeroko eksplorowany w rozważaniach Junga, warto więc raz jeszcze przytoczyć jego wyjaśnienia, zwłaszcza że ma on kluczowe znaczenie dla jungowskiego postrzegania procesu twórczego. Sam w sobie archetyp nie ma żadnej formy; jest „czystą intuicją", która „dąży do ekspresji" (Jung, 1971b, s. 126). Archetyp to „rzecz sama w sobie", esencja czegoś, co dopiero w procesie twórczym może przybrać formę werbalną albo wizualną i mieć dla odbiorców wartość symboliczną. Jak pisze Storr (2000, s. 115), „[d]zieło sztuki jest w rozumieniu Jungowskim prawdziwym symbolem, jest bowiem brzemienne w sensy, łączy w sobie «świadome» i «nieświadome» (…)". Zauważyć jednak trzeba, że archetyp i symbol nie jest tym samym – symbol to już pewnego rodzaju interpretacja archetypu, która różnić się może w zależności od kultury, a także zakresu wyobraźni oraz poziomu wiedzy artysty, które pozwalają mu w takiej czy innej formie przekazać treść doświadczenia pierwotnego. Jak pisze van den Berk (2012, s. 47; zob. też Tomalak, 2017), archetyp to „biologiczna macierz, strukturyzująca psychikę jednostek od milionów lat", a symbole to projekcje tychże archetypów (symbole są też projekcjami treści nieświadomości jednostkowej, archetypy jednak pochodzą, jak już wspomniano, z poziomu nieświadomości zbiorowej). „Archetypy nie są obrazami, jednak prezentują się jako obrazy, linie, kolory, dźwięki, formy, rytmy – wszelakie formy sztuki". W psychice artysty dochodzi

[67] Jak pisał Jung (2018, s. 142) o nieświadomości zbiorowej w aspekcie marzeń sennych: „[p]rawdziwie złożona i nieznana część umysłu – obszar, gdzie powstają symbole, jest zasadniczo wciąż niezgłębiona. Wydaje się wręcz niewiarygodne, że chociaż każdej nocy otrzymujemy od niej sygnały, to odszyfrowanie tych komunikatów dla ogromnej większości ludzi wydaje się zbyt nudne i tylko nieliczni się tym zajmują".

więc do „przedostania się" treści archetypu na poziom jednostkowej świadomości – i tam przybiera ona już formę symbolu. Jeśli artyście z kolei – spełniając tym samym wewnętrzną potrzebę tworzenia – uda się ubrać go w formę dzieła sztuki, to przyczynia się do przywrócenia pożądanej w danym punkcie rozwoju kultury równowagi. Archetyp pełni więc funkcję „rekompensującą" i „równoważącą" dla rozwoju ludzkości. Jak ujmuje to Warmiński (1999, s. 16): „[k]ompensująca funkcja nieświadomości zbiorowej polega na dopełnianiu oraz utrzymaniu stanu względnej harmonii energetycznej między świadomymi i nieświadomymi elementami psychiki". Co interesujące (i spójne ze wspomnianą wcześniej ogólną jungowską tendencją do personifikacji pojęć abstrakcyjnych), Jung (1971b, s. 129) porównuje epokę historyczną do jednostki – ma więc ona swoją świadomą perspektywę na rzeczywistość i swoje ograniczenia, których niwelowania potrzebuje choćby przy pomocy wizjonerskich dzieł sztuki (artysta może m.in. pozbawić przedstawicieli danej epoki powszechnych w określonym czasie a „szkodliwych projekcji"; van den Berk; 20212, s. 43). Generalnie funkcją archetypów jest więc ułatwianie i przyspieszanie rozwoju świadomości – na poziomie zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym. Jak zauważa Barbara Tomalak (2017, s. 102), „treści archetypowe (…) dzięki symbolom oferują nam wiedzę o funkcjonowaniu *psyche* nieświadomej i umożliwiają *indywiduację*, czyli scalanie Jaźni oraz warunkują rozwój duchowy".

Sam natomiast moment wglądu (*vision*), czyli „zetknięcia" się jednostki z archetypem jest dla niej „doświadczeniem pierwotnym" (*primordial experince;* Jung, 1971b, s. 123). Doświadczenie pierwotne odbywa się w nieświadomym obszarze psychiki – jest jednak tak samo „prawdziwe" jak doświadczenia mające miejsce przy pełnym udziale świadomości i te dziejące się w rzeczywistości zewnętrznej. Natomiast zdarzające się (też wśród artystów) zaprzeczanie lub deprecjonowania wizjonerskiej wartości dzieł sztuki, powstających pod wpływem wglądu (którego charakter w dużej mierze wykracza poza zwykłe, codzienne ludzkie doświadczenia), w tym próby redukowania twórczości do zaburzeń psychicznych i jednostkowych uwarunkowań życia twórcy, są zrozumiałe. „Stykając się z mglistą metafizyką, pełni dobrych intencji, czujemy się zobligowani interweniować w obronie światłego rozsądku (…). Kieruje nami obawa, aby świat znów nie pogrążył się w ciemności przesądów" (Jung, 1971a, s. 122). Jednak te typowe ludzkie reakcje na zderzenie z tym, co jeszcze niepoznane i niezrozumiałe, zdaniem Junga, nic nie zmieniają w kwestii mechanizmów działania świata – w tym procesu twórczego. Prawa natury – a proces twórczy Jung (1971a; 1971b), jak już wiemy, uznaje za jedno z nich – istnieją niezmiennie, niezależnie od tego, czy i kiedy człowiek pojmie

i opracuje zasady ich działania (podając prosty przykład – prawo grawitacji istniało na wiele wieków przed jego odkryciem przez Izaaca Newtona).

5.8. Problem wiarygodności jungowskich koncepcji

W ten sposób być może udało mi się uchwycić esencję jungowskiego procesu twórczego – choć zdaję sobie sprawę z pewnej enigmatyczności przedstawianych wyjaśnień. Teoria Junga wymaga bowiem przyjęcia podstawowego założenia, że istnieć może pewien uniwersalny porządek teleologiczny, jakiś „mechanizm sterujący", który rozumieć można w kategoriach mistycznych, a można – wręcz przeciwnie, co proponował jej autor (choć też jedno nie wydaje się wykluczać drugiego) – biologicznych czy organicznych. Zgodnie z tym mechanizmem pozornie odrębne elementy rzeczywistości byłyby ze sobą połączone według jakiegoś logicznego porządku, nie będącego jednak związkiem przyczynowo-skutkowym[68]. W przypadku procesu twórczego oznaczałoby to, że w danym momencie w psychice artysty pojawia się treść, która akurat potrzebna jest i ma związek z tym, czego brakuje konkretnej społeczności do jej dalszego, optymalnego rozwoju. Bez akceptacji takiej możliwości interpretacja procesu twórczego przez Junga wydać się może jedynie wytworem fantazji badacza o nazbyt wybujałej wyobraźni. Z drugiej jednak strony, „prokreacyjna teoria twórczości" Junga wydaje się nie mniej uprawomocnioną propozycją rozumienia procesu twórczego niż wiele innych, do których nawiązania powszechne są w publikacjach nurtu kreatologii. Koncepcja „spotkania" artysty ze światem zewnętrznym, zaproponowana przez Maya (1994) albo postawy twórczej Maslowa (1971) czy też – czerpiąc „z polskiego podwórka" – teza o istnieniu dynamicznej kierunkowości wewnętrznej Korniłowicza (1976) to jedne z wielu przykładów teorii nie mających szerokiego empirycznego ugruntowania, lecz będących pewnymi interpretacjami rzeczywistości przez wybitnych myślicieli, zainteresowanych tematyką twórczości. Oczywiście, w przypadku podanych przykładów wziąć też należy pod uwagę ograniczoną dostępność metod badawczych w czasach formułowania się wspomnianych teorii (to samo dotyczy zresztą też teorii Junga). Z bardziej współczesnych opracowań natomiast podać można przykład znanej, wspominanej już, inwestycyjnej teorii twórczości Sternberga i Lubarta (1991), w której proces twórczy porównany został do

[68] Na ten temat Jung opracował zresztą całą koncepcję tzw. *synchroniczności*, czyli „znaczących zbiegów okoliczności" (van den Berg, 2012, s. 130). Istnienie synchroniczności, obok przyczynowo-skutkowo modelu postrzegania zdarzeń jest wciąż otwartą hipotezą, analizowaną przez pewne kierunki nauk ścisłych, np. fizykę kwantową (zob. Germine, 1991). Jednak próba wyjaśnienia tego zjawiska wykracza daleko poza ramy niniejszych rozważań – a przede wszystkim kompetencje jej autorki.

mechanizmów funkcjonowania giełdy papierów wartościowych. Wydaje się, iż argumentować by można, że metafora ta jest niekoniecznie bardziej trafna, niż porównanie procesu powstawania dzieła sztuki do biologicznej prokreacji. Ponadto wyrażona tu opinia o równorzędności wartości koncepcji Junga wobec innych, bardziej powszechnych, propozycji rozumienia procesu twórczego wydaje mi się uzasadniona również ze względu na fakt, że geneza powstania dzieła sztuki (choćby to, skąd bierze się nowy i wartościowy pomysł) nie została, jak dotąd, przez badaczy twórczości jednoznacznie empirycznie wyjaśniona. Z tego względu wszystkie teorie dotyczące tejże genezy wydają się mieć do pewnego stopnia charakter spekulatywny, a przyczyna tego, że jungowskie koncepcje nie cieszą się wśród badaczy twórczości popularnością, może być zupełnie inna, niż ich mało empiryczny charakter. Jak pisze Storr (2000, s. 109) w kontekście całego dorobku Junga, m.in. jego wkładu do psychoterapii:

> Wiele z jego [Junga] koncepcji zostało w rzeczywistości włączonych w schematy proponowane przez innych badaczy, choć rzadko przyznaje się, że idee te są jego zasługą. Myślę, że dzieje się tak nie dlatego, że inni nieuczciwie je sobie przywłaszczają, lecz po prostu dlatego, że ludzie mają trudności ze zrozumieniem Junga.

Z tą opinią zgadza się też Rosińska (1982, s. 7), która określa Junga mianem „największego erudyt[y] w ruchu psychoanalitycznym". Jak pisze badaczka:

> Zrozumienie koncepcji Junga nie jest łatwe. Prace jego są przeciwieństwem naukowej ścisłości i jednoznaczności. Zdaje sobie z tego sprawę ich autor, a także jego uczniowie i zwolennicy. Teksty Junga funkcjonują podobnie jak symbol, który *ex definitione* nie może być opisany za pomocą jednej tylko formuły. Sens jego wypowiedzi łatwiej jest „wyczuć", niż zrozumieć i dać im racjonalną wykładnię (Rosińska, 1982, s. 24).

Storr (2000, s. 114) zauważa również, że: „[j]edna z zasadniczych trudności przeprowadzenia naukowej krytyki Junga (a jest to zadanie, którego jakiś uczony powinien się wreszcie podjąć) polega na tym, że przedsięwzięcie takie wymaga znajomości wielu dziedzin i zagadnień znanych tylko specjalistom". Rzeczywiście zauważyć można, że choć analiz dzieł Junga jest sporo, zazwyczaj są one prowadzone przez badaczy ściśle związanych ze środowiskiem jungowskim (samych będących psychoanalitykami, członkami towarzystw jungowskich itd.). Z jednej strony jest to oczywiście zrozumiałe, z drugiej jednak być może – jak zauważa Storr (2000) – brakuje opracowań badaczy innych nurtów (psychologii czy innych dyscyplin), będących w stanie kompleksowo, z pewnym dystansem i bardziej interdyscyplinarnym podejściem dokonać krytyki dorobku twórcy psychologii analitycznej. Jak wskazuje Rosińska (1982, s. 25), aby „dać adekwatną wykładnię koncepcji Junga, należałoby być jungistą", jednak „opracowania jungistowskie w małym tylko stopniu odpowiadają na

pytania stawiane koncepcji Junga z zewnątrz". Wspomnieć warto jednak, że poszczególne założenia teorii Junga – zwłaszcza koncepcje nieświadomości zbiorowej i archetypu, jak i inne twierdzenia Junga dotyczące rozwoju osobowości i duchowości, krytykowane były przez różnych, zwłaszcza zorientowanych empirycznie, badaczy-psychologów (zob. Hall, Lindzey i Campell; 2006, s. 97-137).

Natomiast zadania „krytyki krytyków" Junga, którzy zarzucają mu ezoteryczne skłonności, wykraczanie poza akademickie praktyki na rzecz filozoficzno-mistycznych spekulacji i tworzenie kultu swojej osoby podjął się brytyjski badacz, Sonu Shamdasani (2021). Autor przytacza mianowicie argumenty i relacje bezpośrednich współpracowników twórcy psychologii analitycznej na to, jak wiele starań wkładał Jung w szczegółowe wyjaśnianie, uwiarygodnianie i upublicznianie swoich tez, wyników badań i odkryć – co przeczy opiniom, że działania Junga miałyby mieć charakter nienaukowy. Autor zwraca też uwagę na fakt, że to raczej środowiska ezoteryczne, agnostyczne, teozoficzne itp. dokonywały wysiłków, aby Jung stał się „twarzą" ich działalności, niż to Jung – pochłonięty przede wszystkim pracą naukową i praktyką terapeutyczną – deklarował jakiekolwiek afiliacje z takimi stowarzyszeniami[69]. Shamdasani (2021, s. 32-33) podziela też przytoczony wyżej pogląd Storra (2000), że poza Jungiem „bardzo niewiele z najbardziej znaczących w historii intelektualnej XX wieku postaci było i jest w równym stopniu nierozumianych i niedocenianych".

Jako ciekawostkę dodać można, że nawet jeśli pewne idee Junga same w sobie mają w dużej mierze charakter teoretyczny i filozoficzny, to stanowić mogły ważną inspirację dla bardziej empirycznie zorientowanych badaczy (o czym też zresztą pisze Storr; 2000). Taka właśnie sytuacja miała miejsce w przypadku autora być może jednej z najlepiej ugruntowanych empirycznie teorii w obszarze nauk o twórczości – Csikszentmihalyia. Twórca *teorii przepływu* wspominał mianowicie, jak wykład Junga, w którym uczestniczył przypadkowo podczas pobytu w Szwajcarii, ukierunkował jego plany na zainteresowanie się, a potem podjęcie studiów w dziedzinie psychologii (Csíkszentmihályi, 2004). Wydaje się więc, że zapoznanie się z koncepcjami Junga można nazwać *doświadczeniem krystalizującym* dla jednego z

[69] Choć oczywiście nie można odrzucić argumentów za tym, że oprócz zagadnień tradycyjnie interesujących dla psychologii akademickiej (np. typów osobowości i jej rozwoju) wiele prac Junga koncentruje się wokół tematów metafizycznych, mistycznych, religijnych – bezdyskusyjnie stanowiły one żywy obszar jego zainteresowań (sama praca doktorska Junga – jak już wspomniałam – otwierająca jego karierę naukową, dotyczyła zjawisk paranormalnych). Chodzi jednak głównie o to, że badacz podchodził do tych zagadnień w sposób krytyczny i analityczny oraz przedstawiał bardzo kompleksowe propozycje ich wyjaśnień – a nie sądy o kategorycznym, arbitralnym charakterze.

czołowych i powszechnie docenianych badaczy szczęścia i kreatywności – co też świadczyć może o ich dużej heurystycznej wartości.

Powyższe wnioski mogłyby już posłużyć jako pewnego rodzaju podsumowanie, a także próba ukazania znaczenia niedostatecznie być może docenianych koncepcji Junga. Jednak wrócę jeszcze do przedstawienia przykładów nawiązań do jungowskiej teorii twórczości przez artystów – na czym zależy mi szczególnie w kontekście głównego tematu niniejszych rozważań.

5.9. Nawiązania do „prokreacyjnej teorii twórczości" w narracjach artystów i autorów popularnych publikacji na temat twórczości

Nawiązania do jungowskiej „prokreacyjnej teorii twórczości" obecne są w kulturze w dwóch wymiarach. Po pierwsze, jako bezpośrednie odwołania do myśli Junga – np. idei synchroniczności czy nieświadomości zbiorowej, których to koncepcji jest on autorem. W tym zakresie wydaje się, że – przynajmniej spośród najbardziej znanych polskich artystów – prym wiedzie Olga Tokarczuk. Jak pisze włoski badacz literatury polskiej (cytując artykuł Katarzyny Witkoś), Alessandro Amenta (2020, s. 141; zob. też. Witkoś, 2009):

> [n]iemal wszystkie utwory Tokarczuk zawierają bezpośrednie lub zawoalowane odniesienia do psychoanalizy jungowskiej, z której zapożyczają pojęcia i koncepcje. Aluzje te często przybierają postać kryptocytatów i pojawiają się na tyle często, że pisarka jest «[…] znana z filtrowania mitycznych fabuł przez myśl Junga».

Literaturoznawczyni Karina Jarzyńska (2020, s. 525) przypomina z kolei, że początki kariery pisarskiej Tokarczuk obejmowały m.in. redagowanie „Krytycznego słownika analizy jungowskiej", a wedle jednej z interpretacji fabuła jednej z jej pierwszych powieści pt. „Prawiek i inne czasy" w całości oparta jest na koncepcji jungowskich mandali jako „narzędzi indywiduacji"[70]. Bezpośrednie nawiązania do teorii Junga znaleźć też można u autorów popularnych poradników rozwoju kreatywności – np. rekordowo popularnej „Drogi artysty" autorstwa Julii Cameron i innych, o których wspominam poniżej.

Drugi wymiar jungowskich inspiracji określić można jako pośredni, gdyż zaliczałyby się do niego wypowiedzi artystów, zawierające idee spójne z „prokreacyjną teorią twórczości", jednak bez bezpośrednich nawiązań do twórcy psychologii analitycznej. W tym przypadku

[70] Jak zauważa Szmidt (komunikat osobisty), zamiarem Tokarczuk, która powołała do życia prywatne wydawnictwo „Ruta", była publikacja najważniejszych prac Junga oraz ich krytycznych analiz. Niestety, pomysł ten nie został rozwinięty i wydawnictwo upadło.

artysta czy też autor przywoływanej publikacji mógł świadomie inspirować się Jungiem, lecz (przynajmniej w odnalezionym przez mnie źródle) nie przytaczać jego nazwiska – lub też artysta postrzega twórczość w sposób (w pewnym stopniu) spójny z podejściem jungowskim, bez jednak znajomości adekwatnego zaplecza teoretycznego. W tym ostatnim scenariuszu twórca dostarczałby więc opisu swoich bezpośrednich doświadczeń, np. procesu twórczego, bez inspirowania się jakimiś konkretnymi naukowymi czy filozoficznymi koncepcjami twórczości[71]. Być może ten wariant byłaby najcenniejszym „dowodem" – zakładając, że znalezienie takiego byłoby tutaj jakiegoś rodzaju celem – że jungowska teoria znajduje odzwierciedlenie w postrzeganiu rzeczywistości przez artystów, a więc jest – jeśli niekoniecznie wiarygodna, to przynajmniej warta dalszej naukowej eksploracji. Z drugiej strony, trudno jest stwierdzić, czy jednostka inspiruje się w opisach swoich doświadczeń jakimiś teoriami i na ile robi to świadomie. Niekoniecznie też jest to istotne, bo najistotniejsze jest to, jakie są rzeczywiste doświadczenia procesu twórczego artysty – a czy opisuje je on – określmy to – w pełni „własnymi słowami", czy też odwołuje się do jakiejś koncepcji, która jego zdaniem właściwie ilustruje zjawisko twórczości i jest spójna z jego indywidualnym doświadczeniem, nie stanowi raczej o większej lub mniejszej wartości czy też prawdziwości takiego opisu / eksplikacji (procesu twórczego). Dlatego też oba te wymiary – bezpośrednie i pośrednie nawiązania do koncepcji Junga – właściwie uznać by można za równorzędne, jeśli chodzi o ich wartość dla wyjaśnienia charakteru procesów twórczych, dostarczanych przez artystów i autorów popularnych poradników pobudzania kreatywności. Prawdopodobne, jeśli nie oczywiste, jest bowiem, że skoro np. Tokarczuk (sama będąc przy tym psychologiem) spośród wielu znanych jej psychologicznych teorii w swojej twórczości i wywiadach na temat twórczości najczęściej odwołuje się do myśli Junga, to uznaje jego koncepcję za najlepiej oddającą jej doświadczenie jako artystki. Tak samo autorzy poradników rozwoju kreatywności

[71] Oczywiście możliwy jest też wariant trzeci – że zaczerpnięte przez danego artystę postrzeganie np. procesu twórczego w jakimś aspekcie tożsame jest z jungowskim, ale pochodzi od innego myśliciela – wszak koncepcje przedstawicieli wielu dziedzin nauki i filozofii zawierać mogą idee podobne do jungowskich (jak pisze Szmidt [2014, s. 16]: „[p]rzyjmuje się zgodnie, iż nawet radykalne pomysły twórcze nie są kompletnie nowe i nieznane, lecz opierają się na pomysłach znanych już wcześniej"). Jak już pisałam, Jung obficie czerpał z bogatego dorobku wielu dziedzin nauki i filozofii, a także nurtów religijnych, a więc, rzecz jasna, zapewne nie każda z jego idei jest w pełni oryginalna (u Junga znaleźć można wiele inspiracji np. koncepcjami starożytnych filozofów, a także teoretyków sztuki). Jednak z punktu widzenia moich zainteresowań badawczych, ważne są zwłaszcza koncepcje przedstawicieli myśli pedagogicznej i psychologicznej – a Jung ostatecznie (mimo dużej wszechstronności zainteresowań naukowych, o których pisałam wcześniej) był psychologiem o znaczącym dorobku. Wedle mojej wiedzy, w dyskursie naukowym obszaru psychologii i pedagogiki twórczości brak jest teorii, której założenia podobne byłyby do opisanej w niniejszym rozdziale „prokreacyjnej teorii twórczości", dlatego też uważam ją za wartą przywołania. Natomiast analiza teorii w jakimś aspekcie do niej pokrewnych, lecz spoza intersujących mnie dyscyplin naukowych, wykracza poza zakres niniejszych rozważań.

czerpią z koncepcji, które prawdopodobnie najtrafniej – ich zdaniem – odzwierciedlają sposób pojmowania procesu twórczego przez nich samych oraz ich odbiorców – twórców sztuki.

W tym miejscu warto więc zamieścić listę przykładów – cytatów z wypowiedzi artystów, esejów pisarzy lub uznanych specjalistów od twórczości oraz autorów popularnych poradników rozwoju kreatywności, których grupą docelową są artyści lub aspirujący artyści, i w których obecne są „echa" jungowskich teorii lub też bezpośrednie nawiązania do założeń Junga w kontekście opisu procesu twórczego. Wybierając cytaty do poniższego zestawienia częściowo kierowałam się zasięgiem danej publikacji – interesowały mnie znane i cenione przez twórców (nawet jeśli niekoniecznie cenione przez krytyków) poradniki, a także publikacje zajmujących się twórczością autorów docenianych w środowiskach naukowych. Jeśli chodzi o wypowiedzi artystów, wybrałam tych, których dzieła sztuki powszechnie cieszą się uznaniem odbiorców – uważam więc ich, płynący z samowiedzy, sposób opisywania procesów twórczych za szczególnie wart analizy. Dla większej różnorodności źródeł przytoczyłam też myśli znanego hinduskiego guru i autora książki o kreatywności (również o poradnikowym charakterze), Osho, oraz przykład ulicznego performansu.

Tabela 6. Nawiązania (bezpośrednie i pośrednie) do „prokreacyjnej teorii twórczości" Carla Gustava Junga w tekstach kultury. Źródło: opracowanie własne na podstawie przywołanych źródeł (podkreślenia A. J.)

ŹRÓDŁO I KONTEKST	**CYTAT**	**JUNGOWSKIE IDEE**
wywiad z Olgą Tokarczuk przy okazji premiery książki – fragment dotyczący powodów pisania literatury przez artystkę	„(…) W moim przypadku wiąże się to z pewnym **procesem tak jakby organicznym**, mianowicie kiedyś rozmawiałam z dawcą krwi, który regularnie jeździł i tam oddawał krew, dostawał czekoladę za to i zwolnienie z pracy. I on mówił, że jego organizm się przyzwyczaił do tego oddawania krwi. Także jak nie odda w odpowiednim terminie krwi, to go roznosi, ciśnienie mu wzrasta, jest wściekły, jest nieswój, kłoci się i w ogóle nie może żyć (…) Myślę, że mi się coś takiego przydarzyło, że **kiedy nie piszę, czuję niepokój** (…) Mam wrażenie, że (…) dokonuję jakiegoś przestępstwa wobec świata, nie zapisując tego (…) i że w jakimś sensie popełniam grzech, jeżeli coś takiego istnieje i źle się z tym czuję. Czuję się właśnie taka, jakby mi ciśnienie wzrosło, więc **naprawdę czuję się zmuszona do tego, żeby się wziąć za jakąś robotę** (Fundacja Olgi Tokarczuk, 2020).	• „organiczność" procesu twórczego • przymus pisania • negatywne konsekwencje ignorowania potrzeby tworzenia o charakterze emocjonalnym (czy nawet fizjologicznym)
fragmenty wykładów i esejów na temat twórczości Tokarczuk, zebranych w publikacji pisarki pt. „Czuły narrator"	„Postaci literackie są więc tymi **daimonionami**, które jako komiwojażerzy wspólnej rzeczywistości psychicznej, poruszając się między czytelnikami, stają się dla nich lustrami ich projekcji. Są czynnikami pośredniczącymi, uniwersalizują nasze pojedyncze doświadczenie i budują z niego wspólny zbiór pejzaży – Krainę Metaksy, Krainę Wszystko-Się-Może-Zdarzyć i Krainę Tak-Już-Było" (Tokarczuk, 2020, s. 257); „Pojęcie Krainy Metaksy, Śródświata, jest taką potężną przestrzenią, z której zasobów czerpie sztuka. **To tutaj powstają obrazy, tu rodzą się metafory i symbole, za których pomocą nasze wewnętrzne kontaktuje się z naszym zewnętrznym**. Lecz przede wszystkim Kraina Metaksy odbija wielowymiarowe skomplikowanie świata, chroniąc je od upraszczającego wszystko ludzkiego umysłu" (Tokarczuk, 2020, s. 258); „(…) byłoby wielkim uproszczeniem powiedzieć, że postaci się po prostu wymyśla (…). Wiele razy zdarzyło mi się dziwić temu, co mówią, kiedy dawałam im głos. Ufnie zapisywałam ich wypowiedzi w dialogach. Wydawało mi się również wielokrotnie, że takie **postaci mają sporo autonomii i nie są w pełni zależne ode mnie**. W ogóle słowo «twórca» jakiejś postaci wydaje mi się sporym nadużyciem. Ja **jestem raczej *doula***	• nawiązania do koncepcji nieświadomości zbiorowej, archetypów i symboli • „balansująca" (dostarczająca potrzebnych społecznie wartości i treści) rola sztuki • mimowolność i autonomiczność procesu twórczego

	[położna, kobieta opiekująca się kobietą podczas ciąży, porodu i po nim], która sprowadza postać na świat” (Tokarczuk, 2020, s. 240-241); „Widzi się powiązania i **synchroniczności**, widzi się podobieństwa i symetrie” (Tokarczuk, 2020, s. 260).	• porównanie procesu twórczego do procesu biologicznej prokreacji • nawiązanie do teorii synchroniczności
fragmenty zbioru esejów na temat literatury pt. „Dobrze się myśli literaturą” znanego polskiego literaturoznawcy i eseisty, Ryszarda Koziołka	„[m]imo dystanu historycznego, kulturowego, jakiegokolwiek innego słowa umarłego pisarza docierają do mnie. **Wstrząs adekwatności** dowodzi wbrew logice, że **utwór został napisany właśnie dla mnie**” (Koziołek, 2015, s. 14); „Skąd się wziął Kochanowski? Niewytłumaczalny eksces, bo przecież w polszczyźnie nie było wówczas nic podobnego do tego, co znajdujemy w Trenach czy w Psałterzu… To jest właśnie **skandal arcydzieła – przychodzi gotowe i od razu funduje nowy język**” (Koziołek, 2015, s. 15).	• idea literatury, która niesie uniwersalne treści, jest w sposób trudny do wytłumaczenia adekwatna do potrzeb odbiorców o różnym pochodzeniu socjo-kulturowym • idea „gotowego dzieła sztuki”, wykraczającego poza kanony i normy współczesnej kultury, a równocześnie je „ulepszająca”
wypowiedź Koziołka na temat roli literatury podczas spotkania autorskiego	„Jest coś niezwykłego w literaturze (…) ja nie wiem (…), czy to jest tajemnica talentu, czy geniuszu, klasyki, która się wyrwała z objęć historii i wędruje sobie z kolejnymi pokoleniami, służąc nam do opisu świata… że ona… **ona daje lepszy opis rzeczywistości, niż wiele innych dyskursów** – na czele z naukowym i to mówię z (…) zażenowaniem, no bo jednak reprezentuję tak zwaną wiedzę systematyczną. **[L]iteratura też jest mądrzejsza niż autorzy**” (Ryszard Koziołek – po co czytać klasyków, 2020).	• enigmatyczność, autonomiczność dzieł sztuki • twórca jako przekaźnik idei, których sam w pełni nie rozumie

fragmenty rekordowo popularnego (ponad cztery miliony sprzedanych egzemplarzy; Battan, 2016) poradnika na temat pobudzenia kreatywności dla aspirujących artystów pt. „Droga artysty" autorstwa Julii Cameron (samej będącej artystką – pisarką, poetką, filmowcem)	„[J]eśli mam do napisania wiersz, **muszę go napisać** (…). Moim zadaniem jest tworzyć to, co pragnie być stworzone" (Cameron, 2002, s. 192); „Jestem tu, bo tutaj przywiodła mnie sztuka. Usłuchałam jej wezwania" (Cameron, 2002, s. XIII); „[I]stnieje **twórcza energia, która chce się wyrazić za waszym pośrednictwem**" (Cameron, 2002, s. XV); „[B]łyskotliwe idee poprzedza **okres życia płodowego** – wewnętrzny, mroczny i bezwzględnie konieczny. Często nazywamy idee naszymi **«mentalnymi dziećmi»**. A jednak nie przyjmujemy do wiadomości, że idei – podobnie jak dzieci – nie należy wydobywać z **twórczego łona** przedwcześnie (…). Musimy cierpliwie czekać, aż dany pomysł się wykluje" (2002, s. 207); „Zbyt często zamiast pozwolić ideom rozwijać się w sposób naturalny próbujemy je popychać, szarpać, urabiać i kontrolować. Tymczasem twórczość jest **procesem poddawania się, a nie kontroli**" (Cameron, 2002, s. 207); „Jeśli tylko zgodzisz się przetrzeć te ścieżki, twórczość ujawni się sama. Krew w twoim ciele jest materialnym faktem, a nie twoim wynalazkiem. Tak samo twórczość jest faktem w twoim ciele duchowym, a nie czymś, co musisz dopiero wynaleźć" (Cameron, 2002, s. XXIII); „Nami wszystkimi kieruje dłoń większa od mojej (…). Jądrem twórczości jest **doświadczenie mistycznej jedności**; jądrem mistycznej jedności jest doświadczenie siły twórczej" (Cameron, 2002, s. 2); „Gdy odpowiadamy na wezwanie, gdy zobowiązujemy się zaangażować, wprawiamy w ruch zasadę, która C. G. Jung nazwał **synchronicznością**, definiowaną ogólnie jako pomyślny splot wydarzeń" (Cameron, 2002, s. 69).	• poczucie przymusu tworzenia • personifikacja autonomiczność dzieła sztuki (czy w ogóle „sztuki" jako pojęcia abstrakcyjnego) • porównanie procesu twórczego do ciąży, a dzieł sztuki do dzieci • „organiczne" postrzeganie procesu twórczego (porównanie do krwi) • mimowolność procesu twórczego • idea synchroniczności
fragmenty popularnego poradnika rozwoju kreatywności pt. „Wielka Magia" autorstwa pisarki, autorki bestsellerowej powieści autobiograficznej pt.	„Wirowałam wokół tego pomysłu jak derwisz. Od chwili, gdy **zagnieździł się w mojej świadomości**, ani na moment nie spuszczałam z niego wzroku – aż uznałam, że książka jest dobra, i skończyłam ją pisać" (Gilbert, 2015, s. 72); „Potem – jak **ciężarna usiłująca ustalić moment poczęcia** – zaczęłyśmy liczyć na palcach, żeby określić, kiedy ja straciłam ideę, a ona [pisarka Ann Patchett] ją znalazła" (Gilbert, 2015, s. 72);	• „biologiczne" / „prokreacyjne" metafory, dotyczące twórczego pomysłu • porównanie procesu twórczego do ciąży

„Jedz, módl się, kochaj”, Elizabeth Gilbert	„Natchnieniu w ogóle wolno robić, cokolwiek zechce, i nie ma ono obowiązku wyjaśniać nam swoich motywów (…). Nie przejmuj **się irracjonalnością i nieprzewidywalnością** tego osobliwego bytu. **Poddaj się** temu wszystkiemu (…). W miejscu, z którego przychodzi natchnienie, nie ma czasu ani przestrzeni – nie ma również rywalizacji, wybujałego ego ani ograniczeń. Jest tylko **upór samej idei**, która nie przestaje szukać, dopóki nie znajdzie współpracownika równie upartego jak ona” (Gilbert, 2015, s. 81-82); „Zupełnie jakby otworzył się we mnie szeroko jakiś kanał, przez który słowa wypływały jedno po drugim na kartkę bez najmniejszego wysiłku z mojej strony” (Gilbert, 2015, s. 94); „Strażnicy kultury wysokiej wmawiają nam, że sztuka jest udziałem tylko nielicznych wybranych. Nic podobnego! Wszyscy należymy do tych wybranych. Wszyscy jesteśmy **twórcami z natury**. Nawet jeśli jako dziecko od świtu do zmierzchu oglądałeś kreskówki, zajadając się słodyczami, to i tak w głębi ciebie kryje się kreatywność. Jest ona bez porównania **starsza od ciebie, podobnie jak od nas wszystkich**” (Gilbert, 2015, s. 111).	• personifikowanie natchnienia i pomysłów twórczych • mimowolność procesu twórczego • egalitarne, choć równocześnie mistyczne postrzeganie procesu twórczego • bycie przekaźnikiem dla treści o nadnaturalnym pochodzeniu (niecielesnych, lecz mających własną tożsamość i cele, idei twórczych) • nawiązanie do idei nieświadomości zbiorowej
fragmenty poradnika rozbudzania kreatywności pt. „Kreatywność” znanego hinduskiego guru duchowego, Osho	„Popatrz na dzieła Michała Anioła – możesz przy nich medytować godzinami (…). On przyniósł coś z nieznanego. Nie był jednym z tych ludzi, którzy wyrzucają szaleństwo ze swego systemu przez malarstwo, rzeźbę, poezję czy muzykę (…). Wręcz przeciwnie – był **brzemienny**, nie chory (…). Coś **zapuściło korzenie w jego jaźni**, a on chciał się tym podzielić (…). A naturalna konsekwencja tego stanu to **akt narodzin**” (Osho, 2014, s. 153); „To jest stan nazywany kreatywnością, a jego najważniejszą cechą jest pozostawanie w **harmonii z naturą, zestrojenie z życiem, z wszechświatem** (…). Kreatywne wyciszenie jest najwyższym rodzajem działania – (…) spontanicznością i wolnością,	• porównanie procesu twórczego do biologicznej prokreacji • organiczne postrzeganie procesu twórczego • personifikacja twórczych idei

	która z nas płynie, a raczej przez nas przepływa, podczas gdy nasze ego i świadome wysiłki poddają się sile, która wykracza ponad nie" (Osho, 2014, s. 45); „Jak można pokonać naturę? Jesteś jej częścią. W jaki sposób część może pokonać całość? (Osho, 2014, s. 54); „Najpierw jesteś **receptywny**, potem stajesz się kreatywny" (Osho, 2014, s. 76); „Pierwszy krok to bycie **chłonnym** (…). Ludzie chłonący, wrażliwi to ludzie z wyobraźnią (…). Są oni poetami, malarzami, tancerzami, muzykami – głęboko wchłaniają cały wszechświat i wylewają z siebie to, co wytworzyli w swojej wyobraźni" (Osho, 2014, s. 74-75).	• przymus tworzenia artystów • mimowolność procesu twórczego, konieczność „poddania się" sile większej niż ego jednostki, receptywna postawa twórcy
fragmenty zbioru wykładów pt. „O pisaniu" na temat sztuki pisania i zawodu pisarza, wygłoszonych przez autorkę – nagradzaną, znaną kanadyjską pisarkę i poetkę, Margaret Atwood – na Uniwersytecie w Cambridge	Wymienianie motywacji do pisania badanych przez autorkę pisarzy: „Bo wiedziałam, że **muszę nadal pisać, inaczej umrę** (…). Wyrazić **niewyrażone życie mas**. Nazwać to, co dotąd nie było nazwane (…). Kompulsywny słowotok. Bo pchnęła mnie do tego jakaś **siła poza moją kontrolą**. Bo coś mnie **opętało**. Bo **dyktował mi anioł**. Bo wpadłem w objęcia muzy. Bo **zapłodniła** mnie muza i musiałem **urodzić książkę** (…). Książki **zastąpiły mi dzieci** (…). W służbie **zbiorowej nieświadomości**. By wyjaśnić człowiekowi postępowanie Boga (…). Bo pewna historia mną **zawładnęła i nie mogłem się od niej uwolnić** (…)" (Atwood, 2021, s. 20-21); „Możliwe zatem, że pisanie wiąże się z ciemnością oraz pragnieniem – a może **przymusem** – by się w nią zanurzyć i, przy odrobinie szczęścia, oświetlić i wynieść z niej coś do światła. Ta książka mówi o tego rodzaju ciemności i tego rodzaju pragnieniu" (Atwood, 2021, s. 24); „Użycie słowa «obowiązek» zakłada coś, co ma **wolną wolę**, a książka jako **autonomiczne stworzeni**e to trop, którym warto podążyć" (Atwood, 2021, s. 226); „(…) czy to dzieło żyje, czy jest martwe (…) Według definicji biologicznej to, co żywe, rośnie i się zmienia, i może mieć potomstwo, a to, co martwe, trwa w bezruchu. W jaki sposób **tekst może rosnąc, zmieniać się i mieć potomstwo**? Jedynie wskutek interakcji z czytelnikiem, niezależnie od tego, jak daleko ów czytelnik znajduje się od autora w	• przymus pisania • nawiązania do idei nieświadomości zbiorowej • potrzeba tworzenia jako będąca poza kontrolą jednostki • „prokreacyjna" metaforyka, używana na opis procesu twórczego i potrzeby tworzenia • idea dzieła sztuki jako „żywej istoty" • koncept artysty jako „instrumentu" dla procesu twórczego • autonomiczność procesu twórczego

	czasie i przestrzeni (…) sama **czynność pisania dzieli «ja» na dwie części**" (Atwood, 2021, s. 67); „Po pierwsze, Browning napisał ten utwór za jednym posiedzeniem. Nie było to planowane przedsięwzięcie, lecz – by tak rzec – **przemożny impuls, takie impulsy zaś pochodzą zazwyczaj z najgłębszych warstw pisarskiej jaźni**" (Atwood, 2021, s. 68-69); „Jaki związek łączy te dwa byty, którą wrzucamy do jednego worka, worka opatrzonego napisem „pisarz"? Mówiąc «dwa byty », mam na myśli **tę osobę, która żyje, gdy nie dokonuje się pisanie** – tę, która wyprowadza psa, spożywa otręby dla zdrowia jelit, jeździ samochodem do myjni i tak dalej – i tę drugą, bardziej niejednoznaczną i zdecydowanie bardziej podejrzaną, która **zamieszkuje to samo ciało i, gdy nikt nie patrzy, przejmuję władzę nad nim i używa go do popełniania pisarstwa**" (Atwood, 2021, s. 70-71); „W końcu jestem pisarką, to więc jasne jak słońce, że gdzieś ukrywam przed światem podejrzaną sobowtórkę – a w najlepszym razie sobowtórkę lekko **dysfunkcyjną** (Atwood, 2021, s. 71-72). „Zaraz, zaraz. Spod jakiej **niepołączonej z ciałem ręki, z ust jakiego niewidzialnego monstrum** wyszły powyższe beznamiętne słowa?" (Atwood, 2021, s.71); „Gdy pisarzom zdarza się świadomie wypowiadać o swej **dwoistej naturze**, mawiają zazwyczaj, że **jedna połowa jest od pisania, a druga od życia**, i dodają – jeśli mają melancholijne usposobienie – że **jedna pasożytuje na drugiej**" (Atwood, 2021, s. 74); „Skąd pochodzi myśl, że «ja» piszące – to «ja», o którym myśli się i mówi „autor" – nie jest tożsame z tym, które odpowiada za życie? Skąd u pisarzy przekonanie, że **ich mózgi zamieszkuje jakiś obcy**?" (Atwood, 2021, s. 75); „(…) a bycie artystą **nie jest do końca autonomiczną decyzją jednostki**" (Atwood, 2021, s. 137).	• metafora obecności osobnego bytu, zamieszkującego psychikę artysty • mimowolność procesu twórczego • brak pełnej kontroli artysty nad procesem twórczym
fragmenty bestsellerowego podręcznika dla pisarzy i	„Istnieje pewien uświęcony obszar kreatywności artysty, gdzie wszelkie zasady tracą swoją moc, odsuwane są na bok lub celowo zapominane; tam nie liczy się nic poza **instynktownym wyborem**" (Vogler, 2016, s. XV);	• instynktowność i intuicyjność procesu twórczego

scenopisarzy pt. „Podróż autora" (na podstawie znanej teorii „podróży bohatera" mitoznawcy Josepha Campbella, na której bazują m.in. twórcy hollywoodzkich produkcji filmowych), Christophera Voglera	„Nie jesteście pierwsi, nie jesteście też ostatni. Wasze doświadczenie tej drogi jest wyjątkowe, wasze spojrzenie na nie ma swoją wartość, ale pamiętajcie też, że **jesteście częścią czegoś większego: długiej tradycji sięgającej początku ludzkiego gatunku**. Ta podróż, ta wyprawa, ma swoją własną mądrość, opowieść zna drogę. Zaufajcie wyprawie" (Vogler, 2016, s. 420); „[T]e **prastare narzędzia** rzemiosła – «opowiadczy» nadal mają ogromną siłę: potrafią uleczać ludzkość i sprawiać, by świat stawał się lepszym miejscem (Vogler, 2016, s. XXVII); „Dobrze opowiedziana historia sprawia, że czujemy się, jakbyśmy przeszli przez ważne, kompletne doświadczenie (…). Kiedy opowieść się kończy, **mamy wrażenie, że nauczyliśmy się czegoś o świecie lub o sobie samych**" (Vogler, 2016, s. XXVIII); „Wzór Wyprawy Bohatera jest **uniwersalny, występuje w każdej z kultur, w każdej epoce**. Jest tak zróżnicowany, jak cała ludzkość, a jednak jego podstawowa forma pozostaje niezmienna. To niewiarygodnie trwały układ elementów, który zrodził się z **najgłębszych zakamarków ludzkich umysłów; choć w zależności od kultury, w której funkcjonuje, zmieniają się jego detale, podstawy pozostają te same**. Koncepcje Campbella stanowią paralelę do teorii psychologa, **Carla G. Junga**, który wyodrębnił figury zwane **archetypami**: postaciami czy energiami nieustannie powracającymi w snach wszystkich ludzi i w mitach każdej z kultur. Jung sugerował, że archetypy te odzwierciedlają różne aspekty ludzkiego umysłu (…)" (Vogler, 2016, s. 4); „To wyjaśnia uniwersalną potęgę takich opowieści. Fabuły zbudowane według modelu Wyprawy Bohatera mają siłę oddziaływania, którą odczuć może każdy z nas, bo mają **źródło w naszej wspólnej nieświadomości i odzwierciedlają powszechne, ogólnoludzkie problemy**" (Vogler, 2016, s. 5).	• bezpośrednie nawiązania do koncepcji Junga – archetypów i nieświadomości zbiorowej • transformacyjne oddziaływanie dzieł sztuki na jednostkę • uniwersalność i transformacyjny potencjał dzieł sztuki dla odbiorców
fragmenty poradnika pt. „Podróż twórcy" na temat tego, jak stać się artystą, autorstwa znanego amerykańskiego pisarza, Stevena Pressfielda	„Podróż bohatera to mit, który, jak twierdzą Joseph Campbell, **Carl Gustav Jung** i inni, występuje we wszystkich ludzkich kulturach. **Szablon ten istnieje w naszej psychice od urodzenia, przypominając system operacyjny** lub, nieco dokładniej, część oprogramowania składającego się na system operacyjny" (Pressfield, 2020, s. 19); „Podobnie jak młoda, **bezdzietna kobieta doświadcza tykania wskazówek zegara biologicznego**, Ciebie i mnie przyciąga podróż bohatera, której jeszcze nie odbyliśmy" (Pressfield, 2020, s. 23);	• bezpośrednie nawiązanie do koncepcji Junga - idei nieświadomości zbiorowej

	„Szablon podróży bohatera wywiera na jednostce **silną, niemal przemożną presję** (…). Oprogramowanie podróży bohatera zawarte w naszych głowach domaga się przeżycia" (Pressfield, 2020, s. 23); „Mimo to nie jesteś swoim dajmonem, a Twój dajmon nie jest Tobą. **Dla swojego dajmona jesteś instrumentem**. Najnowszą edycją wytwarzanego od dawna produktu. Surowcem, na którym pracuje dajmon" (Pressfield, 2020, s. 169).	• porównanie procesu twórczego (ale też rozwoju psychicznego człowieka w ogóle – podróży bohatera) do biologicznej prokreacji • przymus tworzenia • idea artysty jako instrumentu dla procesu twórczego • personifikacja potrzeby tworzenia (postać dajmona)
fragmenty eseju pt. „Alchemia słowa" znanego pisarza i znawcy mitów greckich, Jana Parandowskiego (1986)	„Tak samo listy św. Pawła, przejmujące w swym stylu, który rozsadza tradycję literatury greckiej, będąc gwałtownym zaciekłym szamotaniem się myśli z krnąbrnym słowem – **myśli, która musi być wypowiedziana**, choćby na zgliszczach składni. Ten właśnie **przymus tak potężny, że go niepodobna wytłumaczyć, jak tylko natchnieniem, łaską, nakazem bożym, jest tu istotnym źródłem twórczośc**i, a ona sama tylko odblaskiem wielkiej duszy" (Parandowski, 1986, s. 11); „Istnieje różnica między pisarzem, którego **wezwała sama idea**, a tym, którego powołał sam instynkt pisarski" (Parandowski, 1986, s. 14); „Tylko jakaś **ułomność lub przywara**, ganiona przez otoczenie lub też wybaczana wzruszeniem ramion jak dziwactwo, mogła szanującego się człowieka **na stałe przykuć do warsztatu pisarskiego**" (Parandowski, 1986, s. 34) „Sprawa drugiego zajęcia należy do najdokuczliwszych. Nikt bez oporu nie porzuci umiłowanej pracy, aby najlepsze godziny oddać obojętnym albo znienawidzonym zajęciom" (Parandowski, 1986, s. 46);	• przymus tworzenia • deficyty pisarzy w innych, poza twórczością, obszarach życia • personifikowanie idei twórczej • konieczność dokonywania poświęceń na rzecz pracy twórczej • brak równowagi między pracą twórczą, a innymi obszarami życia

	„I pisarze są tu odwiecznymi kolegami filozofów, uczonych, artystów, wynalazców, ludzi **podbitych przez jakąś ideę i zdolnych dla niej poświęcić wszystkie inne powaby życia**" (Parandowski, 1986, s. 48); „(…) każdy [pisarz] jest jednak gotów, podobnie jak inni twórcy (…), przyjąć życie w nędzy, czego by nie zniósł żaden inny zawód, w żadnej bowiem pracy nie ma tak **silnych bodźców, które by zmusiły człowieka do wytrwania w niej wbrew wszelkim niepowodzeniom**" (Parandowski, 1986, s. 46); „Życie to obowiązki rodzinne i społeczne, to trudy, poniesione dla egzystencji innych, to nie dający się obliczyć ciąg ofiar z czasu, spokoju, mienia. Pisarze typu flaubertowskiego zawsze dążyli do zrzucenia z siebie wszelkich powinności obywatelskich, wykręcali się od służby wojskowej, stronili od zgromadzeń publicznych, nie przyjmowali żadnych godności, a na progu dojrzałości stawali przed dylematem: ognisko rodzinne czy celibat" (Parandowski, 1986, s. 48-49); „Trudno zaprzeczyć, że **pisarz w życiu codziennym nie umie zachować równowagi**" (Parandowski, 1986, s. 101).	
fragmenty poradnika pt. „Jak zostać artystą" autorstwa docenianego krytyka sztuki (uhonorowanego Nagrodą Pulitzera w dziedzinie krytyki), wykładowcy czołowych amerykańskich uczelni i felietonisty, Jerry'ego Saltza	„Dla wielu artystów praca twórcza znaczy w sferze duchowej tyle, **co oddech, czy pokarm dla ciała**" (Saltz, 2021, s. X); „Proces kreowania jest niewytłumaczalną, inspirującą przestrzenią krystalizacji, w której artysta staje się odbiorcą dzieła, niemal **nie wiedząc, skąd ono przyszło**" (Saltz, 2021, s. X-XI); „Większość artystów zna uczucie, jakby **prowadziła ich jakaś zewnętrzna siła**. Każdy z nas świadomie wybiera styl, materiały, sposoby, środki, narzędzia i tak dalej, ale dzieła, które tworzymy, **nie ograniczają się wyłącznie do kwestii świadomego wyboru**. Do końca **nie wiem, co napiszę, dopóki nie skończę pracy, a nawet wtedy nie mam pewności, skąd mi się to wzięło**. Na tym polega inność sztuki. Ma taką moc, że można się zastanawiać, czy czasem nie jesteśmy **narzędziem do reprodukcji** we władzy jakiejś samoreplikującej się kosmicznej siły (grzyba)?, która nas skolonizowała, byśmy jej symbolicznie służyli. Można się przestraszyć. Można zwątpić. «**Jakby pisał duch** – mówi Bob Dylan – **duch mnie wybrał, abym napisał piosenkę**»" (Saltz, 2021, s. 8).	• organiczne postrzeganie potrzeby tworzenia • autonomiczność, mimowolność procesu twórczego • udział procesów nieświadomych w powstawaniu dzieła sztuki • idea artysty jako instrumentu dla procesu twórczego

fragmenty publikacji pt. „Codzienne rytuały. Jak pracują wielkie umysły", będącej kompilacją opisów sposobów pracy przez wybitnych twórców, autorstwa dziennikarza Masona Curreya	„Pisanie nie stanowiło dla niej źródła przyjemności, wynikało raczej z **kompulsywnej potrzeby**, bez której zaspokojenia stawała się nieszczęśliwa (o pisarce, Patrici Highsmith; Currey, 2013, s. 26); „«Gdy kończysz [pisać], czujesz się pusty w środku, ale jednocześnie wypełniony**, jakbyś przed chwilą kochał się z kimś, kogo darzysz uczuciem**»" (o pisarzu, Erneście Hemingwayu; Currey, 2013, s. 68); „«Bycie kompozytorem stanowiło cały jego świat" (…). Kreacja zajmowała pierwsze miejsce, **cała reszta, łącznie z nim samym, była jej podległa**»" (o kompozytorze i dyrygencie, Benjaminie Brittenie; Currey, 2013, s. 73); „«Wszyscy pisarze obmyślają, jak dotrzeć do tego miejsca, gdzie spodziewają się jakiejś łączności, przejścia lub zaangażowania w ten tajemniczy proces twórczy»" (o pisarce, Toni Morrison; 2013, s. 79); „(…) James, gdy tylko kończył jedną książkę, momentalnie zaczynał pisać kolejną. Zapytany pewnego razu, kiedy znajduje czas, by zaplanować nową książkę, James przewrócił oczami, poklepał rozmówcę po kolanie i odpowiedział: «(…) **to wisi w powietrzu, łazi za mną i uprzykrza mi życie**»" (o pisarzu, Henry Jamesie; Currey, 2013, s. 98); „«Jego całe życie kręciło się wokół niemal **psychotycznej obsesji pisania**»" (o dramatopisarzu, Samuelu Beckettcie (Currey, 2013, s. 107); „«Komponuję z potworną prędkością i **nie potrafię się zatrzymać** (…). To jest raczej wyczerpujące niż przyjemne i na koniec nie mam pewności co do rezultatu mojej pracy»" (o kompozytorze, Dymitrze Szostakowiczu; Currey, 2013, s. 118); „A raz tak jej spuchły powieki, że oczy były praktycznie zamknięte. Jednak mimo to wciąż lubiła pracować do granic swoich możliwości «**Działam kompulsywnie**, przyznaję, ale nie widzę w tym nic złego»" (o pisarce, Mayi Angelou; Currey, 2013, s. 141); „«George wydawał mi się stale smutny. To dlatego, że odczuwał **przymus pracy**», powiedziała Ira Gershwin o swoim bracie. «Nigdy nie odpoczywał»" (o kompozytorze i pianiście, Gerge'u Gershwinie; Currey, 2013, s. 150).	• przymus tworzenia • porównanie aktu tworzenia do aktu seksualnego • idea artysty jako jednostki podległej procesowi twórczemu • transcendentalność i tajemniczość procesu twórczego • personifikacja potrzeby tworzenia • kompulsywność działań twórczych

fragmenty eseju na temat powieściopisarstwa pt. „Sztuka powieści" autorstwa znanego czeskiego pisarza, Milana Kundery	„Broch uzmysławia nam, że u podstawy każdego zachowania, indywidualnego i zbiorowego, leży właśnie system odpowiedników; ***system myśli symbolicznej***" (Kundera, 1986, s. 75); „Pisać oznacza zatem dla poety niszczyć ścianę, za którą w cieniu, kryje się **coś, co tam zawsze było** («wiersz»). Dlatego (dzięki zadziwiającemu, nagłemu odsłonięciu) «wiersz" ukazuje się nam najpierw jako olśnienie (…). Później mój wzrok przyzwyczaił się do światła «wiersza» i zacząłem **odkrywać w tym, co mnie olśniło, moje własne przeżycie**; lecz światło nadal tam biło. «Wiersz» niezmiennie na nas czeka (…), od dawien dawna" (Kundera, 1986, s. 134). „Kafka nie wygłaszał proroctw. Zobaczył po prostu to, co już **tkwiło «tam w głębi»** Nie wiedział, że jego widzenie było zarazem przewidywaniem" (Kundera, 1986, s. 135).	• idea nieświadomości zbiorowej, z której pochodzą archetypy i symbole (a co za tym idzie – dzieła sztuki, tworzone przez artystów) • adekwatność dzieła sztuki do doświadczeń odbiorców
nagranie ulicznego performansu z targów artystycznych w Kolonii, pt. „PlopEgg Painting Performance # 1 - A Birth of a Picture", podczas którego artystka symuluje poród jako symbol procesu twórczego (powstawania obrazu; MiloMoire, 2014)	 https://www.youtube.com/watch?v=wKFZOIv5sS0	• poród jako symbol procesu twórczego („prokreacyjna" metafora twórczości)

5.10. Jungowskie idee w narracjach artystów – podsumowanie

Jak starałam się wykazać w powyższej kompilacji, nawiązania do jungowskich idei dotyczących procesu twórczego, osobowości artysty i dzieła sztuki obecne są w tekstach kultury i dyskursie publicznym dotyczącym twórczości artystycznej – odnaleźć je można w wywiadach ze znanymi pisarzami, popularnych poradnikach rozwoju kreatywności i popularnonaukowych publikacjach dotyczących twórczości (autorstwa pisarzy czy przedstawicieli nauki). Rzecz jasna, przykładów tego rodzaju można by podać dużo więcej – tak samo zapewne jak i kontrprzykładów, wskazujących na odmienne postrzeganie procesu twórczego przez artystów i autorów zgłębiających temat rozwoju twórczości, a także krytycznych opinii wobec przywołanych i innych pokrewnych publikacji o poradnikowym charakterze. Niewątpliwie pewne uproszczone założenia zawarte w niektórych popularnych poradnikach rozwoju kreatywności, odwołujące się do natchnienia / interwencji muz / dajmona, czy też innych zjawisk natury nadprzyrodzonej nie mogą same w sobie stanowić wiarygodnego źródła i rzetelnej wykładni zasad rządzących procesem twórczym (zob. Szmidt, 2010, s. 192-193). Wydaje się, że mogą jednak być przyczynkiem do refleksji i badań nad tym, jak doświadczają procesu twórczego artyści, którzy sięgają po takie poradniki, i którzy uważają zawarte w nich wskazówki za pomocne w pobudzaniu kreatywności. Za potwierdzenie pewnej użyteczności takich publikacji uznać można też pozytywne recenzje oraz opinie twórców – przykładowo, Cameron zgromadziła szereg tzw. „testymoniali" (świadectw) od znanych artystów, którzy deklarują, że „Droga artysty" miała przełomowe znaczenie dla rozwoju / intensyfikacji ich twórczych karier (są to m.in. Alicia Keys, Pete Townshend, Kelly Lee Owens, Patricia Cornwell, Kerry Washington i Elizabeth Gilbert; Jordison, 2020). Przyznać można, że stanowi to pewne potwierdzenie wartości jej publikacji dla rozwoju twórczego czytelników, ich samorealizacji, a nawet – biorąc pod uwagę sukces, jaki odniosły dzieła niektórych spośród nich – kultury, do której wzbogacenia się przyczyniają.

W kontekście analizy wartości jungowskiej teorii twórczości dla artystów szczególnie zauważalne wydaje się stosowanie „prokreacyjnej" metaforyki wobec genezy twórczych pomysłów („zagnieżdżanie się" / „zapładnianie"), trwających procesów twórczych („rodzenie", „poród") i realizacji twórczych (dzieła sztuki jako „dzieci"). Z takimi analogiami można często spotkać się w narracjach artystów – wybrane przykłady z dyskursu publicznego podałam powyżej. I choć używanie tych określeń samo w sobie nie stanowi, rzecz jasna, potwierdzenia wiarygodności „prokreacyjnej teorii twórczości", to wydaje się wskazywać na pewną wartość

jungowskich interpretacji procesu twórczego – choćby pod kątem trafności zaproponowanej metafory.

Ponadto, poruszając wątek twórczego pisania, którego reprezentanci stanowili większość przytoczonych powyżej przykładów[72], również zauważyć można pewną zbieżność przytoczonych narracji z koncepcją jungowską, którą to jeszcze warto przywołać. Jung (o czym już wspomniałam) wyróżniał mianowicie dwa sposoby tworzenia literatury. Pierwszy (zwany „wizjonerskim"; Jung, 1971b, s. 116) to pisanie przy połączeniu z obszarem nieświadomości zbiorowej, z której literat czerpie symboliczne treści, niosącego nowe znaczenia zarówno dla niego, jak i dla odbiorców. Pisarz taki w dużej mierze pracuje w sposób intuicyjny, niejako mimowolny, przy pewnym „wyciszeniu" analitycznych procesów umysłowych na rzecz poddania się intuicyjnym skojarzeniom i obrazom, których pochodzenie jest nieświadome („archetypowe"), a więc potencjalnie niosące transformacyjną wartość dla odbiorców powstającego dzieła. Drugi typ pisarstwa (zwany „psychologicznym"; Jung, 1971b, s. 116) to tworzenie tekstu w sposób mechaniczny, rozumowy, analityczny – pisanie w tym wariancie stanowi raczej „opracowywanie" w nowy sposób treści, które twórca zgromadził w wyniku doświadczenia lub obserwacji rzeczywistości zewnętrznej. Oba typy mogą się przenikać[73] – w tym sensie, że pisarz pierwszego typu pracuje *również* w sposób mechaniczny, rozumowy, analityczny itd., ale poza tym jest też w stanie sięgnąć i przekazać treści symboliczne i nowe dla swojej społeczności. Kryterium podziału między tymi rodzajami twórczego pisania jest więc owa zdolność – określana przez Junga (1971a, s. 108), jak już wspomniano, mianem „mistyki udziału" – do połączenia z nieświadomością zbiorową i czerpania z niej treści o archetypowym znaczeniu.

Można by skonstatować (przychylając się do opinii krytyków Junga), że teoria ta ma charakter dość spekulatywny – choć podkreślić warto, iż Jung prowadził liczne analizy życiorysów znanych twórców i ich dzieł literackich, a także rozmowy i korespondencje z

[72] Po części wynika to z własnych zainteresowań, ale także z tego, że – z dość oczywistych względów – pisarze chętniej i częściej niż przedstawiciele np. sztuk wizualnych lub muzycznych czy jeszcze innych publikują książki na temat twórczości / rozwoju kreatywności, dlatego ich narracje w tej tematyce są bardziej dostępne. Można jednak w tym miejscu podkreślić i powtórzyć, że zgodnie z założeniami niniejszej pracy zjawisko *przymusu tworzenia* dotyczy potencjalnie przedstawicieli różnych dziedzin sztuki. Grupa badanych jest więc zróżnicowana pod względem artystycznych profesji – na etapie badań własnych starałam się więc uniknąć ewentualnej „nadreprezentacji" pisarzy.

[73] Jak określa to Jung: „[z]ewnętrzny świat rzeczy dostarcza materiału, poprzez który uruchomia się to, co nieświadome" (za: van den Berk, 2012, s. 43).

artystami[74]. Jednak podążając linią rozumowania, którą tutaj przyjęłam – czyli kontynuując analizę tego, na ile pewne elementy koncepcji Junga znajdują odzwierciedlenie w narracjach artystów, przytoczyć warto jeszcze fragment wypowiedzi (będącej fragmentem wywiadu, przeprowadzonego na kanale YouTube przez Karola Paciorka; Imponderabilia, 2020) znanego autora kryminałów Remigiusza Mroza. Mróz twierdzi mianowicie, że „pisarz jest jak gąbka, bo on po prostu nasiąka i ten jego umysł pęcznieje od tych wszystkich informacji, a później w trakcie pisania wyżymasz wszystko i to zapełnia karty powieści" – co plasowałoby go po stronie literatów pracujących w sposób analityczny i mechaniczny, czyli „psychologiczny" według terminologii jungowskiej (Imponderabilia, 2020). Mróz sam zresztą klasyfikuje siebie jako pisarza o rzemieślniczym stylu pracy i dostarcza – spójnego z przytoczoną koncepcją Junga – następującego wyjaśnienia dla typologii twórców literatury:

> (…) to właściwie jest rzemiosło, a nie taka działalność natchniona artystycznie, z czym oczywiście nie wszyscy się zgadzają. No wiesz, ci, którzy się obracają w literaturze bardzo pięknej, jak Wiesław Myśliwski, na przykład, który zżyma się, okrutnie się zżyma, gdy się go w ogóle pyta, czy ma coś na warsztacie teraz (…) jest wściekły, bo co to jest, pisarz nie ma warsztatu, warsztat to może mieć jakiś kowal albo jakiś rzemieślnik właśnie. Natomiast jeśli chodzi o literaturę gatunkową, czyli kryminały i fantastykę (…) no to wydaje mi się, że to jest rzemiosło, no. Tutaj nie ma żadnego nadejścia weny, tylko jest przymus, żeby usiąść o konkretnej godzinie i po prostu robić (…) w tej literaturze już takiej bardzo pięknej, gdzie przelewasz siebie… Tam już rzeczywiście działa natchnienie i w ogóle jest inna mechanika tego procesu" (Imponderabilia, 2020).

Wydaje się ciekawym, że Mróz – sam deklarujący pisanie analityczne, mechaniczne, rzemieślnicze – nie zaprzecza, a nawet (powołując się na innych reprezentantów swojego fachu – jak np. Myśliwskiego) wyjaśnia też „mechanikę" pisania w sposób zgoła odmienny od tego, w jaki sposób on sam pracuje („natchniony", intuicyjny, przy pomocy weny). Pisarz przyznaje ponadto, że ten oparty na „researchu" (informacji z mediów itd.) sposób pisania sprawia, że książki gatunkowe – w opozycji do literatury pięknej – „tracą na uniwersalności" (Imponderabilia, 2020). Z przytoczonej wypowiedzi wynika więc, że niektórzy pisarze świadomi są istnienia dychotomii – jak określił to Mróz (Imponderabilia, 2020) – dwóch odmiennych rodzajów „mechaniki" procesu twórczego, co spójne jest z założeniami Junga. Autor nie wydaje się też dokonywać ocen wartościujących w tej kwestii, lecz wskazuje, gdzie leży linia podziału między dwoma sposobami tworzenia tekstów literackich (literatura piękna vs. literatura gatunkowa). Dodać można iż analogiczna narracja wyłania się z wypowiedzi

[74] Np. korespondencję na temat autonomicznego kompleksu twórczego i koncepcji freudowskiej sublimacji, jaką prowadził Jung z późniejszym laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, Hermanem Hesse (van den Berk, 2012).

jednej z badanych do niniejszej pracy (pisarki Joanny Bator), którą przytoczę w rozdziale poświęconym analizie danych empirycznych (zob. *Rozdział 8.*).

Co natomiast z punktu widzenia niniejszej pracy jest najważniejsze, to kategoria *przymusu tworzenia* – a zauważyć można, że o „przymusie" odnośnie do pisania powieści wspomniał też Mróz. W kontekście wypowiedzi pisarza wydaje się on jednak mieć znaczenie inne, niż to proponowane przez Junga – jest to bowiem przymus wewnętrzny, rozumiany najprawdopodobniej jako obowiązkowość, samodyscyplina, konsekwencja w podejmowaniu trudu pracy twórczej. U Junga przymus tworzenia jest natomiast siłą autonomiczną, „biologiczną", czy organiczną i mającą związek z nieświadomością zbiorową, z której artysta pobiera treści, będące materiałem dla powstającego dzieła sztuki. Moje rozumienie *przymusu tworzenia* jest z kolei – co chciałabym raz jeszcze podkreślić – otwarte, choć do pewnego stopnia inspirowane założeniami Junga. W dotychczasowych rozważaniach teoretycznych udało mi się skompilować pewne właściwości tej kategorii, powstałe na podstawie porównania jej zakładanych cech do innych pokrewnych pojęć z obszaru wiedzy o twórczości (zob. *Rozdział 2.*) i analizy tekstów kultury (zob. *Tabela 1., Tabela 6.*.). Jednak próba sformułowania ostatecznej charakterystyki analizowanego pojęcia nastąpi, rzecz jasna, dopiero na etapie wniosków z badań własnych. Natomiast jako element podsumowania rozważań o koncepcji Junga w kontekście głównej kategorii niniejszej pracy, zamieszczam poniżej grafikę (*Rysunek 6.*), ilustrującą właściwości *przymusu tworzenia* z perspektywy „prokreacyjnej teorii twórczości". Analogiczną rycinę zamieściłam wcześniej jako podsumowanie analizy porównawczej głównej kategorii niniejszej pracy z innymi pojęciami z obszaru pedagogiki i psychologii twórczości (zob. *Rozdział 2.).* Gdyby chcieć porównać oba te zestawienia właściwości *przymusu tworzenia*, widać że mają one pewne cechy wspólne (np. przymus tworzenia traktowany jest jako potrzeba autoteliczna, dotyczy twórczości artystycznej, jego deprywacja generuje napięcie i cierpienie psychiczne jednostki), lecz koncepcja Junga zawiera pewne charakterystyczne aspekty, których nie uwzględniam w założeniach badawczych do niniejszej pracy (np. organiczny / biologiczny charakter procesu twórczego, istnienie autonomicznego kompleksu twórczego i nieświadomości zbiorowej).

Rysunek 6. Właściwości *przymusu tworzenia* według koncepcji Carla Gustava Junga. Źródło: opracowanie własne na podstawie koncepcji Junga (1971a; 1971b)

5.11. Jungowska „prokreacyjna teoria twórczości" – dyskusja i wnioski

W ramach omówionego wątku udało mi się, jak wyrażam nadzieję, wykazać, że jungowskie koncepcje procesu twórczego, osobowości twórczej i dzieła sztuki, w mniej lub bardziej bezpośredniej formie, znajdują odwzorowanie we współczesnej kulturze. Wcześniej starałam się – głównie na podstawie dwóch esejów autorstwa Junga (1971a; 1971b) i przy pomocy dostępnych opracowań – zebrać i zaprezentować główne założenia jungowskiego postrzegania twórczości artystycznej, które określiłam mianem „prokreacyjnej teorii twórczości". Moim głównym wnioskiem z powyższych rozważań jest to, że być może Jung uchwycił jakąś ważną zależność, dotyczącą sposobu doświadczania procesu twórczego przez artystów, co sprawia, że jego idee nadal żywe są w ich narracjach i ogólnie tekstach kultury.

Co już sygnalizowałam, elementem problematycznym w koncepcjach Junga jest bardzo kompleksowy, interdyscyplinarny i chwilami metafizyczny charakter, który może utrudniać ich adaptację w kręgach naukowych. Jak zostało już powiedziane, Jung nieszczególnie trzymał się

założeń jakiejkolwiek konkretnej dyscypliny, nurtu czy szkoły, a wiele z nich podważał. Co więcej, poza analizami dzieł naukowych różnych dyscyplin, prac starożytnych filozofów, traktatów religijnych i wnioskami pochodzącymi z własnej praktyki terapeutycznej, w swoich publikacjach umieszczał też refleksje z autoanalizy własnej psychiki (np. marzeń sennych czy „wewnętrznych obrazów"[75]), traktując je na równi z innymi materiałami źródłowymi (co zresztą weszło dziś do kanonu narzędzi metodologicznych pod hasłem *autoetnografia*). Wspomnieć też można, że Jung sam był artystą-malarzem oraz – jak twierdzi Warmiński – odczuwał przymus tworzenia („Przeświadczenie o konieczności realizacji impulsu twórczego wypowiadał Jung przy okazji konkretyzacji własnych pomysłów – odczuwał w takich wypadkach przymus tworzenia"; Warmiński, 1991, s. 14). Jak pisze Stevens (1994, s. 1):

> Jung był człowiekiem paradoksów – z jednej strony indywidualistą i ekscentrykiem, z drugiej – żywym uosobieniem człowieka uniwersalnego (..). Choć uważał się za racjonalnego naukowca, skłonny był poświęcać swą uwagę sprawom, konwencjonalnie uznawanym za irracjonalne i ezoteryczne, i nie martwił się, jeśli w wyniku tego trafiał poza granice naukowych kręgów. Jego zdaniem bowiem, przyjęcie wyłącznie racjonalistycznego podejścia do psychologii człowieka jest nie tylko niewystarczające, ale – z perspektywy historycznej – niedorzeczne.

O dużej niezależności myślowej Junga świadczy z pewnością gotowość do odcięcia się od szeroko uznawanej myśli intelektualnej Freuda, a także śmiałość w prezentowaniu też tak oryginalnych, jak choćby istnienie autonomicznego kompleksu twórczego. Wydaje się ono tak kontrowersyjne, gdyż podważa podstawowe, dominujące od schyłku epoki romantycznej, przekonane, że podmiotem procesu twórczego jest autonomiczna, racjonalnie myśląca jednostka, tworząca w sposób świadomy i intencjonalny. A nawet jeśli podlega ona jakimś nieuświadomionym mechanizmom psychicznym – co na przełomie XIX i XX w. zaproponował Freud – to bynajmniej nie po to, aby przekazywać społeczeństwu jakieś wartościowe treści w formie sztuki, ale w wyniku niepanowania nad „wypartymi" treściami własnego umysłu.

Jakkolwiek jednak ekscentryczne nie wydawałaby się pewne elementy teorii twórczości Junga, to jednak argumentować można, że – biorąc pod uwagę dotychczasowy brak

[75] Które to obrazy w ogóle uznawał za jeden z najistotniejszych elementów swojej wiedzy o ludzkiej psychice i na podstawie których m.in. wyciągał wnioski o istnieniu archetypowych treści, dostępnych na poziomie nieświadomości zbiorowej. Jak wspominał badacz: „[l]ata, kiedy podążałem za moimi wewnętrznymi obrazami były najważniejsze w moim życiu (…). To wtedy przestałem należeć sam do siebie, przestałem mieć do tego prawo. Od tego czasu zacząłem należeć do ogółu. Wiedza, która mnie interesowała, i której poszukiwałem, nie była w tamtych czasach dostępna nauce. Musiałem sam siebie poddawać badaniom i, co więcej, podejmować starania, aby osadzić ich rezultaty w rzeczywistości… (za: Dunne, 2015, s. 79). Jak ujmuje to oksfordzki jungista, Anthony Stevens, (1994, s. 2), Jung „posiadał ogromny talent do introspekcji, który umożliwiał mu dokładne przyglądanie się doświadczeniom, które przekraczają lub znajdują się poniżej progu świadomości – są to doświadczenia, których znakomita większość z nas pozostaje niemal zupełnie nieświadoma".

jednoznacznych ustaleń empirycznych, dotyczących istoty procesu twórczego, a w szczególności jego genezy – uznać je można za równoprawne wobec szeregu innych, klasycznych i bardziej współczesnych teorii z obszaru kreatologii (chociażby sublimacji Freuda), źródło wiedzy na temat tego zjawiska. Wydaje się, iż – biorąc zwłaszcza pod uwagę popularność tez jungowskich w licznych tekstach kultury, w tym zwłaszcza narracjach artystów – pomijanie koncepcji Junga w dyskursie naukowym, dotyczącym twórczości artystycznej, może być pewną stratą dla różnorodności prezentowanych punktów widzenia. Zauważyć można, że nawet wielokrotnie krytykowana teoria Lombroso (o której wspomniałam w *Rozdziale 1.*) – autora tezy, że „geniusz to choroba umysłowa na tle ogólnego zwyrodnienia, należąca do kategorii padaczki" (Chmielińska, 2017, s. 43) – jest nadal często cytowana. Najczęściej, rzecz jasna, badacze przywołują ją w celach krytyki lub dla zachowania rzetelności przy tworzeniu historycznych zestawień teorii twórczości – jednak nawet jeśli jedynie dla tych celów, to wciąż obecna jest ona w publikacjach nurtu kreatologii. Podobnie więc koncepcje Junga – choć prawdopodobnie niemożliwe do przyjęcia w całości i nie dające wiarygodnego, ostatecznego wyjaśnienia zjawiska twórczości – mogłyby stać się przyczynkiem do naukowej dyskusji – inspiracją do refleksji i krytyki współczesnych badaczy twórczości. Z perspektywy badacza nasuwa się bowiem pytanie o przyczynę popularności tez jungowskich w wielu środowiskach twórczych, czyli o to, co jest w teorii Junga szczególnie atrakcyjnego dla artystów i które jej elementy najlepiej odzwierciedlają sposób doświadczania przez nich procesu twórczego, a co za tym idzie – na ile możliwa jest ich empiryczna weryfikacja. Zdaniem Junga (1971b, s. 130) raczej nie byłaby ona możliwa, gdyż zagadnienie twórczości, tak jak np. wolnej woli, uważał on za „problem transcendentalny, którego psycholog nie może rozwiązać, lecz jedynie opisywać". Z opinią tą nie trzeba się zgadzać – przede wszystkim dlatego, że współcześni badacze twórczości dysponują szerszym wachlarzem narzędzi badawczych i bogatszym dorobkiem teoretycznym, niż miało to miejsce w pierwszej połowie XX w.

Niniejszym wnioskiem zakończę i tak już obszerną analizę „prokreacyjnej teorii twórczości", a przejdę do – dla pewnej równowagi, bardziej syntetycznego – omówienia kolejnej koncepcji twórczości nurtu psychoanalitycznego, autorstwa Ottona Ranka (1989).

5.12. Potrzeba tworzenia jako potrzeba pozostawienia dziedzictwa w koncepcji Ottona Ranka

„Jedną z pierwszych postaci w ruchu psychoanalitycznym, która zajmowała się twórczością, a zarazem wyraźnie odgraniczała nerwicę od twórczości, był Otto Rank" –

zauważa Rosińska (1985, s. 98). „Biorąc pod uwagę bogactwo, głębię i unikalność wkładu do dorobku wiedzy psychologicznej, Rank jest mało znany, rzadko czytany, często błędnie rozumiany oraz interpretowany i niedostatecznie doceniony" – stwierdza z kolei Esther Menaker (2014, s. 76). Autorka przypisuje ten stan rzeczy głównie temu, iż badacz ten – na co wskazuje też Rosińska (1985) – odrzucił niektóre idee Freuda, przez co wypadł z „panteonu" ówcześnie dominujących kręgów psychoanalitycznych.

Za przywołaniem jego myśli w moich rozważaniach przemawia więc po pierwsze to, że całkiem kompleksowo opracowane teorie Ranka, podobnie jak te Junga, rzadko wspominane są w publikacjach z obszaru kreatologii, mimo tego, iż dotyczą zagadnienia procesu twórczego, dzieła sztuki i osobowości twórczej. Ponadto był on prekursorem niektórych idei Junga (dotyczących m.in. nieświadomości zbiorowej, archetypów czy właśnie potrzeby tworzenia), które stanowią ważne – omówione powyżej – podłoże teoretyczne tej pracy. Natomiast najważniejsze z perspektywy celu niniejszej dysertacji jest to, że Rank zaproponował oryginalną interpretację potrzeby tworzenia. Jej założenia przedstawił w publikacji pt. „Art and Artist. Creative Urge and Personality Development", która wydaje się adekwatna do analizy z punktu widzenia interesującego mnie zagadnienia już choćby z powodu użycia w tytule określenia *creative urge*. W tym miejscu odniosę się więc pokrótce do przedstawionej przez autora koncepcji (Rank, 1989).

O czym warto wspomnieć na początku, Ranka uznać można za jednego z prekursorów analiz w ramach personologicznego wymiaru twórczości. Badacza zajmuje bowiem podstawowo „czysto psychologiczny problem" tego, kim jest jednostka, „której osobowość wyraża się w akcie twórczym", oraz jakie są „motywy i procesy, które przekształcają impuls twórczy w osiągnięcia artystyczne o dużej wartości estetycznej" – a tego rodzaju perspektywa stanowiła raczej rzadkość w pierwszej połowie XX w. (Rank, 1989, s. 7-8). Autor polemizuje natomiast z dominującym ówcześnie przekonaniem historyków sztuki i estetyków, że artysta stanowi jedynie „narzędzie ducha czasów" (*Zeitgeist*), a to, co pierwszorzędnie ważne dla nauk o twórczości, to kwestie kanonu, stylu i technik rzemiosła artystycznego (Rank, 1989, s. XVII). Przy okazji wspomnieć można, że związane ze środowiskowym wymiarem twórczości pojęcie *ducha czasów* zazwyczaj nacechowane jest pozytywnie[76] i oznacza takie otoczenie społeczno-

[76] Choć zauważyć można, że nawet czasy, które sprzyjają dużej różnorodności artystycznej, mogą pod różnymi względami powodować destabilizację życia społecznego i to właśnie w kontekście niepohamowanej swobody twórczego działania. W kontekście obecnej rzeczywistości Pankowska (2020, s. 33-34) wskazuje, że „[j]ednym ze znaków naszych czasów jest przekraczanie i negowanie różnych tradycyjnych granic, których miejsce nie zawsze jednak zajmuje nowy porządek (…). Dziś zmiany dotyczą wszystkich sfer funkcjonowania człowieka. W

kulturowe (często wymienia się tu duże miasta Europy Zachodniej o bogatym dorobku kulturowym), które oddziałuje stymulująco na twórczość utalentowanych jednostek. Zeitgeist stanowi, jak wskazuje Szmidt (2013b, s. 440), „połączenie panującej w danym czasie atmosfery kulturalnej oraz rodzaju stosunków społecznych, przy wsparciu pięknego na ogół otoczenia przyrodniczego i kulturowego". Rzecz jasna jednak same, choćby najbardziej sprzyjające, warunki zewnętrzne nie wystarczą, aby powstały nowe wartościowe dzieła sztuki czy nauki[77] i na to właśnie zwraca uwagę Rank (1989), akcentując rolę pierwiastka osobowego, odpowiedzialnego za zainicjowanie i ukończenie procesu twórczego. „Prawdziwy krok naprzód w naszym rozumieniu sztuki możliwy jest jedynie, gdy dokładniej określimy rolę, jaką (…) w tworzeniu wszelkich form artystycznych odgrywa twórcza jednostka" – twierdzi badacz (Rank, 1989, s. 6). Co jednak istotne, autor nie deprecjonuje znaczenia otoczenia kulturowego dla sposobu wyrażania się artysty, gdyż zauważa, że symbolika zawarta w dziełach sztuki dotyczy często zjawisk obecnych w kulturze, które twórca jest w stanie rozpoznać i ubrać w formę artystyczną. Artysta sięga po konkretny środek wyrazu i formę w celu wyrażenia jakiejś unikalnej, osobistej idei, bez której nie może powstać dzieło sztuki – z drugiej jednak strony, osobiste idee są zawsze kontynuacją treści już obecnych i ugruntowanych w kulturze, gdyż inaczej nie byłyby zrozumiałe dla odbiorców lub w ogóle nie mogłyby powstać. Jak ujmuje to autor: „(…) artysta nie tylko tworzy sztukę, ale również używa sztuki w celu tworzenia" (Rank, 1989, s. 7). Rank (1989, s. 3) podkreśla, że zarówno czynniki zewnętrzne, takie jak dziedzictwo kulturowe, jak i wewnętrzne, czyli osobowość artysty, mają wpływ na proces twórczy i powstające dzieło, co odzwierciedla „fundamentalny dualizm, stojący u podstaw wszelakiego typu rozwoju kulturowego człowieka".

Nie negując więc czynnika zewnętrznego, autor dostrzega jednak konieczność pewnej hierarchii czy też chronologii, którą uważa za najbardziej logiczną dla badań o twórczości. Sprowadza się ona do tego, że w celu pojęcia sensu i wartości indywidualnego dzieła sztuki – a tym bardziej ogólnego kanonu czy dominującego stylu w danej epoce – wpierw konieczne jest zrozumienie, czym w ogóle jest impuls twórczy, skąd pojawia się w człowieku, jak jest odczuwany i czym charakteryzuje się jednostka, która go doświadcza i za nim podąża. W konsekwencji tego podejścia Rank (1989) argumentuje, że do analizy zjawiska twórczości

ich wyniku na niespotykaną dotąd skalę rozchwiane zostały niemal wszystkie granice, w tym również etyczne i estetyczne".

[77] Jak podkreśla Simonton: „[n]ie możemy nigdy zapominać o najważniejszej kwestii: tworzą jednostki, społeczeństwa nie tworzą. *V Symfonię* skomponował Beethoven, a nie muzyczna tradycja Wiednia" (za: Szmidt, 2013, s. 452).

adekwatna jest psychoanaliza oraz w ogóle narzędzia psychologiczne, przy pomocy których badać można impuls twórczy oraz rozwój osobowości artysty w wyniku aktywności twórczych. Aby umotywować tak raczej niepopularne i odstające od ówcześnie dominujących teorii i metod badawczych podejście, Rank (1989, s. 4-5) odwołuje się do koncepcji wiedeńskiego historyka sztuki Aloisa Riegla, który uznawał jednostkową *wolę tworzenia form* (*will to form*), określaną też przez Ranka jako *bezwzględna wola tworzenia sztuki* (*absolute art-will*) za równorzędnie istotną dla zrozumienia twórczości, co kwestie samych form, kolorów, obiektów w przestrzeni itp. Otworzyło to, zdaniem Ranka (1989, s. 4-5), „całkiem nowy rozdział w historii sztuki, jak również dostarczyło całkiem nowego podejścia [w kwestii postrzegania sztuki]". Myśli Riegla kontynuował w tym aspekcie wspomniany już wcześniej historyk sztuki Worringer, który – również zainteresowany osobowościowym wymiarem twórczości – w swoich teoriach dotyczących sztuki abstrakcyjnej „posunął estetykę ku krawędzi, za którą musiała ona ustąpić miejsca psychologii" (Rank, 1989, s. 8). Eksplorując ten wątek, Rank zauważa, że estetyka jako dyscyplina jest niewystarczająca do badań nad twórczością, gdyż ze swej natury zajmuje się jedynie skutkami aktów twórczych, psychologia natomiast dostarczyć może cennej wiedzy na temat osobowości twórczej i potrzeby tworzenia, od której proces twórczy się zaczyna. A osobowość twórczą uważa badacz za „ilościowo" (pod względem generowanych wytworów) i „jakościowo" (np. w pod względem odczuwania impulsu do zabawy oraz posiadania zdolności do czerpania przyjemności estetycznej) różną od nietwórczej (Rank, 1989, s. 22). Zdaniem badacza, twórców charakteryzuje też duży indywidualizm i potrzeba samostanowienia (*self-assertion*) w opozycji do dążenia do bycia częścią większej całości kosztem własnej indywidualności. Potrzebę tę – jak się wydaje – uznać można za w pewnej mierze tożsamą z dążeniami samorealizacyjnymi. Zauważyć też należy, iż wspomniana idea bezwzględnej woli tworzenia sztuki wydaje się zbliżona znaczeniowo wobec centralnej kategorii niniejszych rozważań – *przymusu tworzenia*. Wspomnieć też można, że według Ranka (1989) koncept *woli* jednostki stanowi w ogóle centralny problem psychologii osobowości czy psychologii w ogóle (zagadnieniu temu poświęcił osobną publikację pt. „Will Therapy"), a wola tworzenia jest jednym z jej najmniej (przynajmniej ówcześnie) rozumianych typów.

To, co natomiast stanowi najważniejszy z punktu widzenia moich analiz element omawianej koncepcji to – jak wspomniałam – interpretacja natury potrzeby tworzenia. W tym kontekście Rank (1989, s. 11), czerpiąc z idei Worringera, wysuwa ważną dla swojej teorii tezę, że u podstaw impulsu twórczego stoi dążenie do „nieśmiertelności", bycia uwiecznionym (*urge to eternalization*) w dziele twórczym, czyli – jak można by to określić – potrzeba pozostawienia

dziedzictwa. W akcie kreacji jednostka „wyławia" bowiem pewne elementy z nieskończonego przepływu zjawisk i – nadając im formę abstrakcyjną – czyni je, a pośrednio też siebie, w pewnym sensie nieśmiertelnymi. Ten aspekt, w rozumieniu Ranka, w pewnym sensie umiejscawia sztukę blisko religii, a potrzeba tworzenia nabiera charakteru duchowego. Zarówno sztuka bowiem, jak i religia, odpowiada na powszechną (nawet jeśli powszechnie nieuświadomioną) potrzebę abstrakcji (*urge for abstraction*) oraz nieśmiertelności – czyli uwieczniania pewnych przejawów ludzkiej aktywności. Jedną z interesujących tez Ranka wydaje się to, że sztuka i religia stanowią pewnego rodzaju odpowiedź człowieka na kwestię śmiertelności – religia dostarcza w tym aspekcie idei nieśmiertelnej duszy, a sztuka pozwala tworzyć dzieła, mogące trwać po śmierci twórcy. Ponadto u podstaw zarówno zaangażowania w praktyki religijne, jak i aktywności twórcze, leżą najbardziej wzniosłe wartości i cele, wykraczające poza potrzeby ciała, takie jak dążenie do piękna, zrozumienia fundamentalnych praw rządzących światem i przeżyć o charakterze mistycznym. Twórczość artystyczna służy wartościom autotelicznym – jej cele, jak wskazuje Rank (1989, s. 14), „nie są konkretne i praktyczne, ale abstrakcyjne i duchowe". Główną różnicą między sztuką a religią, którą podkreśla Rank, jest natomiast „konkretność" tej pierwszej, ponieważ dzieła sztuki są widoczne (czy też możliwe do odebrania przy pomocy zmysłowej – przede wszystkim wzroku czy słuchu) i względnie stałe. Natomiast idee mistyczne w swej istocie są nieuchwytne w materii – dlatego zresztą w religiach wykorzystuje się sztukę, aby przedstawić je w formie bardziej określonej i „namacalnej". Dzieje się to poprzez personifikowanie idei nieśmiertelnej duszy czy wartości o charakterze autotelicznym. Podając przykład, bogini Afrodyta służyła jako reprezentacja miłości w mitologii greckiej, a obecny w chrześcijańskiej tradycji kulturowej krzyż traktować można jako symbol cierpienia (i jego akceptacji), które niezbędne jest do rozwoju osobowości i psychicznego (duchowego) wzrostu. Jak wskazuje Rank (1989, s. 15), w procesie rozwoju cywilizacji artystyczne (np. architektoniczne – w przypadku świątyń) reprezentacje idei duchowych „*musiały* być konkretne, obrazkowe i realistyczne, aby można było *dowieść* ich istnienia i (…) niezniszczalności". Patrząc pod takim kątem, można dojść do wniosku, że religia w pewnej mierze zawdzięcza swój rozwój sztuce, gdyż to w sztuce dokonuje się odzwierciedlenie jej idei, które inaczej pozostałyby nieuchwytne i niezrozumiałe, a przez to nie mogłyby zaistnieć i trwale ugruntować się w zbiorowej świadomości. Jak ujął to Rank (1989, s. 15), „jedynie poprzez sztukę możliwe jest […] nadanie osobowości Bogu".

To zwrócenie uwagi na ścisły związek religii ze sztuką i to w konfiguracji takiej, że to religia w pewien sposób zależna jest od sztuki i polega na artystycznych reprezentacjach swoich

idei, samo w sobie wydaje się interesującym aspektem rozważań Ranka na temat roli artysty w społeczeństwie. W tym kontekście badacz zauważa też jednak, że – nawet jeśli religia w pewnym stopniu, jak zaznaczono powyżej, polega i zależna jest od wytworów pracy artysty – twórczość na poziomie indywidualnym jest ze swej natury antyreligijna, ponieważ „zawsze służy indywidualnemu dążeniu do nieśmiertelności twórczej jednostki, a nie ma na celu kolektywnego uwielbienia dla tego, kto stworzył świat" (Rank, 1989, s. 16-17). Twórca, nawet jeśli – na co już wskazałam – w swojej pracy posiłkuje się i musi posiłkować się istniejącymi wzorcami kulturowymi i artefaktami, to równocześnie stara się zachować własną indywidualność poprzez „naznaczenie wytworów swoją osobowością" (Rank, 1989, s. 17). Mimo więc wskazanych podobieństw i zależności między religią i sztuką, równocześnie dostrzec można między nimi właściwości antagonistyczne. Religia jest bowiem – jak wskazuje Rank (1989, s. 17-18) – ideologią kolektywną i wynikającą z powszechnej potrzeby przynależności i podległości czemuś, co postrzegane jest jako „wyższe" (sile wyższej), a twórczość artystyczna jest ze swej natury anty-kolektywna, indywidualna, a jej tworzywem jest „osobista świadomość jednostki". Konflikt ten odzwierciedlony jest w relacji między twórcą a religią – religia potrzebuje twórców do odzwierciedlania duchowych idei, jednak nie może zaakceptować interpretacji zbyt daleko wybiegających poza to, co uznane za obowiązujące. Twórca natomiast przede wszystkim odczuwa impuls do wyrażenia tego, co w nim indywidualne i unikatowe – jednak motywowany chęcią pozostawienia trwałego dziedzictwa (zaspokojenia „potrzeby nieśmiertelności"), potrzebuje budować na tym, co już jest częścią dorobku kulturowego, prowadzić intertekstualny dialog z innymi dziełami sztuki, czyli operować w ramach zbiorowości i mieć świadomość, że – jak można by to metaforycznie ująć, posiłkując się słynną, przypisywaną Izaakowi Newtonowi frazą – wspina się / stoi „na ramionach gigantów". Zresztą zauważyć można, że nawet po to, aby przeciwstawić się kolektywnym i ugruntowanym w świadomości społecznej wzorcom czy ideologiom poprzez ekspresję twórczą, artysta musi w ramach tych wzorców czy ideologii funkcjonować, a przynajmniej znać je i mieć je w polu widzenia, czyli – ujmując to w pewnym uproszczeniu – od tradycji kulturowej nie ma ucieczki (Rank, 1989).

Wspomnieć można, że tej problematyce poświęcone jest też studium pt. „Lęk przed wpływem. Teoria poezji" autorstwa docenianego współczesnego krytyka kultury Harolda Blooma (2002). Bloom argumentuje, że artysta przede wszystkim zmagać się musi z „cieniem" swoich prekursorów, których miejsce chce zająć – jednak nie w znaczeniu bycia naśladowcą, lecz oryginalnym i wpływowym twórcą dzieł, które jakością dorównują lub przewyższają

dotychczasowy dorobek danego obszaru sztuki. W tym duchu wypowiada się też polska autorka Joanna Salamon: „wszystkie utwory Mickiewicza [...] to nieustanny porachunek z Janem Kochanowskim, zakończony detronizacją «Ojca» - Przeciwnika" (za: Gajewski, 2002, s. 254). Bloom stwierdza, że najlepiej w pozbywaniu się „balastu" tradycji radzili sobie artyści epoki romantyzmu, w której wyżej niż klasykę i zgodność z kanonem ceniono indywidualizm oraz oryginalność. Oryginalność, zdaniem autora, przychodzi też łatwo geniuszom (co można uznać za pewnego rodzaju tautologię, bo zdolność do generowania oryginalnych pomysłów to jedna z podstawowych cech twórców, określanych tym mianem) pokroju np. Szekspira. Jak wskazuje Gajewski (2002), o tym ostatnim twórcy Bloom wypowiada się w hiperbolicznie czy wręcz karykaturalnie pochwalny sposób, mianowicie: „Szekspir sam przemyślał wszystko od początku do końca – staranniej niż jakikolwiek znany nam pisarz i człowiek. Szekspir nie myślał tylko i wyłącznie jednej myśli. Jest swego rodzaju skandalem, że udało mu się przemyśleć wszystkie myśli, i to za nas wszystkich" (za: Gajewski, 2002, s. 247). Zauważać można, iż również Simonton (2010) uznaje Szekspira za najbardziej wpływowego twórcę-artystę w historii (badacz posiłkuje się przy tym, opartą na analizie historiometrycznej, klasyfikacją Michaela H. Harta pt. „Stu największych: najbardziej wpływowe osoby w dziejach").

Na nadzwyczajną zdolność geniuszy – jednostek „osamotnionych i unikalnych" – do podważania i transformowania tego, co kolektywne, wskazuje też Rank (1989, s. 19). Autor podkreśla, że oryginalne, wywodzące się z czasów rzymskich, pojęcie *geniusza* (będące odpowiednikiem greckiego *dajmona*) wskazywało na tę część osobowości – „reprezentację nieśmiertelnej duszy", która jest w stanie „płodzić (*gignere*) to, co nieśmiertelne, czyli dziecko lub dzieło". Geniusz był uznawany za ucieleśnienie siły reprodukcyjnej, ale także narodzin (Rank, 1989, s. 19-20). Zgodnie więc z pierwotnym rozumieniem tego pojęcia, geniusz „zawiera zarówno elementy indywidualne, jak i zbiorowe", stanowi on emanację siły, będącej w stanie ucieleśniać to, co ponadosobowe, wykraczające poza indywidualny byt jednostkowy. Zauważyć można, że w podobnym znaczeniu Jung zaproponował, przytaczane wcześniej, określenie nieświadomość zbiorowa, a powyższe stwierdzenia wydają się warte odnotowania w szczególności z punktu widzenia „prokreacyjnej teorii twórczości". Na co bowiem wskazywałam wcześniej, zgodnie z jej założeniami proces twórczy w pewnych aspektach przypomina proces porodowy, a dzieła sztuki porównać można do dzieci – która to metaforyka zdaje się sięgać korzeniami przytoczonej przez Ranka (1989) etymologii pojęcia *geniusz*.

Rank (1989, s. 24) wprowadził też rozróżnienie, w jaki sposób pojęcie geniuszu rozumiane jest od strony artystycznej, socjologicznej i psychologicznej. „Artystycznie" więc, geniusz to twórca, mający unikalny styl, artysta „wolny i autonomiczny w swojej boskiej mocy twórczej i sam z siebie tworzący nowe formy" (czyli widoczny jest tu koncept *creatio ex nihilo*). „Socjologicznie" natomiast jest to jednostka, która odgrywając rolę „boskiego bohatera", wnosi najwyższy wkład w rozwój kultury danej społeczności. „Psychologicznie" z kolei, geniusz to „apoteoza człowieka jako jednostki twórczej", jednostka uosabiająca właściwości boskie (Rank, 1989, s. 24). Jak widać, definicje te odbiegają od tych bardziej współczesnych sposobów rozumienia omawianej kategorii, przede wszystkim pod względem religijno-duchowych konotacji. Dziś pojęcie geniusz wskazuje przede wszystkim na odbiegające od przeciętnych, wybitne zdolności twórcze jednostki[78]. Badacz geniuszu Simonton (2010, s. 21) podkreśla jednak trudności z jego jednoznacznym zdefiniowaniem, a także wskazuje na związaną z tą kategorią elitarność, gdyż status geniusza „osiąga tylko niewielki procent ludzi na świecie" . Autor powołuje się też na definicję Kanta, który twierdził, że „[g]enialność jest talentem (darem przyrody)" i wymyka się prawom logiki (brak jest „prawideł", zgodnie z którymi genialność się pojawia i rozwija; za: Simonton, 2010, s. 22). Jak więc widać, nawet w ujęciu czołowego myśliciela-racjonalisty zjawisko to wydaje się w pewnym stopniu enigmatyczne czy nawet tajemnicze i umykające naukowemu poznaniu (Simonton, 2010, s. 22). Jak wiadomo, geneza i mechanizm rozwoju nadzwyczajnych zdolności twórczych jednostek pokroju np. Mozarta do dziś budzą konfuzję badaczy, co sprawia, że niektórzy myśliciele na nowo dopuszczają założenie o transcendentalnej i metafizycznej naturze procesu twórczego – przynajmniej w przypadku niektórych jednostek (zob. Citko, 2019; Kharkhurin 2015). Tym samym można by mówić o powrocie do oryginalnego, analizowanego przez Ranka, rozumienia pojęcia geniusz, na które zwrócił również uwagę m.in. Peter Kivy (2009) w artykule o znamiennym tytule „Mozart's Skull: Looking for a Genius (in All the Wrong Places)". Autor z wyraźną ironią odnosi się do zajmującego badaczy problemu, czy znajdująca się w posiadaniu Uniwersytetu Mozarteum w Salzburgu czaszka *naprawdę* należała do genialnego kompozytora. Jego zdaniem, badania eksperymentalne czy parametryczne nie mają szans odpowiedzieć na wszystkie pytania, zwłaszcza dotyczące zagadnień, których natura jest metafizyczna (Kivy, 2009). W myśli tej widać analogię do założeń koncepcji jungowskiej.

[78] Zresztą Rank (1989) również zwraca uwagę na to, że znaczenie terminu *geniusz* ewoluowało z czasem – przede wszystkim w związku z rozwojem nurtów oświeceniowych w kulturze i sztuce – w stronę postrzegania bardziej indywidualistycznego.

Wracając natomiast do koncepcji Ranka (1989), dodać można, iż przekonanie o tym, że twórczość artystyczna ma swoje źródła w dążeniu twórcy do bycia upamiętnionym wyraził też Bloom („dla Blooma literatura nie rozprasza się w nieskończoną grę migotliwych *signifiants* pozbawionych *signifiés*, ale ma istotny cel, jakim jest odciśnięcie indywidualności poety w historii rozwoju form literackich i zdobycie przezeń nieśmiertelności"; Gajewski, 2006, s. 249). Na podobną motywację działań twórców profesjonalnych wskazywali też Barron (1968) i Popek (2003). Interpretacja ta znajduje też liczne odzwierciedlenia w tekstach kultury, na co flagowym przykładem wydaje się literacki motyw „non omnis moriar". Występuje on chociażby w jednej z pieśni Horacego ze słynnym wersem „wybudowałem pomnik trwalszy niż ze spiżu", którego treść wskazuje na nieprzemijalność sztuki (konkretnie poezji) i pośmiertną sławę artysty (poety). Topos ten znaleźć można też w poemacie pt. „Testament mój" Juliusza Słowackiego, a ze współczesnej literatury przywołać można autotematyczny (dotyczący własnego procesu twórczego) wiersz Wisławy Szymborskiej (1964) pt. „Radość pisania" ze znamienną dla dyskutowanego wątku strofą:

> „Radość pisania.
>
> Możność utrwalania.
>
> Zemsta ręki śmiertelnej".

Tym cytatem polskiej noblistki wydaje się, iż „elegancko" zamknąć można rozważania inspirowane koncepcją potrzeby tworzenia jako dążenia do pozostawienia dziedzictwa w optyce Ranka (1989). Natomiast bardziej ogólnie, w kontekście psychoanalitycznej perspektywy postrzegania procesu twórczego i potrzeby tworzenia w koncepcji Junga (1971a; 1971b) i Ranka (1989), podsumować można jej główne założenia:

- za proces twórczy odpowiada zarówno świadoma, jak i nieświadoma część psychiki,
- część nieświadoma odgrywa kluczową rolę przy generowaniu nowych twórczych pomysłów,
- geneza oryginalnych, twórczych pomysłów jest transcendentalna / ponadosobowa i wykracza poza umysł jednostki-twórcy,
- twórca odczuwa bardzo silną, mającą cechy wewnętrznego przymusu, potrzebę tworzenia,
- proces twórczy pod pewnymi względami przypomina proces biologicznej prokreacji,
- proces twórczy, potrzeba tworzenia i dzieło sztuki mają – a przynajmniej powinny, bo wtedy wartość dzieła sztuki jest większa – cechy autoteliczne (u Junga [1971a; 1971b]

proces twórczy, w tym potrzeba tworzenia, jest nie tylko autoteliczny, ale też *autonomiczny*).

Wydaje się, iż główna różnica między podejściem Ranka a Junga polega na tym, iż ten pierwszy dużą wagę przywiązywał do aspektu personologicznego twórczości, czyli podkreślał kluczowe znaczenie jednostki, która odczuwając silną potrzebę tworzenia, inicjuje proces twórczy. Jung natomiast reprezentował, jak się wydaje, dość skrajne „nieświadomościowe" podejście do procesu twórczego, w którym artysta jest jedynie „narzędziem" / „przekaźnikiem" twórczych idei z poziomu nieświadomości zbiorowej, więc eksploracja tajników jego osobowości i uwarunkowań rozwoju ma bardzo ograniczoną wartość z punktu widzenia analizy procesu twórczego. Tym samym też rankowska idea potrzeby tworzenia jako dążenia do „nieśmiertelności" / pozostawienia dziedzictwa nie znalazła odzwierciedlenia w teorii Junga, dla którego indywidualne dążenia twórcy nie odgrywały zbyt istotnej roli. Jung koncentrował się w dużej mierze na tym, w jaki sposób powstają wybitne dzieła sztuki – co u Ranka wpisywałoby się w pewnym stopniu w socjologiczne podejście do analizy postaci artysty (geniusz jako „boski bohater", który wnosi cenny wkład w rozwój kultury). Wydaje się jednak, iż obie koncepcje, nawet jeśli nie całkowicie zbieżne, w dużej mierze się uzupełniają – tak samo jak humanistyczna i psychoanalityczna perspektywa procesu twórczego. Te podejścia również dzieli szereg różnic, jednak wydaje się, że ich założenia mogą mieć wartość wzajemnie komplementarną dla zrozumienia procesu twórczego.

A w tym kontekście i w odniesieniu do dyskusji na temat świadomej vs. nieświadomej natury procesu twórczego, na koniec przytoczyć warto jeszcze następującą myśl Anity Całek (2010, s. 516-517):

> Zatem proces twórczy (…) to proces, w którym twórca jest jednocześnie świadomym podmiotem działającym, a czasem – również podmiotem nastawionym receptywnie, poddanym wpływom nieświadomym. Czasem w pocie czoła pracuje nad tekstem – czasem otrzymuje go „w całości", gotowy do zapisania. Czasem boryka się z niemocą twórczą – a czasem pisze bez wysiłku i pozostaje w skupieniu twórczym przez długi czas. Procesy świadome i nieświadome nie wykluczają się, lecz – uzupełniają (…). [T]worzenie – proces świadomy i nieświadomy zarazem – dzięki swej niejednoznaczności zawsze pozostaje tajemnicą, której rąbka czasem może uchylić twórca (świadomy pewnych zjawisk), czasem – badacz (wyposażony do badania procesu twórczego), jednak żaden z nich nie wyjaśni wszystkiego.

W ramach rozważań teoretycznych nad naturą procesu twórczego i pokrewnych zagadnień pozostał do omówienia jeszcze jeden aspekt – autoteliczność potrzeby tworzenia – do którego to analizy teraz przejdę.

6. Autoteliczność potrzeby tworzenia i hipotetyczne relacje z innymi potrzebami człowieka

6.1. Instrumentalność vs. autoteliczność potrzeby tworzenia

„– Skąd wiesz, kiedy obraz jest skończony?
– Skąd wiesz, kiedy skończyłaś się kochać?"
Jackson Pollock (Harris, 2000).

Po ogólnym omówieniu zagadnienia potrzeby tworzenia z różnych perspektyw teoretycznych przejdę do analizy terminu autoteliczność, mającego – jak zakładam – związek z *przymusem tworzenia*. Jak wspomniałam w *Rozdziale 4.,* przedstawiciele nurtu humanistycznego i pozytywnego w psychologii wskazywali często na autoteliczność twórczości i procesu samorealizacji (Csíkszentmihályi, 2022; Maslow, 2006; Rogers, 1995). Dlatego też w pewnym stopniu niniejsze rozważania stanowić będą kontynuację dyskusji o potrzebie tworzenia z perspektywy humanistycznej. W jej ramach – oprócz przedstawienia rozważań definicyjnych, dotyczących autoteliczności – podejmę próbę zdefiniowania możliwych konfliktów *przymusu tworzenia* z innymi ludzkimi dążeniami oraz sformułowania możliwych scenariuszy, w jaki sposób potrzeba tworzenia może plasować się na tle innych ludzkich potrzeb, co stanowić powinno pewne wsparcie do analizy materiału empirycznego.

Na wstępie, ponownie[79] odgrywając tymczasowo rolę „adwokata diabła" wobec przyjętych założeń badawczych, dotyczących istnienia silnej wewnętrznej potrzeby tworzenia, przytoczę wypowiedź znanego polskiego pisarza i scenarzysty. Jak pisał Tadeusz Konwicki (1982, s. 3): „[o]drzuca mnie. Odrzuca mnie od beletrystyki. Z siłą silnika odrzutowego odrzuca mnie od roboty fabularnej. Utrzymanie prestiżu wymaga płodzenia od czasu do czasu powieści. Już najwyższa pora, żeby wykrztusić z siebie tom prozy. Ale nie mogę. Ale nie mogę". Jak wynika z przywołanego cytatu, autor otwarcie deklaruje niechęć – a nie silne pragnienie – do podjęcia aktu twórczego. Ponadto w tym przypadku – jeżeli założyć, że fragment tej zbeletryzowanej autobiografii artysty (pt. „Wschody i zachody księżyca") stanowi opis rzeczywistych odczuć i postawy autora wobec pisania powieści – bodźcem do twórczości jest wizja utrzymania prestiżu. W odwołaniu do teorii Maslowa (1995b) tego rodzaju cel traktować można jako przejaw potrzeby szacunku i uznania, z czego wynika, że jest on ściśle powiązany

[79] W odwołaniu do wcześniejszej analizy publikacji Milner (2010), dotyczącej przeszkód natury psychicznej na drodze do realizacji procesu twórczego (zob. *Rozdział 1.*).

z przyjętą przez jednostkę rolą społeczną, relacjami z innymi członkami grup społecznych, akceptacją otoczenia. Motywacja narratora jest więc niezwiązana z samym procesem twórczym, lecz instrumentalna – służy utrzymaniu określonej pozycji społecznej.

Motywację instrumentalną wyróżnia w swoich analizach typów motywacji do aktywności twórczej Pufal-Struzik (2006, s. 233). Jak pisze badaczka, prawdziwymi celami jednostki, która się nią kieruje, może być: „osiągnięcie sławy, bycie osobą znaną, podziwianą, lepszą w konkurencji z innymi, chęć imponowania innym oraz zyskania aprobaty" (Pufal-Struzik, 2006, s. 233). Jak podkreśla autorka „ten typ motywacji skierowuje aktywność osoby nie tylko na kreowanie nowych produktów, ale również na kreowanie siebie w środowisku społecznym jako osobę znaną, sławną, doskonalszą od innych" (Pufal-Struzik, 2006, s. 233). W tym miejscu przypomnieć warto – co znajduje odzwierciedlenie w założeniach teoretyczno-badawczych – że *przymus tworzenia* wydaje się mieć charakter przede wszystkim nieinstrumentalny, a więc *autoteliczny*, samoistny. Oznacza to, że podstawowa gratyfikacja związana z zaangażowaniem się jednostki w aktywności twórcze wynika z samego faktu bycia częścią procesu twórczego, który dostarcza jednostce poczucia satysfakcji i generalnie generuje pozytywne (choć oczywiście niekoniecznie tylko i nie zawsze) stany emocjonalne, a także jest dla niej czynnikiem osobowego wzrostu. A autoteliczna potrzeba tworzenia wydaje się kategorią zbliżoną do zaproponowanej przez Pufal-Struzik (2006, s. 232) *niezależnej motywacji osobistej*. Jak wskazuje badaczka u jej podłoża leżą:

> dążenie do realizacji zainteresowań, do potwierdzenia swoich zdolności i możliwości twórczych, do samorealizacji, dążenie do odkrywania i kreowania cennych wartości, wewnętrzna pasja, powołanie, potrzeba poszukiwania nowości w otoczeniu, możliwość twórczego przedstawienia swoich pomysłów, idei, dążenie do bycia aktywnym, dążenie do osobistej satysfakcji, dążenie do mistrzostwa w wybranej dyscyplinie (Pufal-Struzik, 2006, s. 232).

Jak wskazuje autorka, „[ź]ródła tej motywacji tkwią bardziej w osobie niż w środowisku zewnętrznym, co czyni ją mało zależną od zewnętrznych gratyfikacji lub niesprzyjających zdarzeń społecznych" (Pufal-Struzik, 2006, s. 233). Również *przymus tworzenia*, wedle wstępnych założeń, traktuję jako względnie (choć niekoniecznie całkowicie) niezależny od uwarunkowań o charakterze społecznym, np. docenieniem dzieł sztuki przez otoczenie czy awansem w strukturach społecznych wraz z powiększaniem dorobku twórczego itp. Nie oznacza to, że wymienione i inne tego rodzaju czynniki nie mają znaczenia dla twórcy i nie stanowią źródła spełnienia (lub braku) różnych jego dążeń osobistych i poczucia dobrostanu. Oznacza to jednak – jak wstępnie zakładam – że nie wpływają one na sam fakt oddziaływania

w jego psychice silnej potrzeby tworzenia o charakterze samoistnym, ani na to, że sam proces twórczy dostarcza jednostce poczucia satysfakcji i spełnienia – i w tym sensie potrzeba tworzenia jest od tych uwarunkowań względnie niezależna.

Natomiast celem przywołanego przykładu z prozy Konwickiego (1982) było pokazanie – na zasadzie kontrastu wobec wstępnej charakterystyki *przymusu tworzenia* – że motywacja do tworzenia może mieć też charakter instrumentalny i wynikać z potrzeb niezwiązanych z samym zaangażowaniem w proces twórczy, jako czynnikiem, który niejako „sam z siebie" dostarczać może jednostce poczucia satysfakcji i generować pozytywne stany emocjonalne (takie jak np. stan *flow*). Niewątpliwie wylistować by można bardzo wiele możliwych pobudek podejmowania aktów twórczych, gdyż – na co wskazuje Pufal-Struzik (2006, s. 48) – „aktywność twórcza jest uwarunkowana polimotywacyjnie". A odwołując się ponownie do teorii potrzeb Maslowa (1995b), domniemywać można, że – pomijając związane *stricte* z funkcjonowaniem organizmu potrzeby fizjologiczne – potrzeba tworzenia powiązana może być z wieloma innymi ludzkimi potrzebami i to w stosunku *instrumentalnie podrzędnym*, przez co rozumiem, że potrzeba tworzenia wynika z innej potrzeby i służy zaspokojeniu tej drugiej; nie jest więc bezpośrednio związana z procesem twórczym, lecz innymi obszarami funkcjonowania jednostki (np. życiem rodzinnym, funkcjonowaniem w określonej grupie społecznej). Przykładem mogłaby być sytuacja, w której ktoś urodzony w rodzinie artystów maluje albo gra na instrumencie, aby spełnić oczekiwania rodzicielskie – twórczość jest więc tu przede wszystkim (lub jedynie) pochodną potrzeby przynależności. Inny potencjalny przypadek to jednostka, która decyduje się na karierę wokalisty (lub inną profesję artystyczną, w której dużą rolę odgrywa autoprezentacja i kontakt z publicznością) w nadziei na zdobycie sławy i dowartościowanie się w oczach innych – podstawową potrzebą jest więc (podobnie jak w przypadku narratora powieści Konwickiego [1982]) potrzeba uznania, szacunku, prestiżu, a nie tworzenie muzyki „samo w sobie".

W ogóle zauważyć można, że gdy wyjdzie się ponad popędy fizjologiczne i inne związane z funkcjonowaniem ciała najbardziej podstawowe potrzeby (poruszając się nadal po „piramidzie" Maslowa [1995b]) – wszystkie kolejne poziomy aż do samorealizacji powiązane są z potrzebami relacji społecznych. Dopiero potrzeba samourzeczywistnienia czy samorealizacji (na co wskazywałby już sam przedrostek *samo-*) skierowana jest jak gdyby „na samego / samą siebie", nikt bowiem nie może zrealizować niczyjego, oprócz swojego własnego, potencjału. W przeciwieństwie też do miłości, szacunku, uznania itp. samorealizacją nie można nikogo „obdarować" ani jej od nikogo otrzymać. Można więc stwierdzić, że potrzeba

ta ma naturę autoteliczną, a także „indywidualną", gdyż nie wiąże się bezpośrednio z żadnymi oczekiwaniami wobec innych osób; gratyfikację tej potrzeby, jak już stwierdzono, może jedynie zapewnić sobie osoba, która ją odczuwa[80]. Jak pisze Janowska (1998, s. 17) w kontekście rozróżnienia między potrzebami braku a potrzebami wzrostu w koncepcji Maslowa: „[p]otrzeby wynikające z braku są odczuwane przez wszystkich i w zaspokojeniu ich pomagają nam inni ludzie. Natomiast osoba samoaktualizująca się, z definicji zaspokojona w swych podstawowych potrzebach, jest o wiele mniej zależna, o wiele bardziej autonomiczna i kierująca sobą". W kontekście powyższej konstatacji, że samorealizacja ma naturę autoteliczną, przywołać warto stwierdzenie Maslowa (2006, s. 256), iż „przy rozpatrywaniu twórczości samorealizowania się podkreśla się raczej znaczenie osobowości niż osiągnięć, które uważane są za epifenomeny wytwarzane przez osobowość, a zatem wtórne wobec niej". Na to, że właściwością samorealizacji jest autoteliczność, wskazuje też wspominana już wcześniej koncepcja *osobowości autotelicznej* Mihályia Csíkszentmihályi'a (2022). Zgodnie z nią niektóre jednostki zdolne są do zaangażowania w pracę i inne aktywności dla czystej przyjemności i satysfakcji z nich płynących, bez oczekiwania zewnętrznych potwierdzeń i gratyfikacji ze strony otoczenia – a przynajmniej te ostatnie nie stanowią jedynych czy też podstawowych pobudek do działania. Mogłoby z tego wynikać, że jedynie „osoby autoteliczne" zdolne są do samorealizacji, gdyż jej sednem jest spełnienie potencjału poprzez pracę / inne aktywności zgodne z własnymi zainteresowaniami i zdolnościami, przynoszącymi radość i satysfakcję. Dążenia samorealizacyjne o takim charakterze nie są podstawowo uwarunkowane wychodzeniem naprzeciw oczekiwaniom zewnętrznym czy nawet otrzymywaniem gratyfikacji finansowej, choć oczywiście często łączą się z tymi gratyfikacjami. Jednak w koncepcji autoteliczności w interesującym mnie kontekście potrzeby tworzenia najważniejsza wydaje się pierwotna motywacja, która ma charakter samoistny i nieinstrumentalny. Jak pisze na temat motywacji do twórczości Piirto (2004, s. 99):

> [n]ajwspanialszą nagrodą za twórcze przedsięwzięcia jest przyjemność, którą twórca czerpie z samej pracy i osiągania jej efektów, a nie z zapłaty czy nagrody. Nawet malarze, którzy nie posiadają swoich galerii, muzycy bez publiczności i niepublikowani pisarze (…) nie zaprzestają tworzyć (…). Praca sama w sobie jest wystarczająco interesująca i motywująca dla twórcy.

[80] Jak ujęła to znana kanadyjska pisarka, Alice Munro, odpowiadając na pytanie, w jaki sposób do twórczości inspirowało ją otoczenie: „[n]ie sądzę, że potrzebowałam jakiejkolwiek inspiracji. Uważałam, że historie są tak ważne, że chciałam je wymyślać. I chciałam ciągle to robić i nie miało to nic wspólnego z innymi ludźmi" (Nobel Prize, 2013).

Wątek motywacji samoistnej poruszałam też w *Rozdziale 2*. Natomiast podsumowując dotychczasowy wywód, powtórzyć można, że – jak starałam się wykazać – autoteliczność jest kategorią istotną dla rozważań i badań nad *przymusem tworzenia*, także wydaje się, że warto jeszcze nieco szerzej wyjaśnić znaczenie samego tego pojęcia.

Rysunek 7. Autoteliczność vs. instrumentalność potrzeby tworzenia w kontekście pozostałych potrzeb jednostki. Źródło: opracowanie własne na podstawie teorii potrzeb Maslowa (1995b)

6.2. Autoteliczność – rozważania definicyjne

> „Co się stanie, jeśli nigdy nic z tego nie będziesz miała? Co się stanie, jeśli będziesz wiecznie realizowała swoją pasję, ale nigdy nie doczekasz się sukcesu? (..)"
> „Jeśli nie rozumiesz, co *już* z tego mam, to nigdy nie potrafię ci tego wytłumaczyć"
>
> Elizabeth Gilbert (2015, s. 224-225).

Csíkszentmihály (2022, s. 133-134) w następujący sposób wyjaśnia pojęcie autoteliczności w kontekście stanu *flow*:

> Termin „autoteliczny" pochodzi od dwóch greckich słów: *auto* – czyli sam, oraz *telos* – czyli cel. Oznacza on działanie, które jest celem samym w sobie, realizowane nie z myślą o możliwych korzyściach, ale dlatego, że samo jego wykonywanie stanowi nagrodę. Gra na giełdzie w celu zarobienia pieniędzy nie jest doświadczeniem autotelicznym; gra na giełdzie mająca dowieść naszych zdolności przewidywania tendencji rynkowych – jest nim, mimo że jej wynik mierzony w dolarach może być taki sam. Nauczanie dzieci po to, by stały się dobrymi obywatelami nie jest autoteliczne, ale dla osoby, która uwielbia przebywać z dziećmi – może takie być. Efekty działania w obu sytuacjach będą pozornie identyczne. Różnica polega na tym, że gdy doświadczenie jest autoteliczne, koncentrujemy się na danej czynności dla niej samej – w przeciwnym wypadku skupiamy uwagę na jej konsekwencjach.

Badacz zwraca jednak uwagę na to, że generalnie większość czynności nie jest ani w pełni autoteliczna, ani *eksoteliczna* – czyli instrumentalna, wykonywana „wyłącznie z przyczyn zewnętrznych" (Csíkszentmihály, 2022, s. 134). Zgodnie z tą logiką, jak już też wspomniałam, nie zakładam – bo byłoby to założenie zapewne zbyt wyidealizowane – że odczuwające *przymus tworzenia* jednostki nie chcą zaspokajać dzięki twórczości swoich innych (poza samym zaangażowaniem w proces twórczy) potrzeb, zwłaszcza takich jak potrzeba uznania, prestiżu, bezpieczeństwa materialnego. Zakładam jednak, że aby móc mówić o *przymusie tworzenia*, cele niezwiązane z samym procesem twórczym nie mogą stanowić podstawowej i jedynej motywacji do podejmowania aktywności twórczych[81]. A intersującą analizę dyskutowanego pojęcia proponuje też Sławomir Sztobryn (2022) w artykule „O edukacji jako wartości autotelicznej". Jak pisze autor:

> Termin autoteliczny definiuje się jako będący sam w sobie celem (…) i jednocześnie odrzuca się podejście pragmatyczne zakładające, że inne, wyższe cele mogą być osiągnięte z jego pomocą. Jako przykłady wartości autotelicznych wymienia się np. pracę, miłość, czy przyjaźń. Z mojej perspektywy edukacja, jeśli ma być postrzegana jako wartość autoteliczna, to musi być nie tylko cenna sama w sobie, ale jednocześnie musi być warunkiem osiągania innych wartości uznanych za niższe czy wobec niej pochodne. Nie ma ponad nią wartości, które by uzasadniały jej walor, natomiast edukacja uzasadnia inne cele i wartości. Bez miłości i przyjaźni sensowne życie byłoby zapewne przykre, ale możliwe, bez edukacji utraciłoby walor życia w pełni ludzkiego (Sztobryn, 2022, s. 12).

Co wydaje się oryginalne w tej interpretacji to wniosek autora, że wartość autoteliczna jest czynnikiem osiągania wartości pochodnych i niższego rzędu (Sztobryn, 2022). Gdyby chcieć zastosować to twierdzenie wobec analizowanego zagadnienia potrzeby tworzenia, to gratyfikacja potrzeb bardziej podstawowych, takich jak np. potrzeba uznania, prestiżu czy bezpieczeństwa materialnego, stanowiłaby pochodną realizowania wartości, jaką jest

[81] Oczywiście można by od razu zastanowić się, co jest wskaźnikiem autoteliczności, która jest, podobnie jak *przymus tworzenia*, dość abstrakcyjnym konceptem. Nie dysponując trafniejszymi narzędziami metodologicznymi uznaję, że o autoteliczności lub instrumentalności twórczości badanych możliwe będzie wnioskować na podstawie treści ich wypowiedzi w kontekście odpowiedzi na pytanie, jaki jest cel podejmowania aktywności twórczych.

twórczość sama w sobie. Oznaczałoby to więc, że gratyfikacja wspomnianych potrzeb stanowi ważny korelat twórczości, jednak – zgodnie z wcześniejszymi stwierdzeniami – nie stanowi jej celu właściwego. Interpretacja ta wydaje się mieć duży sens praktyczny dla twórców odczuwających konieczność realizowania wielu – nieraz wydawałoby się sprzecznych – celów z różnych obszarów życia. Traktowanie twórczości w sposób „oderwany" od innych zadań życiowych – np. brak jakichkolwiek czy dostatecznych starań twórcy, aby gratyfikację potrzeby tworzenia zintegrować z innymi obszarami życia – skutkować może natomiast zaburzeniami na wielu poziomach funkcjonowania jednostki, np. finansowego. Wydaje się jednak, że taka skrajna postawa również występuje u niektórych, odczuwających *przymus tworzenia*, twórców i może mieć związek z pejoratywnie nacechowanym kulturowym wizerunkiem głodującego artysty, który analizowałam w *Rozdziale 1*.

Wracając do kwestii definicyjnych, zauważyć warto, że w literaturze przedmiotu (choćby przywołanym powyżej tekście Sztobryna; 2022) spotkać się można zazwyczaj z kolokacją *wartość autoteliczna* – i często odnoszona jest ona do sztuki. Przykładem studium nad tym, co w sztuce celowe, intencjonalne, wolicjonalne itd., a co mimowolne, nieświadome i samoistne jest praca Jana Mukařovskiego (2014) pt. „Zamierzone i niezamierzone w sztuce". Jak pisze w kontekście tej rozprawy Jakub Osiński (2016, s. 170):

> Dociekania przedstawione w rozprawie opiera Mukařovský na przeszło dwu i pół tysiącu lat refleksji teoretycznych, wychodząc już od obserwacji Platona z *Fajdrosa*, gdzie przyporządkowuje wyróżnionym przez filozofa w procesie twórczym technice i „szale muz" odpowiednio cechy zamierzonego i niezamierzonego. Z obserwacji dotyczących teleologiczności dzieła sztuki wysnuwa w końcu wniosek o jego autoteliczności: „Sytuacja wygląda inaczej w przypadku twórczości artystycznej. Jej wytwory nie dążą do żadnego określonego celu zewnętrznego, lecz są celem samym w sobie". W tym zaś stwierdzeniu pobrzmiewają tezy uznawane przez całą szkołę praską, która w funkcji estetycznej dzieła sztuki upatrywała jego prymarnej i pierwotnej funkcji.

Jak wynika z ostatniego stwierdzenia, autoteliczność sztuki oznaczać może też jej związek z innymi wartościami o charakterze autotelicznym, takimi jak zwłaszcza piękno[82]. Nie oznacza to jednak koniecznie, że sztuka tym wartościom „służy", lecz raczej pozostaje z nimi w jakimś związku, zachowując swoją odrębność czy niezależność. Tak działoby się np. w przypadku prawdy jako wartości autotelicznej, na co wskazywali już starożytni myśliciele, choćby Artystoles, stwierdzając, że „[p]oeci (…) pisząc o rzeczach nieistniejących i niemożliwych mogą popełniać błędy logiczne, a mimo to – mają rację" (za: Tatarkiewicz 2012,

[82] Tatarkiewicz (2012, s. 9) używa pojęcia *transcendentalia* na określenie piękna, dobra i prawdy jako wartości najwyższych.

s. 362-363). A w kontekście tez Arystotelesa podkreślić warto, że sama idea autoteliczności wywodzi się od filozofii arystotelesowskiej (Lebed, 2021; Suits, 1977; 1988; Royce, 2011). Jak pisał starożytny myśliciel w *Etyce nikomachejskiej,* „[c]el, którego pragniemy dla niego samego i ze względu na który pragniemy też wszystkich innych rzeczy (...) taki cel jest chyba dobrem samym przez się i dobrem najwyższym" i „[b]ezwzględnie więc ostateczne jest to, do czego się dąży zawsze dla niego samego, a nigdy dla czegoś innego" (Arystoteles, 1956, s. 4, 18). W wyniku takiej genezy i późniejszych interpretacji tej koncepcji, autoteliczność kojarzy się z tym, co wzniosłe, dobre i szlachetne – a także z dobrostanem oraz szczęściem, ponieważ przymiotnik *autoteliczny* oprócz sztuki i wartości nieraz idzie w parze z zabawą albo sportem (Csíkszentmihály, 2022; Lebed, 2021; Suits, 1977; 1988; Royce, 2011). Odnoszony jest również do pracy – na przykład w artykule pt. „Zatyrani czy zakochani w pracy?" autorzy analizują różnice między pracoholizmem a autotelicznością (M. Warecki i W. Warecki, 2008).

Po ogólnym przeanalizowaniu znaczenia terminu autoteliczność i chcąc pozostać w zgodzie z dotychczasową praktyką jego zastosowania, uznać by można, że nie tyle *przymus tworzenia* jest autoteliczny, co dla jednostek go odczuwających twórczość ma wartość autoteliczną – dla pewnego uproszczenia przyjmę jednak określenie *potrzeba autoteliczna*. Podsumowując, pisząc o autoteliczności potrzeby tworzenia mam na myśli sytuację, kiedy artysta podejmuje się czynności twórczych *przede wszystkim* (niekoniecznie *tylko*) dlatego, że dostarczają mu one poczucia spełnienia, satysfakcji, sensu życia, pozwalają doświadczać stanów *flow* oraz są czynnikiem samorealizacji. Przykładem byłaby sytuacja, analogiczna do przypadków podawanych już powyżej, kiedy twórca odczuwa potrzebę namalowania obrazu, bo malowanie samo w sobie dostarcza mu pozytywnych emocji i poczucia spełnienia – w odróżnieniu od scenariusza, kiedy maluje z niechęcią lub obojętnością, a spełnienie odczuwa dopiero wtedy, gdy obraz zostaje przez kogoś doceniony albo udaje się go sprzedać. W tym drugim przypadku bowiem właściwą i podstawową potrzebą jest docenienie otoczenia lub zysk finansowy. W takim więc właśnie sensie proponuję zastosować termin *potrzeba autoteliczna* na określenie *przymusu tworzenia*.

6.3. Potrzeba tworzenia a potrzeby relacji

> „Czasem śnię o drzewie. Jedna gałąź to mężczyzna, którego poślubię, a liście to nasze dzieci. Druga gałąź to moja przyszłość pisarska, a każdy liść to wiersz. Trzecia gałąź to błyskotliwa kariera naukowa. Ale kiedy próbuję

> wybrać, liście żółkną i odlatują, aż całe drzewo zostanie ogołocone”
>
> Sylvia Plath (Jeffs, 2003).

Co w wyniku powyższych ustaleń wydaje się istotne, to problem potencjalnego konfliktu silnej potrzeby tworzenia – *przymusu tworzenia* – z innymi potrzebami jednostki. Kocowski (1978, s. 117) określa konflikt potrzeb mianem *dysonansu motywacyjnego* i definiuje go jako sytuację, która „zachodzi wówczas, gdy to, co człowiekowi potrzebne do szczęścia jest niezgodne z tym, co niezbędne do egzystencji, rozwoju, prokreacji, efektywności albo współżycia z innymi”. Opis ten wydaje się nad wyraz adekwatny do rozważań o *przymusie tworzenia* i niektórych, hipotetycznych, wynikających z tego zjawiska, konsekwencji dla jednostki.

A w kontekście analizowanego w niniejszej pracy zagadnienia, główna oś potencjalnego konfliktu potrzeb czy też dysonansu motywacyjnego u twórców wydaje się plasować między potrzebą tworzenia (a tym samym samorealizacji, jeżeli według dyskutowanych wcześniej założeń psychologii humanistycznej przyjmiemy ich wzajemną współzależność) a potrzebami dotyczącymi funkcjonowania w grupach społecznych, czyli np. zobowiązaniami i dążeniami związanymi z relacjami o charakterze rodzinnym, towarzyskim czy profesjonalnym. Jak sygnalizowałam wcześniej, pomijam w tym kontekście potrzeby fizjologiczne, gdyż analiza stosunku potrzeby tworzenia do potrzeb fizjologicznych prawdopodobnie nie poprowadziła by do wniosków innych niż to, że potrzeby fizjologiczne muszą być zaspokojone w pierwszej kolejności. Jak pisze Maslow (1995b, s. 258-259):

> [f]izjologiczne popędy czy potrzeby należy traktować jako zjawiska nietypowe, ponieważ są one izolowane oraz zlokalizowane somatycznie. Mówiąc inaczej, są one względnie niezależne od siebie [i] od innych rodzajów motywacji (…). U osoby, która nie ma co jeść, której grożą niebezpieczeństwa, która pozbawiona jest miłości i szacunku otoczenia, najpewniej głód odczuwany będzie najsilniej. (…) Jeżeli nie zaspokojone są wszystkie potrzeby i w organizmie dominują potrzeby fizjologiczne, wszystkie inne potrzeby mogą po prostu przestać istnieć albo zostają zepchnięte na dalszy plan (…). Dla człowieka, który jest krańcowo, niebezpiecznie głodny, nie istnieją żadne zainteresowania, z wyjątkiem zainteresowania pokarmem.

Zakładam więc, że konflikt potrzeby tworzenia z innymi potrzebami człowieka uaktywniać się może dopiero na poziomie potrzeb bezpieczeństwa – i też raczej nie tych najbardziej fundamentalnych, które są dla jednostki niemalże tak samo pierwszorzędne jak

fizjologiczne, jak np. posiadanie schronienia, ochrona przed chorobami, wojną itp.[83] (Maslow, 1995b). Potrzeby bezpieczeństwa, które ewentualnie mogą już być – i bywają, czego dowiedzieć się można choćby z życiorysów niektórych wielkich twórców – w pewnym stopniu wypierane przez potrzebę tworzenia to np. posiadanie stałego dochodu, oszczędności, różnego rodzaju zabezpieczeń i komfortu materialnego (Maslow, 1995b). Maslow (1995b, s. 263) zwraca uwagę na to, że „szerszy aspekt prób poszukiwania bezpieczeństwa i stałości wyraża się w tym, że ludzie na ogół przekładają rzeczy znane nad nieznane". Jak wiadomo natomiast z analiz osobowości twórczej, u osób kreatywnych występuje większa tolerancja ryzyka i zamiłowanie do nowości (zob. *Rozdział 3.*). Te cechy charakteru wraz z dominującą potrzebą tworzenia mogą więc przyczyniać się do tego, że dążenia związane z bezpieczeństwem niekoniecznie stanowić będą dla twórców priorytet.

Tak jak wspomniano, najbardziej problematyczne w kontekście potencjalnego konfliktu z potrzebą tworzenia wydają się dążenia niższego rzędu, związane z relacjami międzyludzkimi, czyli potrzeby przynależności, miłości i szacunku. Świadczyć może o tym choćby wypowiedź na forum dla artystów (w ramach wątku na temat bezdzietności osób twórczych), na którą trafiłam po wpisaniu w wyszukiwarkę fraz związanych z dominującą w życiu potrzebą tworzenia:

> [r]elacje wszelkiego rodzaju mogą być trudne dla nas, twórców. Mamy tendencję żyć w wyobraźni bardziej niż w prawdziwym świecie, co oznacza, że często jesteśmy nieumyślnie egoistyczni. To nie oznacza, że nam nie zależy, ale nasze umysły pracują inaczej i nie zawsze jesteśmy dostrojeni do potrzeb innych. To sprawia, że związki stanowią wyzwanie, zwłaszcza dla kobiet takich jak ja, które nie nadają się do pełnienia roli opiekuńczej, którą często społeczeństwo przypisuje nam w sposób domyślny. Wielu z nas decyduje się nie posiadać dzieci lub zostaje rodzicami, którzy nie sprawują nad dziećmi opieki. Trudno jest osiągnąć równowagę między **imperatywem tworzenia** [podkr. A. J.] a wymaganiami życia rodzinnego. Dlatego tak ważne jest, aby mieć partnera, który to rozumie i dostosuje się do tego, że potrzebujemy czasu w samotności i pewnego emocjonalnego dystansu. Miło byłoby mieć takie wspierające życie rodzinne (słyszałam, że czasem się to zdarza), jednak „prawdziwy świat" zazwyczaj nie funkcjonuje w ten sposób (Zepeda, 2017).

Cytat ten można byłoby też zamieścić w *Tabeli 1.* (zob. *Rozdział 1.*), której treść dotyczyła przykładów narracji z tekstów kultury, w których użyte zostało pojęcie *przymus tworzenia* i określenia do niego pokrewne (w tym przypadku – *imperatyw tworzenia*) lub w inny sposób wyrażona została idea tego zjawiska. Myślę jednak, że wypowiedź ta jest na tyle

[83] Choć historia zna przypadki artystów, którzy tworzyli w warunkach niewoli, wojny, czy skrajnego ubóstwa (np. Aleksander Sołżenicyn, Nikifor Krynicki). Współcześnie głośnym medialnie przypadkiem artysty, który tworzył w więzieniu i był bezdomny jest amerykański malarz Richard Hutchins (Martin, 2021).

emblematyczna dla problemu konfliktu potrzeb, jakiego doświadczać mogą odczuwający silną potrzebę tworzenia artyści, że warto jest ją wyeksponować w kontekście dyskutowanego tutaj wątku. A co wynika z powyższej narracji to to, że *przymus tworzenia* może być czynnikiem, który utrudnia osiągnięcie harmonii w obszarze życia społecznego, a zwłaszcza rodzinnego i miłosnego. Nasuwa się jednak pytanie, czy artysta rzeczywiście doświadcza dyskomfortu i frustracji w wyniku tego, że nie jest w stanie pogodzić zaangażowania w twórczość z również intensywną potrzebą zaangażowania w życie rodzinne / związek intymny, czy też raczej problemem są oczekiwania społeczne, którym twórca nie spełnia, gdyż jego potrzeba np. założenia rodziny / utrzymywania relacji towarzyskich nie jest silna (bo zdominowana przez potrzebę tworzenia). Z przytoczonej opinii wynikałoby raczej, że problem stanowią oczekiwania społeczne i niedostateczna akceptacja alternatywnych wzorców, np. życia rodzinnego, przez otoczenie (Zepeda, 2017).

Na podobny aspekt zwraca uwagę Maslow (1995a), pisząc, że niektóre formy zaangażowania w relacje z ludźmi mają ujemny wpływ na samorealizację, a wręcz – dopóki jednostka nie jest w stanie ich zharmonizować – uniemożliwiają gratyfikację tej potrzeby. Jak zauważył badacz: „[n]ajważniejszą przyczyną wyobcowania z prawdziwego «ja» jest nasze neurotyczne zaangażowanie się w sprawy innych ludzi, historyczne kace z dzieciństwa, w których dorosły zachowuje się jak dziecko" (Maslow, 1995a, s. 285). Również Rogers (1995) podkreśla, że na drodze do „bycia sobą" stoją maski, które jednostka zakłada w relacji z innymi, aby spełnić ich domniemane oczekiwania, co odbywa się kosztem wzrostu osobowości. Proces odwrotny, prowadzący ku samorealizacji, oznaczałby natomiast, zdaniem badacza, konieczność konfrontacji z tym, co sztucznie wykreowane na potrzeby funkcjonowania w grupach społecznych i odrzucenie tego na rzecz ekspresji swojego prawdziwego ja. Jednostka gotowa do takiej zmiany „nie chowa się za fasadą konformizmu w stosunku do innych, nie zaprzecza cynicznie wszystkim swoim uczuciom, nie porządkuje wszystkiego przy pomocy intelektualnego racjonalizmu, ale jest żyjącym, oddychającym, czującym, zmiennym procesem, krótko mówiąc, staje się osobą" (Rogers, 1995, s. 318)[84]. Wydaje się więc, że samorealizacji

[84] Jeszcze głębszą analizę problemu „nie bycia sobą" i zaniechiwania dążeń do ekspresji własnej osobowości znaleźć można np. w filozofii Jana Jakuba Rouseeau, który twierdził, że konformizm nie oznacza jedynie zgody na podporządkowanie się innym, ale jest też próbą podporządkowania tych innych sobie. „Motywowane egoizmem dążenie do wzajemnego uznania staje się (…) środkiem panowania nad innymi, formą przemocy, ma charakter instrumentalny. Jego rzeczywistym celem nie jest uznanie innych, lecz ich podporządkowanie własnym celom i ich uzależnienie; będąc zależnymi od innych, jednostki usiłują uzależnić ich od siebie" (Pieniążek, 2022, s. 40).

oraz gratyfikacji potrzeby tworzenia w jej autotelicznej formie sprzyja pewna doza nonkonformizmu i niezależności od oczekiwań zewnętrznych i akceptacji innych.

Zauważyć jednak warto, że samorealizacji, rzecz jasna, nie powinno się postrzegać jako dążenia w jakiś sposób antagonistycznego wobec potrzeb współżycia społecznego – wręcz przeciwnie, wedle oryginalnych założeń Maslowa (1995b) stanowi ona przecież wynik optymalnego zaspokojenia tychże dążeń, dzięki czemu pojawia się przestrzeń na urzeczywistnienie indywidualnego potencjału. Jak wskazuje Gasiul (2005, s. 9 i 10), spełnienie indywidualnego potencjału zawsze odbywa się w interakcji z innymi („w «ja» tkwi jakaś forma dyspozycji, która dzięki interakcji z innymi osobami nabiera nowych kształtów i nowej jakości"). W omawianym konflikcie rozwiązaniem nie wydaje się bynajmniej „wyparcie" jednej potrzeby przez drugą (np. potrzeby posiadania przyjaciół, rodziny czy partnera przez potrzebę tworzenia), lecz ich pozytywne zharmonizowanie. A z tym – jak się wydaje – mają trudność niektórzy artyści, których twórcza praca, wedle ich przekonania, wymaga ogromnego zaangażowania i mentalnej energii, a tym samym prowokuje do rezygnacji z wielu innych gratyfikacji. Istotnym i podnoszonym już powyżej dylematem jest natomiast to, co oznacza dla jednostki stan zaspokojenia danej potrzeby, np. o charakterze relacyjnym. Dla jednego wystarczającą gratyfikacją potrzeby miłości i przynależności będzie bowiem bliska więź z bratem, partnerem czy przyjaciółką, inna jednostka nie poczuje się wewnętrznie „kompletna" dopóki nie założy kilkuosobowej rodziny, a do tego nie będzie częścią licznych kręgów towarzyskich. Wydaje się więc, że należałoby poddać dodatkowej refleksji, czy funkcjonujący w niestandardowy sposób – np. żyjący w pewnym odosobnieniu – artyści faktycznie doświadczają konfliktu potrzeb i dotkliwie odczuwają brak bliskich osób, czy też ewentualnie odczuwają np. jedynie dyskomfort związany z zewnętrznymi oczekiwaniami kulturowym, a może w ogóle „braki" w ich życiu istnieją tylko w świadomości osób postronnych. Jak wiadomo z wielu badań, osobowość twórcza charakteryzuje się wieloma wyróżniającymi przymiotami, wśród których wymienia się m.in. niezależność, a także akceptację, a nawet umiłowanie samotności, dzięki której możliwe jest osiąganie stanów wysokiego skupienia na procesie twórczym (zob. *Rozdział 3.*). Cechy te mogą więc w pewien sposób przeciwdziałać wykształceniu się potrzeb intensywnego i zaangażowanego życia rodzinnego czy towarzyskiego, co oznaczałoby, że np. w przypadku twórców „samotników" nie tyle występuje konflikt potrzeb, co raczej mniejsze niż przeciętne nasilenie jakiejś potrzeby (np. relacji) na rzecz innej (potrzeby tworzenia, samorealizacji). Zresztą z profesją artystyczną dość powszechnie kojarzone są alternatywne wzorce życia, więc zdaje się, że można mówić o

większym powszechnym społecznym przyzwoleniu na to, że u twórców gratyfikacja potrzeb o charakterze relacyjnym / społecznym nie przebiega w sposób standardowy. Nawet przywoływany już wcześniej twórca psychologii indywidualnej Adler (1986), w którego rozważaniach nacisk położony został przede wszystkim na to, iż jednostka powinna mieć rozwinięte poczucie wspólnoty i być gotowa do współdziałania, poczynił zastrzeżenie wobec twórców. Jak pisze badacz: „(…) musimy uznać wyjątki, jeśli ktoś w celu większego wkładu dla popierania wspólnoty zwolni się od rozwiązywania poszczególnych części zagadnień życia, jak to czyni artysta i geniusz" (Adler, 1986, s. 14).

Czegokolwiek by jednak nie powiedzieć o w pewnym sensie szczególnym statusie artysty w społeczeństwie, raczej wątpliwie wydaje się, aby – niezależnie od nasilenia potrzeby tworzenia – któraś z potrzeb wymienianych z teorii Maslowa (1995b) w ogóle nie występowała u zdrowej psychicznie jednostki. A skoro tak, to deprywacja dowolnej z nich (np. w wyniku nadania prymatu potrzebie tworzenia) prawdopodobnie niesie jakieś negatywne konsekwencje dla poczucia ogólnego dobrostanu. Z drugiej strony zauważyć można, że niekoniecznie wszystkie potrzeby o charakterze społecznym / relacyjnym są odczuwane tak samo intensywnie w ciągu całego dorosłego życia – w kontekście analizy gratyfikacji i wzajemnego stosunku różnych potrzeb człowieka należałoby więc wziąć też pod uwagę aspekt temporalny. Oznacza to, że np. jednostka w danym okresie czasu może poświęcić się niemalże całkowicie pracy, z którą związany jest jakiś ważny dla niej cel życiowy (np. zdobycie uprawnień zawodowych, awans), dopiero po osiągnięciu którego odczuje potrzebę znalezienia partnera i założenia rodzinny. Inną byłaby sytuacja, gdy rodzice małych dzieci w dominujący sposób koncentrują się na ich wychowaniu, a gdy te podrosną, któreś z nich lub oboje skupiają się na rozwoju własnych pasji czy zmieniają ścieżkę kariery. Inną „odsłoną" aspektu temporalnego są natomiast czasy i kultura, w jakich jednostka żyje. Na przykład obecnie poświęcający się nauce i studiowaniu dwudziestoparolatek bez rodziny i stabilnego zatrudnienia z dużym prawdopodobieństwem wydawać się będzie – zarówno we własnym odczuciu, jak i odbiorze społecznym – funkcjonować prawidłowo i trudno stwierdzić, w którym dokładnie momencie „powinien" on po pierwsze zacząć odczuwać, a po drugie zaspokajać potrzebę np. życia rodzinnego. A pewnie jeszcze kilka dekad temu taki dwudziestoparolatek spotkałby się z innymi oczekiwaniami społecznymi wobec swojego statusu rodzinno-zawodowego – a tym samym możliwe, że w odmienny sposób odczuwałby związane z nim potrzeby. Z tego stwierdzenia może rodzić się, sygnalizowane już powyżej, pytanie, w jakim stopniu odczuwane przez jednostkę potrzeby w danych okresach życia stanowią tak naprawdę wyraz

zinternalizowanych oczekiwań o charakterze zewnętrznym, społeczno-kulturowym. Te zaś, jak wiadomo, ulegają zmianom z pokolenia na pokolenie[85].

W tym miejscu warto natomiast zauważyć, że w przeciwieństwie do szeregu potrzeb o charakterze relacyjnym / społecznym (tj. zawieranie małżeństwa w określonym wieku, posiadanie dzieci, zdobycie konkretnej pozycji zawodowej itp.) potrzeba tworzenia artystycznego wydaje się w dość niskim stopniu podlegać warunkowaniu społeczno-kulturowemu pod względem prób jej stymulowania. Twórczość artystyczna nie cieszy się renomą stabilnej profesji, rzadko więc można by napotkać sytuację, gdy wobec jednostki wysuwane byłyby oczekiwania „zastania artystą" i oferowane wskazówki odnośnie do tego, w jaki sposób nim być – raczej można by spodziewać się oddziaływania inhibitorów zewnętrznych (np. zniechęcania do obrania takiej ścieżki kariery itp.). Gratyfikacja potrzeby tworzenia niewątpliwie – o czym już pisano – napotykać może szereg zewnętrznych ograniczeń i z pewnością mogą one wpływać na decyzje i samorealizację twórczej jednostki, jednak rzadsze wydają się sytuacje, aby ktoś starał się w jednostce tę potrzebę „na siłę" wzbudzić. Z tego względu uważam, że jeżeli potrzeba tworzenia artystycznego już dochodzi do głosu, założyć można, że w dużym stopniu jest autentyczna, samoistna, autoteliczna – co akurat przy wszystkich trudnościach, o jakich pisze się w kontekście badań nad twórczością w ogóle (zob. Szmidt, 2013b; 2021), wydaje się ułatwiać badania nad jej charakterystyką i zwiększać prawdopodobieństwo uzyskania klarownych wyników (czyli opisu potrzeby tworzenia odzwierciedlającego sposób, w jaki jest ona faktycznie odczuwana przez artystów, przy zminimalizowaniu stopnia „zaciemniania" obrazu przez uwewnętrznione narracje innych).

[85] O przejawach takiej paradygmatycznej zmiany pisze Obuchowski (2000) w kontekście kiełkujących w latach 70. XX badań nad, wspominaną już wcześniej, *nerwicą egzystencjalną*. Była ona najczęściej diagnozowana u osób w średnim wieku, które miały zaspokojone potrzeby o charakterze relacyjnym / społecznym, lecz sfrustrowane były z powodu – jak zaczęto przypuszczać – niezaspokojenia swoich indywidualnych dążeń i niespełnienia marzeń z okresu młodzieńczego:. Jak wskazuje autor:

> [t]ak dziwne wydawały się przypadki nerwic występujące u ludzi, których sytuacja życiowa nie dawała do tego żadnego powodu. Byli bowiem znakomicie przystosowani, skuteczni, kompetentni i cenieni w zawodzie, o udanym życiu osobistym, znani jako energiczni i odważni. […] Skoro jest im tak dobrze, to dlaczego jest tak źle? Skoro są tak znakomicie przystosowani, to dlaczego czują się coraz gorzej? Chorzy ci zrealizowali przecież to wszystko, czego od nich wymagano: „zbudowali dom, wychowali syna, posadzili drzewo" (…) Dlaczego więc ci „wojownicy nie odpoczywają po bitwie", ale coś ich dręczy, czują niepokój, i to płynący z tak głębokich warstw osobowości, że dezorganizuje życie psychiczne (…)? Może osiągnęli tylko wszystko to, CO NALEŻY osiągnąć, ale nie osiągnęli tego, co DLA NICH istotne? Może więc pytanie właściwe nie powinno dotyczyć poziomu przystosowania jednostki, ale tego, co jest dla niej istotne osobiście? (Obuchowski, 2000, s. 234–235).

Podsumowując rozważania z powyższego ustępu, podkreślić można, że nasilenie konkretnych potrzeb jest zróżnicowane u różnych jednostek i zależeć może od okresu życia i uwarunkowań z tym związanych. Przypuszczać też można, że niektóre cechy osobowości twórczej mogą osłabiać natężenie pewnych dążeń o charakterze relacyjnym / społecznym[86]. Ponadto, biorąc pod uwagę, że na percepcję własnych potrzeb jednostki wpływ mogą mieć oczekiwania zewnętrzne, domniemywać można, że potrzeby percypowane czy deklarowane w pewnym stopniu mogą różnić się od autentycznych. Moim przypuszczeniem jest natomiast, że potrzeba tworzenia, z powodu niskiego jej uwarunkowania oczekiwaniami o charakterze społeczno-kulturowym, w niewielkim stopniu będzie temu zastrzeżeniu podlegać.

6.4. Potrzeba tworzenia a inne potrzeby – możliwe scenariusze

„Co jest dla mnie ważniejsze, pisanie czy życie (…).
Nie w każdym zawodzie ma się podobne wątpliwości"
Joanna Jagiełło (za: Gawron, 2017, s. 36).

Na podstawie powyższych rozważań wysnuć można wniosek, że powszechne klasyfikacje potrzeb – jakkolwiek, tak jak w przypadku teorii Maslowa (1995b), heurystycznie płodne i w wysokim stopniu trafne – stanowią pewnego rodzaju uproszczone schematy, nie będące w stanie uwzględnić szeregu możliwych uwarunkowań i współzależności, jakie charakteryzować mogą osobowość człowieka w aspekcie istnienia, gratyfikacji i deprywacji różnych jego potrzeb. Co jednak dla niniejszych analiz ważnego (nawet jeśli dość oczywistego) wynika z założenia, że potrzeby człowieka ułożone są w strukturze hierarchicznej to to, że – skoro potrzebę tworzenia w swojej najbardziej autentycznej, czyli autotelicznej odsłonie, uznamy za równorzędną z samorealizacją (czy też będącą jej składową), a więc potrzebę najwyższego rzędu – pozostałe potrzeby są wobec niej podrzędne. Co z tego wynika, potrzeby te – jeśli jednostce nie udaje się ich satysfakcjonująco zaspokoić – stoją niejako „na drodze" do gratyfikacji potrzeby tworzenia i samorealizacji (na co zwracał uwagę Maslow; 2006). W szczególności, jak już pisałam wyżej, dotyczyć to może potrzeb o charakterze społecznym czy relacyjnym, a także materialnych (bezpieczeństwa). W tym sensie wydaje się, iż analiza potrzeby tworzenia w naturalny sposób obejmować też powinna analizę innych dążeń jednostki,

[86] Jak również zapewne, konkretne cechy osobowości w ogóle wpływać mogą na nasilenie i sposób odczuwania różnych potrzeb człowieka (np. wysoka neurotyczność na zwiększoną potrzebę akceptacji czy przynależności).

ponieważ ich nasilenie oraz stopień gratyfikacji wpływać mogą na sposób odczuwania i zaspokojenia potrzeby tworzenia. Podejście to wpisuje się w koncepcję Maslowa, u podstaw której leżą założenia psychologii holistycznej, na które zwraca uwagę Janusz Reykowski (1995, s. 256):

> [w]edle tych założeń – procesów dokonujących się w ludzkiej psychice nie można badać i wyjaśniać w sposób analityczny, tzn. poszukując elementarnych zjawisk, z których następnie rekonstruuje się większe całości; cechy części są determinowane przez całość, na którą się składają, i dlatego, izolując część od całości, zniekształcamy w sposób istotny badane zjawiska. Na osobowość człowieka nie można zatem patrzeć jak na mozaikę elementów (cech, popędów itp.), ale jak na pewną strukturę; należy więc badać współzależności w ramach tej struktury.

Tak więc potrzeba tworzenia – nawet jeśli charakteryzuje się dużą indywidualnością, o czym wspominałam powyżej – stanowi też część „naczyń połączonych", które tworzą osobowość człowieka. Wyciągając wnioski z tego, co zostało dotychczas stwierdzone w kontekście konfliktu potrzeby tworzenia z innymi potrzebami, wydaje się, że zarysować można kilka scenariuszy ilustrujących, w jakim stosunku potrzeba tworzenia plasować się może wobec pozostałych, adekwatnych dla takiej analizy[87], potrzeb jednostki. W celu klarowniejszej prezentacji, scenariusze te przedstawiam w postaci tabeli (zob. *Tabela 7.*).

[87] Czyli poza fizjologicznymi i najbardziej podstawowymi, związanymi z bezpieczeństwem.

Tabela 7. Model relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji. Źródło: opracowanie własne na podstawie teorii potrzeb Maslowa (1995b)

RELACJA POTRZEBY TWORZENIA WOBEC POTRZEB NIŻSZEGO RZĘDU I SAMOREALIZACJI					
	Scenariusz I	**Scenariusz II**	**Scenariusz III**	**Scenariusz IV**	**Scenariusz V**
charakterystyka potrzeby tworzenia	autoteliczna, silna – *przymus tworzenia*	autoteliczna, silna – *przymus tworzenia*	autoteliczna, silna lub dosyć silna – *przymus tworzenia*	autoteliczna, średnio lub słabo nasilona	instrumentalnie podrzędna wobec potrzeb niższego rzędu
relacja potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu	relacja harmonijna – nadawanie dużego / kluczowego znaczenia potrzebie tworzenia bez odczuwanego uszczerbku dla gratyfikacji innych potrzeb	relacja nieharmonijna – nadawanie dużego / kluczowego znaczenia potrzebie tworzenia przy odczuwalnych zaburzeniach w gratyfikacji potrzeb niższego rzędu	relacja nieharmonijna – nadawanie dużego / kluczowego znaczenia gratyfikacji potrzeb niższego rzędu kosztem zaspokojenia potrzeby tworzenia; potrzeba tworzenia podlega częściowemu stłumieniu lub instrumentalizacji w wyniku deprywacji niektórych potrzeb niższego rzędu; potrzeba tworzenia staje się instrumentalnie podrzędna wobec tychże potrzeb lub dochodzi do jej częściowej deprywacji	relacja harmonijna – nadanie prymatu gratyfikacji potrzeb niższego rzędu; potrzeba tworzenia traktowana jest drugorzędnie; twórczość stanowi zajęcie dodatkowe, jest formą hobby	relacja harmonijna – nadanie dużego / kluczowego znaczenia potrzebie tworzenia bez odczuwanego uszczerbku dla gratyfikacji innych potrzeb
stopień zaspokojenia potrzeb niższego rzędu w kontekście	wysoki – gratyfikacja potrzeby tworzenia w dużym stopniu jest czynnikiem gratyfikacji pozostałych potrzeb niższego rzędu	niski lub średni – gratyfikacja potrzeby tworzenia nie stanowi wystarczającego czynnika gratyfikacji innych potrzeb;	niski lub średni, co skłania jednostkę do „zaprzęgnięcia" twórczości na rzecz zaspokojenia potrzeb niższego rzędu; twórczość podlega	różny / nie dotyczy; brak konfliktów między potrzebą tworzenia a innymi potrzebami jednostki	różny / nie dotyczy; twórczość stanowi jedynie instrument do zaspokojenia potrzeb niższego rzędu; brak wewnętrznych konfliktów

potrzeby tworzenia	(materialnych, przynależności, prestiżu, uznania społecznego itp.); ewentualnie potrzeby te zaspokajane są w inny sposób (np. posiadanie innych niż twórczość źródeł dochodu), bez uszczerbku dla gratyfikacji potrzeby tworzenia	jednostka skoncentrowana na twórczości doświadcza wewnętrznych konfliktów i zaburzeń w innych obszarach życia (np. materialnego, zawodowego, relacji partnerskich); koncentracja na twórczości wpływać może destrukcyjnie na inne obszary życia; jednostka nie poświęca jednak lub w niewielkim stopniu poświęca twórczość na rzecz zaspokojenia innych potrzeb; przejaw skrajny: *głodujący artysta*	instrumentalizacji, co może mieć znaczenie dla jej jakości (np. możliwe jest nadmierne schlebianie gustom publiczności, rezygnacja z oryginalnych pomysłów na rzecz tych, które przynieść mogą korzyści w innych obszarach życia, takich jak zdobycie prestiżu, utrzymanie sławy, wysokich zarobków itp.); ewentualnie potrzeby niższego rzędu zostają satysfakcjonująco zaspokajane, jednak „wypierają" potrzebę tworzenia, która zostaje (przynajmniej częściowo) stłumiona na rzecz ich gratyfikacji (np. duże zaangażowanie w życie rodzinne skutkuje brakiem czasu na aktywności twórcze), co powoduje frustrację		związanych z potrzebą tworzenia
stopień zaspokojenia potrzeby samorealizacji	wysoki; jednostka doświadcza optymalnej samorealizacji; ma poczucie dobrostanu,	średni lub wysoki, jednostka doświadcza samorealizacji; odczuwa satysfakcję z	niski lub średni – w wyniku instrumentalizacji potrzeby tworzenia lub jej częściowego stłumienia	różny / nie dotyczy; twórczość jest czynnikiem samorealizacji, ale	niski / różny / nie dotyczy; jednostka nie osiąga samorealizacji lub osiąga ją w wyniku aktywności

i ogólne poczucie dobrostanu życiowego jednostki (związane z gratyfikacją potrzeby tworzenia i samorealizacji)	związanego z gratyfikacją potrzeby tworzenia; doświadcza stanów *flow*	własnej twórczości i doświadcza stanów *flow*; brak gratyfikacji potrzeb niższego rzędu nie wpływa znacząco na zmianę życiowych priorytetów (do których należy twórczość), choć może powodować frustrację związaną z zaburzeniami w innych obszarach życia, co powoduje obniżenie poczucia ogólnego życiowego dobrostanu	twórczość tylko częściowo lub w ogóle nie stanowi czynnika samorealizacji; jednostka doświadcza konfliktów potrzeb, może czuć się wewnętrznie „rozrywana" między silną wewnętrzną potrzebą tworzenia a dążeniami do gratyfikacji potrzeb niższego rzędu	potrzeba samorealizacji nie jest wysoko rozwinięta lub też jednostka realizuje się również poprzez aktywności inne niż twórczość artystyczna; twórczość stanowi jedynie czynnik dodatkowy zaspokojenia potrzeby samorealizacji	innych niż twórczość artystyczna

Jak wynika z powyższej analizy, o *przymusie tworzenia* mówić można zwłaszcza w pierwszych dwóch przypadkach, w których uwidacznia się duże, motywowane wewnętrznie zaangażowanie jednostki w twórczość, niezależnie od doświadczanych konfliktów (*Scenariusz II*) z innymi potrzebami. *Scenariusz I* z punktu widzenia odczuwającej *przymus tworzenia* jednostki wydaje się optymalny, czyli służący jej samorealizacji i poczuciu dobrostanu. Silna potrzeba tworzenia jest zaspokajana, a dodatkowo jej gratyfikacja pozwala zaspokoić niektóre potrzeby bardziej podstawowe. Trafnym przykładem byłby przypadek znanego cenionego artysty, który odczuwa satysfakcję i spełnienie w wyniku zaangażowania w proces twórczy, a równocześnie poprzez twórczość zaspokaja swoją potrzebę uznania (będąc docenianym za swoje dzieła), przynależności (np. należąc do stowarzyszeń artystycznych) oraz bezpieczeństwa (zarabiając na swoich dziełach). Co jednak istotne, te wymienione potrzeby bardziej podstawowe nie stanowią podstawowego bodźca do podejmowania aktywności twórczych. Natomiast w *Scenariuszu II*, kiedy jednostka ulega silnej autotelicznej potrzebie tworzenia, ale lekceważy te bardziej podstawowe, dochodzić może do zaburzeń w funkcjonowaniu społecznym czy materialnym.

Zakładam, że *przymus tworzenia* występuje też w *Scenariuszu III*, kiedy cierpiąca w wyniku deprywacji niektórych potrzeb niższego rzędu jednostka stara się zaspokoić je poprzez twórczość lub też częściowo (ale nie całkowicie) tłumi potrzebę tworzenia na rzecz ich gratyfikacji. W pierwszym z tych dwóch przypadków jednostka o niezaspokojonej potrzebie uznania, szacunku itp. i generalnie niskiej samoocenie, może „zaprzęgnąć" aktywności twórcze do zaspokojenia potrzeb niższego rzędu, np. zdobycia uznania i nazbyt mocno koncentrować się na tym, jak jej twórczość odbierana jest przez innych oraz czego oczekują odbiorcy. Odbywać się to może ze szkodą dla satysfakcji z procesu twórczego, a możliwie także jakości wytworów. Twórczość może nabrać więc charakteru częściowo instrumentalnego, jednak mniemać można, że jednostka odczuwa też pewną satysfakcję z procesu twórczego oraz dąży do samorealizacji poprzez twórczość, w czym jednak „przeszkadza" jej niezdolność (na dany moment) do harmonijnego zaspokojenia potrzeb niższego rzędu. Gdy natomiast dochodzi do częściowego stłumienia potrzeby tworzenia na rzecz gratyfikacji innych dążeń, jednostka odczuwa dysonans motywacyjny i frustrację w wyniku niedostatecznego stopnia gratyfikacji potrzeby tworzenia. Te ostatnie konsekwencje są szczególnie istotne dla charakterystyki analizowanej w tej pracy kategorii. Jeżeli bowiem nie występują, czyli jednostka koncentruje się na zaspokajaniu potrzeb niższego rzędu i nie odczuwa żadnych braków czy frustracji w kontekście gratyfikacji potrzeby tworzenia, zakładać można, że potrzeba ta nie jest silna, a więc

nie można uznać jej za *przymus tworzenia* (którego kryterium jest duże zaangażowanie jednostki w twórczość). Taka sytuacja opisana została w *Scenariuszu IV*, w którym twórczość stanowi zajęcie dodatkowe / hobby (choć może być również zajęciem zawodowym, gdyż dla dyskutowanego rozróżnienia istotne jest przede wszystkim nasilenie potrzeby tworzenia, a nie formy / struktury organizacyjne, w jakich realizowana jest twórczość). Potrzeba tworzenia jest autoteliczna, a jej zaspokojenie niesie pozytywne konsekwencje dla jednostki, takie jak poczucie satysfakcji i rozwój osobowości (samorealizacja), jednak nie jest wystarczająco silna, aby można było w tym przypadku mówić o *przymusie tworzenia*. Mamy tu prawdopodobnie do czynienia z przejawami twórczości codziennej / egalitarnej / osobistej / przez „małe t" (zob. Modrzejewska-Świgulska, 2014). Natomiast wracając do *Scenariusza III*, w którym *przymus tworzenia* występuje, dodać warto, że istotne jest, iż ewentualne tłumienie potrzeby w tym scenariuszu nie jest całkowite – jednostka tworzy, choć w swoim mniemaniu „za mało" lub niezupełnie w sposób taki, jak by chciała (gdyż twórczość podlega instrumentalizacji). Oczywiście w każdym z trzech pierwszych scenariuszy możliwe są stany twórczego przestoju – jednak zakładam, że generalnie jednostka odczuwająca *przymus tworzenia* będzie podejmować konsekwentne wysiłki, aby go zaspokoić i powrócić do działań twórczych, więc okresy takie są tymczasowe. Gdyby bowiem były długotrwałe, a odsunięcie twórczości na rzecz zaspokajania potrzeb niższego rzędu nie powodowałoby u jednostki stanów napięcia psychicznego, frustracji itp., wnioskować można, że prawdopodobnie stopień nasilenia potrzeby tworzenia nie jest wysoki, wiec – jak już wspomniano – nie można mówić o *przymusie tworzenia*. Przykładem mogłaby być malarsko uzdolniona i doświadczająca przyjemności i satysfakcji z procesu twórczego kobieta, która przez wiele lat poświęca się rodzinie, na rzecz której odsuwa aktywności twórcze i nie odczuwa z tym związanych konfliktów wewnętrznych ani frustracji. W takim przypadku – wpisującym się w *Scenariusz IV* – potrzeba tworzenia może być autoteliczna, jednak nie jest silna, a więc, jak zakładam, nie jest *przymusem tworzenia*.

Podsumowując, trzy pierwsze scenariusze opierają się na założeniu, że odczuwana przez jednostkę potrzeba tworzenia ma charakter autoteliczny, jest silna czy wręcz dominująca w psychice jednostki, można więc – o ile jednostka w jej wyniku podejmuje aktywności twórcze – określić ją mianem *przymusu tworzenia*. *Scenariusz IV* dotyczy natomiast twórczości, która jest dla jednostki czynnikiem spełnienia, jednak potrzeba tworzenia nie jest silna i nie nosi cech wewnętrznego przymusu. Z wariantów, w których *przymus tworzenia* występuje, *Scenariusz I* wydaje się najbardziej korzystny dla jednostki, która w wyniku aktywności twórczych doświadcza dobrostanu i samorealizacji, a także zaspokojenia potrzeb niższego

rzędu. W *Scenariuszach II* i *III* niezaspokojone – a bardziej podstawowe – potrzeby z innych obszarów życia sprawiają, że jednostka może doświadczać pewnych zaburzeń na poziomie funkcjonowania społecznego czy materialnego, odczuwać frustrację i konflikty wewnętrzne, a jej twórczość może ulec częściowej instrumentalizacji lub zostać w pewnym stopniu (lecz nie całkowicie) stłumiona. W *Scenariuszu II* artysta wykazuje dość bezkompromisową postawę wobec silnej potrzeby tworzenia i mimo tego, że twórczość nie pozwala mu (przynajmniej na dany moment) zaspokajać potrzeb niższego rzędu (czyli nie przynosi mu wystarczających do życia zarobków, uznania społecznego, prestiżu itp.) intensywnie angażuje się w proces twórczy dla samej płynącej z tego satysfakcji, zadowolenia czy pozytywnych stanów emocjonalnych (takich jak stan *flow*). Co znamienne, *Scenariusz II* wydaje się w pewien sposób przeczyć założeniom hierarchizacji potrzeb człowieka zawartym w teorii Maslowa (1995b) i świadczyć o tym, że możliwa jest samorealizacja w warunkach deprywacji potrzeb niższego rzędu[88]. A o tym, że znajduje on odzwierciedlenie w rzeczywistości, świadczą liczne życiorysy twórców, którzy tworzyli intensywnie mimo tego, że ich dzieła nie spotykały się z uznaniem odbiorców, nie przynosiły uznania, prestiżu itp. – przynajmniej nie od razu, a czasem w ogóle lub dopiero pośmiertnie. Styl życia takich twórców wpisywać się może w ugruntowany kulturowo, wspominany wcześniej, wizerunek *głodującego artysty*.

Podnoszonym już wcześniej zagadnieniem, adekwatnym dla analizy *Scenariusza II*, jest to, na ile pochłonięta twórczością jednostka odczuwa deprywację potrzeb niższego rzędu, a na ile satysfakcja płynąca z procesu twórczego i poczucia samorealizacji jest dla niej (przynajmniej do pewnego stopnia) wystarczającym czynnikiem ogólnego subiektywnego poczucia dobrostanu. To ostatnie stwierdzenie wydaje się dość prawdopodobne, gdyż spekulować by można, że artysta, któremu faktycznie przeszkadzałby brak np. komfortu materialnego czy kręgów przyjaciół, zaangażowałby się w starania na rzecz ich zdobycia[89]. Jak

[88] Na marginesie zauważyć można istnienie krytycznych głosów, związanych z – w opinii krytyków – generalną tendencją współczesnej kultury do „odwracania" piramidy Maslowa, czyli nadawania dużego znaczenia samorealizacji, bez należytego uwzględnienia realnych problemów, związanych z (nie)możliwością gratyfikacji potrzeb niższego rzędu (np. dostępu do ubezpieczeń społecznych, godziwych zarobków) itp.). W artykule o znamiennie brzmiącym tytule „Where Were we while the Pyramid was Collapsing? At a Yoga Class" Ruth Whippman (2017, s. 527) pisze, że jako społeczeństwo „wykształciliśmy nową i wszechobecną narrację kulturową na temat ludzkiego dobrostanu (…). Odwraca ona piramidę Maslowa, lokalizując samorealizację nie jako coś, do czego dążyć warto po zaspokojeniu potrzeb bardziej podstawowych, ale jako wystarczającą alternatywę do tych podstaw". Zagadnienie to wykracza poza zakres moich rozważań, warto jednak zauważyć, że kwestia nadawania prymatu samorealizacji nad innymi potrzebami jest poruszana w tekstach kultury i to nie tylko w odniesieniu do artystów.

89 Choć oczywiście mogą oddziaływać jakieś inne czynniki, przeciwdziałające optymalnej gratyfikacji potrzeb niższego rzędu, np. brak kompetencji przedsiębiorczych, umożliwiających osiągnięcie dobrostanu na poziomie

wskazuje Pufal-Struzik (2006), niezależna motywacja osobista do twórczości ma charakter *poznawczo-hubrystyczny*, co oznacza, że twórczość dostarcza jednostce wielu pozytywnych doznań emocjonalnych i satysfakcji związanej z samym tylko postępem na drodze rozwoju osobowości. Jak pisze badaczka: „[p]ozytywne emocje takie jak zadowolenie, satysfakcja, duma pobudzają osobę do ponawiania twórczych prób w dążeniu do profesjonalizmu, do twórczego mistrzostwa, a w konsekwencji do potwierdzenia własnej wartości" (Pufal-Struzik, 2006, s. 233). W tym świetle przypuszczenie, że gratyfikacja samoistnej potrzeby tworzenia niejako rekompensuje deprywacje innych potrzeb, a nawet przyczynia się do zmniejszonego odczuwania tych potrzeb, wydaje się uzasadnione.

Inaczej jest w *Scenariuszu III*, w którym jednostka, odczuwając silną potrzebę tworzenia, równocześnie zaabsorbowana jest staraniami o gratyfikację potrzeb bardziej podstawowych, np. zdobywaniem środków na utrzymanie czy staraniami o zdobycie statusu zawodowego, których deprywacja też jej doskwiera. W wyniku tego może odczuwać konflikty wewnętrzne, napięcia, frustracje, a na poziomie działaniowym częściowo zaniechuje lub odkłada realizację swoich twórczych dążeń lub też stara się poprzez proces twórczy osiągnąć zaspokojenie na poziomie potrzeb niższego rzędu. Oznaczać to może, że artysta poprzez swoją twórczość usiłuje np. zdobyć uznanie w ramach jakiejś grupy społecznej czy towarzyskiej albo koncentruje się przede wszystkim na promocji i sprzedaży, gdyż twórczość ma zapewnić mu materialny byt. Zwłaszcza ostatnia z wymienionych możliwości wydaje się znajdować odzwierciedlenie w niektórych narracjach twórców i wyrażana jest często jako obawa o to, że gdy twórczość stanie się podstawowym źródłem utrzymania, utracą oni pasję i radość z niej płynącą[90].

Jednak, jak już wspomniano, wydaje się, że konflikty wewnętrzne, związane z dążeniem jednostki do zaspokojenia wielu różnych potrzeb, nie tłumią całkowicie silnej i autotelicznej potrzeby tworzenia, która, tak jak inne potrzeby – wedle przytaczanej (zob. *Rozdział 1.*) definicji potrzeby Pufal-Struzik (2006) – stanowi cechę osobowości. Diametralnie inną sytuacją byłaby natomiast taka, gdy – jak opisano w *Scenariuszu V* – jednostka nie odczuwa

ekonomicznym czy umiejętności nawiązywania bliskich relacji osobistych, które sprzyjałyby zaspokojeniu w obszarze potrzeb przynależności i relacji (i w takiej sytuacji twórczość mogłaby stanowić sublimację potrzeb niższego rzędu). Chcę podkreślić, że przedstawiona w niemniejszym rozdziale analiza potrzeby tworzenia do innych potrzeb niewątpliwie posiada ograniczenia, związane chociażby z tym, że koncentruję się na potrzebie tworzenia bez dogłębnego eksplorowania wielu możliwych uwarunkowań innych dążeń jednostki.

[90] Opieram się tutaj m.in. na osobistych wnioskach, płynących z doświadczeniach z pracy z twórcami podczas warsztatów autorskich, wspierających realizację twórczego potencjału, m.in. „Uwolnij swoją kreatywność", „Obudź w sobie artystę" (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2020b).

autotelicznej potrzeby tworzenia artystycznego, jednak angażuje się w twórcze aktywności w wyniku zewnętrznych oczekiwań – np. szkolnych lub rodzicielskich. Przykładem byłby przypadek dziecka urodzonego w rodzinie artystów, które maluje albo gra na instrumencie, aby spełnić oczekiwania rodzicielskie, a samo nie jest tymi czynnościami zainteresowane, a może też nie ma do nich predyspozycji. Inny przykład to osoba, która zdobyła wykształcenie muzyczne i kontynuuje „prestiżową" ścieżkę kariery np. kompozytora, mimo braku zamiłowania do tej profesji i autentycznego zainteresowania komponowaniem utworów. W takiej sytuacji można by stwierdzić, że potrzeba tworzenia w ogóle nie występuje, lecz jedynie potrzeba przynależności / docenienia / uznania społecznego realizowana jest w formie twórczości. Domniemywać można jednak, iż sytuacje tego rodzaju są raczej incydentalne, gdyż – jak wspomniałam powyżej – generalnie twórczość artystyczna raczej nie cieszy się powszechnie renomą stabilnej, zapewniającej bezpieczeństwo i komfort materialny profesji. Wydaje się więc mało prawdopodobne, aby jednostka nie odczuwająca wewnętrznego impulsu twórczego zdecydowała się i kontynuowała taką ścieżkę kariery. W kontekście tego scenariusza podkreślę jeszcze jedynie, że problemem analizowanym w tej pracy jest raczej sytuacja odwrotna – czyli taka, kiedy jednostka usiłuje zaspokoić silną potrzebę tworzenia, choć może powodować to konflikty z dążeniami z innych obszarów życia. Z tego względu *Scenariusz IV* i *V*, w których nie występuje *przymus tworzenia,* stanowią raczej poboczny wątek niniejszych analiz.

A w kontekście *Scenariuszy I*, *II* i *III* dodać jeszcze warto, że rozróżnienie między tym, kiedy potrzeba tworzenia jest autoteliczna, a kiedy przyjmuje postać instrumentalną wobec innych potrzeb może być trudne do przeprowadzenia. Granice między tymi dwoma stanami mogą być płynne i prawdopodobnie rzadko jeden lub drugi występuje w „czystej" formie (czyli potrzeba tworzenia jest stuprocentowo autoteliczna lub tylko instrumentalnie podrzędna wobec innych potrzeb). Można bowiem wyobrazić sobie sytuację, gdy ktoś tworzący z potrzeby zdobycia uznania zacznie odczuwać autentyczną radość i spełnienie w wyniku zaangażowania w proces twórczy, a ktoś inny tworzący w wyniku potrzeby wewnętrznej, po latach zaangażowania straci pierwotną motywację do twórczości, lecz będzie kontynuował pracę, aby dalej czerpać z niej korzyści, które z związku z nią wypracował (np. utrzymanie sławy, zarobków). Może też być tak, że jednostka o silnej samoistnej potrzebnie tworzenia w wyniku licznych i silnych konfliktów wewnętrznych z nią związanych (czasowo lub w ogóle) zatraci motywację wewnętrzną do twórczości na rzecz starań o gratyfikację potrzeb bardziej podstawowych, np. o sprzedaż dzieł sztuki. Mimo jednak tych wątpliwości i niejasności,

wydaje się, że generalnie możliwe jest stwierdzenie, która forma potrzeby jest dominująca i stanowi główne „paliwo", napędzające jednostkę do twórczego działania.

Kolejnym wnioskiem z dotychczasowej dyskusji wydaje się to, że autoteliczna postać potrzeby tworzenia bardziej służy jednostce, gdyż to ona jest czynnikiem samorealizacji i dobrostanu. Artysta, tworząc w wyniku motywacji instrumentalnej, ma mniejszą szansę (czy w ogóle jest to niemalże niemożliwe) czerpać satysfakcję i spełnienie z samego procesu twórczego czy też osiągnąć stan *flow*, który powiązany jest z silną motywacją wewnętrzną do wykonywanej czynności (Csíkszentmihály, 2022). Ponadto raz jeszcze podkreślić warto – nawet jeśli z perspektywy psychopedagogicznej jest to mniej istotne niż kwestia dobrostanu i samorealizacji twórcy – że kiedy motywacja do twórczości staje się instrumentalna, może mieć to wpływ na jakość (zwłaszcza oryginalność) powstających dzieł (np. przesadne schlebianie gustom publiczności). Również więc w tym świetle problematyka instrumentalności vs. autoteliczności potrzeby tworzenia nie wydaje się błaha, lecz warta dalszej pogłębionej analizy (choć już nie w ramach niniejszych rozważań).

Rozważaniami o autoteliczności kończę część pracy, poświęconą analizie możliwych kontekstów teoretycznych *przymusu tworzenia*. W następnym rozdziale przejdę natomiast do prezentacji metodyki badań własnych.

7. Procedura badań własnych

7.1. Wprowadzenie – komentarz do struktury pracy

Na wstępie rozdziału będącego opisem procesu badawczego zauważyć warto, że pewna część informacji, związanych z koncepcją moich badań, została już zawarta w *Rozdziale 1*. Takie rozwiązanie uzasadnione jest tym, iż rozważania teoretyczne wymagały odwoływania się do definicji pojęcia *przymus tworzenia* oraz założeń teoretyczno-badawczych – bez ich wyartykułowania na początku niniejszej dysertacji nie byłabym w stanie przeprowadzić chociażby teoretycznej analizy porównawczej *przymusu tworzenia* z innymi pokrewnymi pojęciami, funkcjonującymi w literaturze z obszaru kreatologii (zob. *Rozdział 2.*). Co więcej, stwierdzić można, że umieszczone w *Tabeli 1.* (zob. *Rozdział 1.*) zestawienie cytatów z tekstów kultury, dotyczących idei *przymusu tworzenia*, jak i tych, wskazujących na adekwatność niektórych założeń „prokreacyjnej teorii twórczości" Junga (zob. *Rozdział 5., Tabela 6.*) do interesującego mnie zjawiska, miały już w pewnym stopniu charakter empiryczny. Celem tych

analiz było wskazanie na *istotność* podjętego przeze mnie tematu, czyli – w ujęciu Krzysztofa T. Koneckiego (2000, s. 28) – wykazanie, że poruszane w badaniach problemy „wyłaniają się z obserwowanej rzeczywistości". Analiza tekstów kultury w poszukiwaniu adekwatnych do intersującego mnie zagadnienia fragmentów narracji nosiła pewne cechy analizy dyskursu, przede wszystkim w aspekcie tego, że analizowałam materiały zastane, takie jak materiały prasowe, filmy itp. (Rapley, 2010). Danych tych nie analizowałam jednak w sposób na tyle metodyczny, aby uznać je za część głównego procesu badawczego. Uważam, że ich kompilacja i przedstawienie miały funkcję tożsamą i komplementarną wobec części badań, zwanych powszechnie *przeglądem literatury* czy też *metodą analizy i krytyki piśmiennictwa*[91] (Cisek, 2010, s. 274). Ten etap analiz, od którego chronologicznie zaczęłam pracę nad niniejszą dysertacją, pozwolił mi wzbogacić wiedzę o kontekstach, z którymi interesujące mnie zjawisko może być asocjowane i w ramach których najlepiej je analizować. Tak więc struktura pracy stanowi odzwierciedlenie faktycznego procesu intelektualno-organizacyjnego i nieco uproszczonej sekwencji[92] podjętych działań, na które składało się zbieranie inspiracji badawczych, gromadzenie adekwatnej do problematyki badań wiedzy, prowadzenie danych empirycznych i opracowywanie wniosków na podstawie uzyskanego materiału empirycznego.

W związku z przytoczonym wyjaśnieniem i z potrzeby kondensacji rozważań, w niniejszym rozdziale pominę prezentowane już wcześniej założenia teoretyczno-badawcze oraz definicję głównej kategorii pracy. Rozwinę natomiast przedstawienie celu badań oraz skupię się na opisie ich przebiegu. Jeszcze wcześniej wspomnę o inspiracjach metodologicznych, które doprowadziły mnie do sformułowania koncepcji badawczej w zaproponowanej formie.

7.2. Inspiracje metodologiczne do badań własnych

Jak pisze w kontekście jakościowej orientacji w badaniach pedagogicznych Dariusz Kubinowski (2011, s. 10):

> metodyka badań jakościowych opiera się na wyobraźni, inteligencji, kreatywności, elastyczności, otwartości badacza – autora danego projektu, który zawsze ma charakter twórczy i nie da się dokładnie powtórzyć po raz drugi w nowym kontekście. Badacze jakościowi mogą

[91] Inne określenia dla tej metody to m.in. „badania gabinetowe" (*desk research*), „badania wtórne" (Cisek, 2010, s. 274). Jak wskazuje Sabina Cisek (2010, s. 275), metoda ta „wykorzystywana jest powszechnie, często intuicyjnie (paradygmatycznie) we wszelkich naukach i na różnych etapach dociekań, co najmniej dlatego, iż przed przystąpieniem do jakichkolwiek badań własnych należy zawsze rozpoznać dotychczasowy stan wiedzy w danym zakresie".

[92] Poszczególne etapy badawcze nie przebiegały całkowicie linearnie, ale przeplatały się wedle zasady *spiralnego powracania* (Kvale, 2012, s. 86), o czym wspominam dalej.

> dysponować jedynie ogólnymi wytycznymi, jak mają postępować przy planowaniu swoich badań (…). Podręczniki z zakresu metodologii i metodyki badań jakościowych służą jedynie naprowadzaniu autorów projektów na adekwatne rozwiązania poznawcze, których pomysłodawcami i realizatorami mają być właśnie oni.

Na pierwszy rzut oka tak elastyczne podejście do kwestii metodologicznych może wydać się atrakcyjne i napawające optymizmem z punktu widzenia wyzwania, jakim jest przeprowadzenie samodzielnego projektu badań jakościowych. Z drugiej strony wydaje się, iż stworzenie koncepcji badawczej bez posiadania jakiegoś rodzaju zamkniętego zbioru klarownych wytycznych, na których można by się oprzeć, stanowi w istocie zadanie niełatwe, a zwłaszcza dla badaczy na początkowym etapie rozwoju naukowego (do jakich niewątpliwie się zaliczam). Jest raczej oczywiste, że aby w twórczy sposób skonstruować własną koncepcję badawczą, potrzebna jest dość szeroka orientacja w dostępnych i praktykowanych dotychczas metodach – a przynajmniej szersza niż w sytuacji, w której miałoby się zamiar przyswoić i wdrożyć zasady jednej z nich. Chociaż, jak zauważa Jan Lutyński (1994), każda koncepcja badawcza jest w jakimś stopniu twórcza. Jak pisze autor: „twórcze elementy są najbardziej istotne przy opracowaniu koncepcji badań oraz opracowywaniu i interpretacji materiałów, w wielu badaniach występują one jednak i przy realizacji innych zadań badawczych" (Lutyński, 1994, s. 112). Na twórcze aspekty procesu badań w naukach społecznych, zwłaszcza jakościowych, zwracają też uwagę Konecki (2019) i Szmidt (2023a).

Co istotne, przy okazji analiz metod badań jakościowych podkreśla się często konieczność uświadomienia sobie czy też „opowiedzenia się" za jakimś konkretnym paradygmatem, czyli „konceptualną ramą", na którą składają się przekonania światopoglądowe, dotyczące ogólnego postrzegania rzeczywistości społecznej (Crook i Garratt, 2005, s. 207). Ma to związek z opisaną przez Thomasa S. Kuhna tzw. „paradygmatycznością poznania", której sedno stanowi założenie, że nie ma możliwości uprawiania nauki bez pewnych prekonceptualizacji, wynikających z indywidualnych przekonań, wartości, doświadczeń i wiedzy badacza, które wpływają na sposób prowadzenia badań i formułowane wnioski (Kubinowski, 2011, s. 23). Co więcej, każde nowe badanie umiejscowione jest w szerszym kontekście, na który składają się dotychczasowe teorie i praktyki badawcze; „każdy akt poznawczy w nauce ma swoją przeszłość, jest albo jej rozwinięciem albo zaprzeczeniem" (Kubinowski, 2011, s. 22). Dlatego też rolą badacza jest sobie ów kontekst uświadomić. Jak obrazowo ujął to Konecki (2000, s. 16-17) w kontekście konieczności wyboru, jak również uświadomienia sobie przez badacza własnych założeń ontologicznych i epistemologicznych, z którymi rozpoczyna badania: „[j]eśli wyobrazimy

sobie metodologię jako młotek leżący na półce z narzędziami, to jest on w tym momencie neutralny. Jeśli zaczniemy sobie wyobrażać różne praktyczne użycia tegoż młotka, zaczyna on tracić walor neutralności". Oznacza to, że metodologia, rozumiana jako „ogólne procedury dowodzenia, rozwiązywania zagadnień, wyjaśniania, sprawdzania itp." jest jedynie narzędziem, które użyć można różnorodnie – a więc elastycznie i twórczo – w zależności od orientacji, jaką przyjmie badacz analityk (Konecki, 2000, s. 16). Jak wskazuje Konecki (2000, s. 20) „metody zawsze są na usługach określonej perspektywy teoretycznej z jej założeniami filozoficznymi".

Najogólniej stwierdzić można, że badania moje zorientowane są jakościowo, interpretatywnie i humanistycznie. W celu zdefiniowania tych podstawowych światopoglądowych orientacji, a także z potrzeby zapoznania się z dostępnymi praktykami w badaniach społecznych, przeprowadziłam ogólny przegląd wybranych podejść metodologicznych, mających związek z badaniami jakościowymi. Ostatecznie zrezygnowałam z całkowitego oparcia się na jakiejś jednej konkretnej metodyce – jak chociażby metodyce teorii ugruntowanej – lecz, w zgodzie z przytoczoną powyżej wykładnią Kubinowskiego (2011), zaczerpnęłam pewne wskazówki i inspiracje z różnych podejść, na podstawie których starałam się samodzielnie sformułować spójną strukturalnie koncepcję badawczą. Uznaję, że obszerny opis tych różnorodnych orientacji i metod badawczych nie jest w tym miejscu konieczny. Natomiast w ramach syntetycznego ich przedstawienia w *Tabeli 8.* zawarłam wybrane założenia, które stanowiły dla mnie główne inspiracje do konceptualizacji badań własnych.

Tabela 8. Inspiracje metodologiczne do skonstruowania koncepcji badań własnych. Źródło: opracowanie własne na podstawie przywołanej literatury

INSPIRACJE METODOLOGICZNE DO KONCEPCJI BADAŃ WŁASNYCH					
paradygmat interpretatywny w naukach społecznych[93]	***human science* / perspektywa humanistyczna w metodologii i pedagogika zorientowana humanistycznie**	**konstruktywizm[94] w badaniach społecznych; konstruktywistyczna metodologia teorii ugruntowanej (Charmaz, 2009)**	**kontemplatywna metodologia teorii ugruntowanej / podejście kontemplatywne do badań społecznych (Konecki 2018; 2022) / fenomenologia w badaniach pedagogicznych**	**emocjonalizm w badaniach jakościowych**	**narratywistyczna myśl humanistyczna / narracyjna orientacja metodologiczna**
• „natura jednostki jest twórcza, a rzeczywistość dynamiczna i zmienna" (Konecki, 2000, s. 17); • uwzględnienie *perspektywy uczestnika* i *współczynnika humanistycznego* (Kacperczyk, 2014); • *rozumienie* jako metoda badawcza (według Edmunda Mokrzyckiego	• „misyjność" badań naukowych – celem generowania nowych danych i opracowywania teorii jest głębsze rozumienie rzeczywistości społecznej po to, aby przyczynić się do budowy lepszego świata, w którym uczestnicy życia społecznego mogą	• rzeczywisty świat nie jest dostępny ludzkiemu poznaniu, poznanie zawsze stanowi interpretację; każdy akt poznawczy „dokonuje się na drodze zapośredniczenia przez nasze konstrukty myślowe i aparat pojęciowy", „nie możemy powiedzieć, jaki świat jest, a jedynie, jak widzą	• badacz jako część świata społecznego, który bada, może dążyć, ale nigdy nie może osiągnąć obiektywności (Konecki, 2018; 2022); • konieczność świadomego prowadzenia procesu	• nadawanie znaczenia nawiązaniu dobrej relacji z badanymi i stworzeniu pozytywnej atmosfery wywiadu, sprzyjających temu, że badani czują się komfortowo i są chętni do otwartej i szczerej rozmowy; • ważne jest nawiązanie przyjacielskich	• badania o charakterze narracyjnym jako działanie wzmacniające podmiotowość jednostki; kształcące zdolność autorefleksji, krytycznego myślenia, zrozumienia siebie, porządkowania

[93] Przeciwstawiany paradygmatowi normatywnemu (Wilson, 1971).

[94] W niektórych źródłach spotyka się określenie *konstrukcjonizm* (Silverman, 2012).

rozumienie to „przypisywanie danemu behawioralnemu czy sytuacyjnemu wskaźnikowi właściwego psychologicznego indicatum” [za: Kacperczyk, 2014, s. 35; zob. też Ablewicz, 2014]); • rola introspekcji jako narzędzia w procesie badawczym (zarówno po stronie badanego, jak i badacza; Kacperczyk, 2014); • prowizoryczność i względność naukowych konstrukcji, konieczność ich ciągłej modyfikacji pod wpływem nowych danych, również płynących z introspekcji i w wyniku autorefleksji badacza (Kacperczyk, 2014); • postrzeganie świata i interakcje międzyludzkie mają charakter symboliczny, fakty i zjawiska zyskują znaczenie	cieszyć się materialnym i psychicznym dobrostanem oraz jak najpełniej realizować swój potencjał (Kubinowski, 2011, s. 10); • etyczny i moralny wymiar badań jakościowych (szacunek i uwzględnianie dobra uczestników badań); • możliwość aplikacji badań do praktyki pedagogicznej; stosowalność i praktyczność nauk pedagogicznych; • idiograficzność badań naukowych, czyli zainteresowanie analizą jednostkowych zdarzeń i faktów; akcentowanie „czynnika ludzkiego”; • względność i kontekstualność zjawisk społecznych, subiektywizm poznania, niemożność dotarcia do jedynej, ostatecznej	go różni ludzie” (Gibbs, 2015, s. 29); • badacz konstruuje dane poprzez dokonywane wybory, które z dostępnych w świecie informacji uznaje za istotne i warte analizy; znaczenia obiektów i zjawisk są konstruowane w interakcjach społecznych; • badaniu podlegają nadawane obiektom i zjawiskom społecznym znaczenia, a nie „obiektywnie” istniejące obiekty i zjawiska (Charmaz, 2019); • wszystkie dane są osadzone w kontekście (Charmaz, 2009); • istotą badania jakościowego jest „konstruowanie objaśnień oraz analiza konstrukcji danych i zawartych w nich	badawczego, auto-kontemplacji własnych myśli, emocji, założeń, przekonań itp., mogących mieć wpływ na przebieg badań (Konecki, 2022); • struktura badań jest i powinna być płynna, gdyż badacz w trakcie trwania procesu badawczego napotkać może na koincydencje, istotne z punktu widzenia przedmiotu badań (Konecki, 2022); • postrzeganie zdarzeń jako doświadczeń („[z]darzenie samo dla siebie jest pozbawione sensu. W doświadczenie przechodzi wtedy, gdy zostanie	stosunków z badanymi i brak manipulacji (Silverman, 2012); • badacze-emocjonaliści „chcą uzyskać dostęp do *podmiotu* znajdującego się za osobą występującą w roli respondenta”, istotne jest „żywe *doświadczeni*e” i emocje badanych (Silverman, 2012, s. 119); • bardziej niż prawdziwość (zgodność z prawdą wszystkich faktów, dat itp. pojawiających się w narracji) istotna jest *autentyczność* tego, co mówią badani (czyli sposób, w jaki odczuwają dane zdarzenie, jakie znaczenie mu nadają); • równorzędność i partnerstwo między badaczem a badanym;	własnych doświadczeń; badanie jako proces umożliwiający „rozczytanie podejmowanych przez człowieka działań, biorąc pod uwagę cel, do którego dąży, wykorzystanie posiadanych możliwości” (Krawczyk-Bocian, 2019, s. 30); • narracyjność jako źródło samowiedzy; • narrator (osoba badana) jako twórca znaczeń i „poszukiwacz sensów” (Krawczyk-Bocian, 2019, s. 29); • popularność badań jakościowych z użyciem narracji jako reakcja na „zwrot ku paradygmatowi nauk

w wyniku ich interpretacji (Konecki, 2000); • indeterministyczna wizja świata społecznego, który nieustannie kształtowany jest w wyniku interakcji aktorów społecznych, posiadających wolną wolę (Denzin, 1978); • człowiek jako istota działająca, a nie jedynie podlegająca oddziaływaniom (Urbaniak-Zając, 2019); • procesualny, dynamiczny i dyskursywny charakter rzeczywistości społecznej (Denzin, 1978; Kacperczyk, 2014; Konecki, 2000; Urbaniak-Zając, 2019); • dane empiryczne są „nienaprawialnie indeksykalne” (nieuchronnie zależne od kontekstu działania ich wytwórcy – badacza; Konecki, 2000, s. 20); • nienadawanie prymatu regule większości	prawdy o zjawiskach społecznych; • interpretacja i rozumienie jako podstawy procedur badawczych; • pedagogika jako nauka o właściwościach inherentnie humanistycznych (nastawiona na rozwój człowieka, dyskursywna, niepodporządkowana żadnej konkretnej ideologii), oparta o konstruktywizm aksjologiczny (unikanie kategorycznych sądów wartościujących; Kubinowski, 2011; 2016); • dialogiczność procesu badawczego, będącego aktem komunikacji między badaczem i badanymi, a także odbiorcami prezentowanych w wyniku	znaczeń” (Konecki, 2009, s. X); • badacz „zdobywa” informacje w wyniku tego, że stawia określone pytania w określony sposób (inny badacz badający to samo zjawisko „zdobyłby”, czyli skonstruował, inne dane); • wiedza zdobywana jest w sposób aktywny dzięki zaangażowaniu badacza w poszukiwanie informacji (w opozycji do bardziej pasywnego „odkrywania” tego, co obiektywnie istnieje w rzeczywistości społecznej); • duże znaczenie roli badacza w badaniach jakościowych (badacz stanowi część kontekstu procesu badawczego; „badacze są częścią badanego problemu; nie	przetworzone, przyjęte, włączone […], zinternalizowane […]”; Ablewicz, 1994, s. 86).	• elastyczność przebiegu wywiadu (preferencja wywiadów nieustrukturyzowanych; Silverman, 2012).	humanistycznych” i odpowiedź na rosnące zainteresowanie subiektywnym światem indywidualnych doświadczeń, relacji osobistych, emocji (Krawczyk-Bocian, 2019, s. 44); • spotkanie narracyjne jako akt otwartej, potencjalnie transformującej dla obu stron komunikacji; • odwołanie do hermeneutycznej epistemologii – interpretacja jest „wszechobecna, nieunikniona, ciągła”; brak możliwości uzyskania wiedzy skończonej i absolutnej (Krawczyk-Bocian,

przy analizowaniu danych empirycznych, ale znaczeniom opisywanych zjawisk (Konecki, 2000).	przeprowadzonych projektów badawczych wniosków (Paszkiewicz, 1983).	znajdują się poza nim"; Charmaz, 2009, s. 229); • proces badawczy ma charakter „elastyczny, interaktywny i otwarty" (Charmaz, 2009, s. 228); • „[g]łównym założeniem analizy jakościowej jest patrzenie na świat oczyma tych, którzy są przedmiotem analiz" (Gibbs, 2015, s. 30).			2019, s. 140; zob. też Ablewicz, 1994).

Zauważyć warto, że niektóre z przedstawionych charakterystyk uznać można za bardzo ogólne światopoglądowe kierunki, stojące za dokonanymi przeze mnie wyborami metodycznymi, inne natomiast są konkretnymi procedurami badawczymi, których elementy wdrożyłam na potrzeby własnych analiz. Co warte podkreślenia, przedstawione punkty nie stanowią wszystkich, a może nawet najważniejszych założeń przytaczanych teorii czy metod badań, lecz jedynie te, którymi inspirowałam się i które przyjęłam jako światopoglądowe podstawy lub też wskazówki do badań własnych. Przykładowo, przyswajając i uznając za bliskie mojemu stylowi interakcyjnemu niektóre zasady *emocjonalizmu* podczas prowadzenia wywiadów, zrezygnowałam z zalecenia polegającego na tym, że pożądane jest, aby badacz emocjonalnie angażował się w kontakt z badanymi, co oznacza np. „przekazywanie własnych odczuć zarówno respondentom, jak i czytelnikom [raportu badawczego]" (Silverman, 2012, s. 119). W niniejszej pracy dzielę się osobistymi autorefleksjami z procesu badawczego (zob. *Rozdział 7.8.*), jednak werbalne ujawnianie własnych emocji podczas wywiadów uznaję za niecelowe, a prawdopodobnie też zaburzające przebieg narracji badanych i nadmiernie[95] sugerujące treść ich wypowiedzi. Co też istotne, przedstawione założenia mogą się w pewnym stopniu nawzajem zazębiać i być ze sobą tożsame. Na przykład narracyjna orientacja w pedagogice czerpie z zasad humanizmu w naukach pedagogicznych, a właściwie wszystkie przedstawione orientacje wydają się zawierać w sobie założenia paradygmatu interpretatywnego w naukach społecznych. Generalnie jednak, jak się wydaje, przyswojone z wybranych prądów myślowych założenia mają wobec siebie charakter komplementarny – np. zaczerpnięte z emocjonalizmu założenie dotyczące wartości stwarzania pozytywnej atmosfery podczas wywiadu i dbałości o standardy etyczne wydaje się wpisywać w bardziej ogólną zasadę o moralnym wymiarze badań społecznych w nurcie *human science* (Kubinowski, 2011; Silverman, 2012). W pewnym stopniu sprzeczne wydawać się mogą natomiast niektóre, najbardziej ogólne, założenia nurtu konstruktywistycznego i fenomenologii – zwłaszcza przekonanie o tym, że zjawiska społeczne są konstruowane przez badacza (Charmaz, 2009) vs. fenomenologiczny postulat zbliżenia się do istoty rzeczy, z którego to ostatniego wynika, że

[95]Wedle założeń paradygmatu interpretatywnego i konstruktywizmu „sugerowanie" w pewnym stopniu, tak czy inaczej, występuje – wywiad jest rodzajem intelektualno-organizacyjnego konstruktu, zaprojektowanego przez badacza (Charmaz, 2009; Kvale, 2012). Czym innym jednak wydaje się zaproponowanie pewnych ram organizacyjno-tematycznych, w których wypowiedź badanych powinna być osadzona, a czym innym prowokowanie rozmówców do odniesień do moich (badacza) narracji, co z dużym prawdopodobieństwem mogłoby znacząco wpłynąć na udzielane odpowiedzi. Jak pisze David Silverman (2012, s. 125) w kontekście analizy założeń konstrukcjonizmu: „przez skupianie się na współtworzeniu rozmowy w wywiadzie, możemy powiedzieć bardzo dużo o treści wypowiedzi bez *narzucani*a naszego własnego rozumienia tego, co w tej treści jest istotne (…)".

istnieją zjawiska „same w sobie", niezapośredniczone przez indywidualną percepcję (Cyrańska, 2001; Ryk, 2011). Możliwą do przyjęcia interpretacją zdaje się jednak taka, że próba postrzegania zjawisk w ich jak najbardziej zredukowanej do swej najgłębszej istoty formie nie oznacza, że równocześnie rzeczywistość nie jest konstruowana, gdyż to badacz wybiera, które zjawiska uznaje za ważne z punktu widzenia generowania nowej wiedzy, a następnie określa ich znaczenie z subiektywnie przyjętej przez siebie perspektywy. Jak pisze Anna Kacperczyk (2014, s. 35) w kontekście koncepcji *współczynnika humanistycznego* Floriana Znanieckiego, w badaniach społecznych, uwzględniających perspektywę uczestnika najważniejsze są nie fakty same w sobie, ale to „jakie znaczenie nadają rzeczom i działaniom uczestnicy życia społecznego, czym one dla nich są i jak jawią się w ludzkiej świadomości". A jednym z założeń fenomenologii, które wydaje się zbliżać nurt ten do myśli konstruktywistycznej, jest *intencjonalność* świadomości / umysłu ludzkiego, która jest „dynamiczną, syntetyzującą siłą, syntetyzującą wszystkie pojawiające się dane, od najbardziej podstawowych zmysłowych, do najbardziej zaawansowanych teoretycznie" (Cyrańska, 2001, s. 36; zob. też Ablewicz, 1994). Oznacza to, że nie istnieje świat obiektywny poza umysłem ludzkim, który nadaje mu znaczenie (w sposób intersubiektywny, czyli w wyniku ustaleń „wielu świadomości") – umysł ludzki posiada „aspekt transcendentalny, tzn. konstytuujący wszelką obiektywność", a „[ś]wiat jest (…) wytworem świadomości" (Cyrańska, 2001, s. 36).

7.3. Geneza i klasyfikacja badań własnych

Badania do niniejszej pracy mają charakter *eksploracyjny*, co oznacza, że ich celem jest sformułowanie nowego problemu badawczego (Chomczyński, 2019). Jak wskazują Matthew B. Miles i Michael A. Huberman (2000, s. 18), badacz prowadzący projekty eksploracyjne posiada „wstępne idee w odniesieniu do składników zjawiska, które nie są jeszcze dobrze zrozumiane, i wie, gdzie ich szukać – w jakim otoczeniu, wśród jakich aktorów". Jak wyjaśniają autorzy, prowadzący badanie dysponuje wstępnymi ramami pojęciowymi, dotyczącymi przedmiotu badań, wyczuwa kierunki, w których należy pobierać dane, jak również jest w stanie określić główne narzędzia metodologiczne, którymi będzie się posługiwał (Miles i Huberman, 2000). Wydaje się, że deskrypcja ta trafnie odzwierciedla moją sytuację w momencie rozpoczynania projektu badawczego. Pierwotne inspiracje do naukowej eksploracji zjawiska *przymusu tworzenia* pochodziły z osobistego doświadczenia interakcji z artystami – zarówno o charakterze osobistym, jak i profesjonalnym, zebrane podczas prowadzenia autorskich warsztatów rozwojowych dla twórców (zob. Janiszewska-Szczepanik, 2020b).

Niektórzy artyści relacjonowali np. odczuwanie silnej potrzeby tworzenia, radość z zaangażowania w proces twórczy, frustrację w momentach braku możliwości podejmowania czynności twórczych, konflikty potrzeb z tym związane itp. Zauważyłam też, że określenie *przymus tworzenia* (lub pokrewne) funkcjonuje w języku potocznym i tekstach kultury, jednak stwierdzić można niedostatek analiz o charakterze naukowym, które eksplorowałyby zjawisko o wskazanych właściwościach. Do nielicznych opracowań z obszaru psychologii, w których poddano pewnej eksploracji teoretycznej zjawisko silnej, dominującej w psychice jednostki potrzeby twórczej ekspresji przy użyciu podobnej terminologii i w rozumieniu zbliżonym do tego, jakie przyjęłam w tej pracy, są – analizowane wcześniej – dwie publikacje Junga (1971a; 1971b), a także w pewnym stopniu analiza potrzeby tworzenia Ranka (1989; zob. *Rozdział 5.*). W tym kontekście czynię jednak (wyrażane już wcześniej) zastrzeżenie, że nie przyjęłam w pełni jungowskich założeń w kwestii charakterystyki *przymusu tworzenia*. Co z tym związane, potraktowałam je nie jako rodzaj wykładni co do zdefiniowania celów badań własnych, ale jako inspirację – równorzędną wobec np. przytaczanych fragmentów narracji z tekstów kultury (zob. *Rozdział 1.*). Stwierdzić można, że na początkowych etapach pracy analitycznej dysponowałam więc przede wszystkim inspiracjami z własnej praktyki pedagogicznej i relacji osobistych z artystami oraz zebranymi z tekstów kultury, wyrywkowymi fragmentami narracji, wydającymi się mieć związek z interesującym mnie fenomenem, jak również opierałam się na pewnych założeniach badaczy nurtu psychologii analitycznej i humanistycznej, dotyczących potrzeby tworzenia u artystów, osobowości artystów i procesu samorealizacji. Nie czerpałam więc całościowo z żadnej ugruntowanej empirycznie teorii naukowej, a postawione w tej pracy założenia teoretyczno-badawcze oraz przyjętą wstępnie definicję *przymusu tworzenia* opracowałam na podstawie wskazanych, rozproszonych i fragmentarycznych w kontekście interesującego mnie tematu, źródeł z tekstów kultury i piśmiennictwa naukowego. Z tego względu, jak już stwierdzono, klasyfikuję mój projekt badawczy jako mający charakter eksploracyjny, a nie *weryfikacyjny*, czyli ukierunkowany na konfirmację lub falsyfikację założeń jakiejś opracowanej wcześniej teorii (na uzyskanie odpowiedzi „na pytania problemowe **znane już wcześniej** [podkr. A.J.]" Chomczyński, 2019, slajd 2). W tym miejscu podkreślić jeszcze można, że to, iż w moich badaniach nie sprawdzam trafności założeń żadnej konkretnej teorii, nie oznacza braku prekonceptualizacji. Jak zauważa Kvale (2012, s. 81), *teoretyczna naiwność* nie powinna charakteryzować badań jakościowych, nawet tych, których celem jest analiza nowych, jeszcze nie poddanych empirycznemu opracowaniu, zjawisk (zob. też Urbaniak-Zając, 2019). Stąd też, etap badań empirycznych nad *przymusem tworzenia*

poprzedziła dość obszerna eksploracja adekwatnej do obszaru moich analiz literatury przedmiotu i tekstów kultury (zob. *Rozdziały 1. – 6.*).

Ponadto – kontynuując wątek klasyfikacji badań – podjęte przeze mnie działania zaliczyć można też do typu badań *opisowo-eksplanacyjnych*, które mają za zadanie dostarczyć danych do opisu jakiegoś zjawiska oraz wyjaśnić pewne zależności i czynniki, które mogą go dotyczyć (Chomczyński, 2019). Wykładnia ta wydaje się nad wyraz adekwatna do moich celów badawczych, których opis warto teraz rozwinąć (problematykę badań w ogólny sposób wyartykułowałam wcześniej w *Rozdziale 1.*).

7.4. Cele badań własnych

Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami wydaje się, że w literaturze przedmiotu z obszaru pedagogiki i psychologii twórczości zidentyfikować można lukę poznawczą i empiryczną, dotyczącą zjawiska silnej, dominującej potrzeby ekspresji artystycznej, które określam jako *przymus tworzenia*. Wydaje się, że jej uzupełnienie polegać powinno na uporządkowaniu wyrywkowej, rozproszonej i fragmentarycznej wiedzy o zaproponowanej kategorii oraz ugruntowaniu jej w danych empirycznych, co stanowi moje główne zamierzenie w tej pracy.

Tak więc do poznawczych celów moich badań należy – po pierwsze – uzyskanie empirycznej wiedzy na temat zjawiska *przymusu tworzenia* i – po drugie – zrozumienie jego znaczenia dla procesu samorealizacji badanych jednostek. Chcę więc dowiedzieć się, czy osoby badane doświadczają *przymusu tworzenia* (czyli, czy odczuwana przez nich potrzeba tworzenia jest silna i regularnie odczuwana, co uznaję za oznakę, że posiada cechy wewnętrznego przymusu), a jeśli tak, to w jaki sposób go charakteryzują i jakie ma on dla nich konsekwencje, ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia dla procesu samorealizacji.

Cel teoretyczny jest w dużej mierze tożsamy z celami poznawczymi i można zdefiniować go w następujący sposób:

Celem badań jest charakterystyka kategorii *przymus tworzenia* u badanych artystów oraz rozpoznanie znaczenia tej potrzeby (jej gratyfikacji bądź deprywacji) dla procesu samorealizacji badanych jednostek.

Co warto wyrazić, zakładam, iż w wyniku *celowego* i *teoretycznego* doboru próby badawczej[96] (np. poprzez analizę wypowiedzi medialnych badanych osób na temat znaczenia twórczości w ich życiu lub przeprowadzonych z nimi rozmów wstępnych) przynajmniej część badanych osób doświadcza silnej i regularnie pojawiającej się potrzeby ekspresji twórczej, którą można określić mianem *przymusu tworzenia* w formule zaproponowanej we wstępnej definicji tej kategorii. Stąd też nie ograniczam się do najbardziej ogólnego pytania o to, *czy* w przypadku mojej grupy badanych w ogóle można mówić o *przymusie tworzenia*, ale podejmuję próbę eksploracji jego właściwości. Nie oznacza to jednak, iż zakładam z góry, że wszyscy badani do niniejszej pracy odczuwają *przymus tworzenia* czy też, że doświadczają go w zbliżony sposób.

Ponadto – w zgodzie z zaleceniem otwartości na eksplorowany fragment rzeczywistości i perspektywę osób badanych, będącą podstawą badań jakościowych – dopuszczam, rzecz jasna, możliwość, że właściwości tego zjawiska mogą nawet znacząco odbiegać od przyjętych przeze mnie w tej pracy założeń. Sprawdzenie tego i opracowanie ugruntowanej w danych empirycznych charakterystyki *przymusu tworzenia* stanowi, jak już wspomniano, cel moich analiz. Ponadto – w nawiązaniu do kwestii związanych z techniką badań – chcąc uniknąć sugerowania badanym osobom interpretacji tego, w jaki sposób odczuwają potrzebę tworzenia, nie stosuję terminu *przymus tworzenia* podczas wywiadów[97]. Wedle przygotowanych dyspozycji pytam o sposób, nasilenie, częstotliwość pojawiania się itp. potrzeby tworzenia, a nie *przymusu tworzenia*. Jest to zgodne z tzw. *lejkowatą techniką prowadzenia wywiadu*, w której „szczegółowe cele badania nie są początkowo ujawniane, co pozwala zebrać spontaniczne opinie badanych na dany temat i uniknąć naprowadzania ich na konkretne odpowiedzi" (Kvale, 2012, s. 65).

W tym kontekście warto poruszyć jeszcze problem indukcyjności i dedukcyjności w badaniach jakościowych. Jak wskazuje Graham Gibbs (2015, s. 25) „główną logiką [badań jakościowych] jest indukcja" (choć nie stanowi to sztywnej reguły). W moim przypadku wydaje się jednak, że zaproponowany model badań ma charakter indukcyjno-dedukcyjny. Z jednej strony bowiem, tak jak wspomniano, problematykę badawczą kształtowałam wstępnie na

[96] Jak pisze Silverman (2012, s. 172) celowy dobór próby pomaga wybrać uczestników grupy badanej ze względu na „pewną cechę bądź proces, które nas interesują". Teoretyczny dobór próby często traktowany jest synonimicznie, natomiast Jenifer Mason wskazuje, że ten typ doboru „jest równoznaczny z dokonaniem wyboru grup lub kategorii badawczych na podstawie ich znaczenia dla twoich pytań badawczych oraz zaplecza teoretycznego […] i, co najważniejsze, dla wyjaśnień, które rozwijasz" (za: Silverman, 2012, s. 173).

[97] Chyba, że określenie to użyte zostało wcześniej w narracji badanego, co zdarzało się w procesie badawczym.

podstawie danych zebranych – posiłkując się terminologią metodologii teorii ugruntowanej – „w terenie", czyli pobranych bezpośrednio z rzeczywistości społecznej (z tekstów kultury, komunikacji osobistej z artystami itd.; Charmaz, 2009; Konecki, 2000). Z drugiej strony, opracowana finalnie koncepcja badawcza nosi pewne cechy modelu dedukcyjnego, gdyż podczas formułowania wniosków z materiału empirycznego odnosić się będę do przyjętych założeń teoretyczno-badawczych i opracowanej wstępnie definicji *przymusu tworzenia*.

A co jeszcze istotne w kontekście zdefiniowanego powyżej celu teoretycznego, to operacjonalizacja pojęcia samorealizacji. Różnorodne sposoby rozumienia tej kategorii przytaczałam już w *Rozdziale 4.*, natomiast w tym miejscu przypomnieć warto, że bazując na przeprowadzonych analizach teoretycznych oraz w odwołaniu do przedstawionych wcześniej założeń teoretyczno-badawczych za najważniejsze wskaźniki samorealizacji uważam: poczucie satysfakcji życiowej, sensu życia i „bycia sobą". W dyspozycjach zawarłam również wątek ogólnego psychicznego dobrostanu, a także doświadczania stanu *flow* (dotyczącego procesów twórczych badanych), które wydają się związane z samorealizacją.

Warto odwołać się też do ogólnej perspektywy teoretycznej tej pracy, która określona została jako psychopedagogiczna. Opiera się ona na założeniu, że pedagogika jako nauka – jak określiła to Amelia Krawczyk-Bocian (2019, s. 11) – „zakorzeniona w badaniu i poznawaniu praktyki społecznej", korzysta z dorobku psychologii. W przypadku moich badań aspekt psychologiczny ma związek z założeniem, iż zjawisko *przymusu tworzenia* dotyczy osobowości twórczej (gdyż przyjęłam, że jest potrzebą, czyli cechą osobowości; Pufal-Struzik, 2006) oraz procesu twórczego (gdyż jego oddziaływanie stanowi bodziec do zainicjowania aktywności twórczych). Moje badania i analizy usytuowane są więc niejako „na styku" tych dwóch kategorii, co odzwierciedlone zostało w treści założeń teoretyczno-badawczych oraz dyspozycji do wywiadów (w dużej mierze dotyczących indywidualnych odczuć, potrzeb, reakcji itd., a więc kwestii związanych z osobowością badanych artystów oraz tego, w jaki sposób odczuwają oni i charakteryzują swoje procesy twórcze), a także we wcześniejszych analizach teoretycznych (skoncentrowanych w dużej mierze na personologicznym i procesualnym wymiarze twórczości, roli artysty w społeczeństwie, koncepcjach ludzkich potrzeb itd.). Natomiast w aspekcie pedagogicznym istotne jest założenie, iż *przymus tworzenia* ma związek z rozwojem ważnych czynników decydujących o dobrostanie człowieka – czyli zwłaszcza samorealizacji. Ponadto, w tym ujęciu kluczowa jest przekładalność teorii na praktykę, czyli możliwość implementacji wyników badań do działań o charakterze

pedagogicznym – zwłaszcza mających charakter pomocy w tworzeniu (Korniłowicz, 1976; Szmidt, 2001; 2013b).

Co z tego wynika, celem praktycznym badań jest opracowanie wniosków z materiału empirycznego, na podstawie których możliwe będzie sformułowanie wytycznych do tworzenia programów edukacyjnych i wspierających czy też oddziaływań terapeutycznych, których grupą docelową są artyści lub np. członkowie rodzin bądź partnerzy osób odczuwających *przymus tworzenia*. Wyniki badań mogą mieć wpływ na głębsze zrozumienie swoistych potrzeb rozwojowych osób, doświadczających *przymusu tworzenia* (np. potrzebę rozwinięcia zdolności rozwiązywania konfliktów potrzeb, przedsiębiorczości w branży kreatywnej itp.). Bezpośrednim efektem badań własnych może być osobista propozycja warsztatów coachingowych / rozwojowych, dedykowanych osobom odczuwającym silną potrzebę artystycznej ekspresji, a zatem mających formę pomocy dorosłym w tworzeniu (Korniłowicz, 1976; Szmidt, 2001; 2013b).

7.5. Technika badawcza i dyspozycje do wywiadów

Według wytycznych Kvalego (2012, s. 78-79) konceptualizacja metodologiczna w badaniach jakościowych z użyciem wywiadu wiąże się z odpowiedzią na trzy podstawowe pytania: *dlaczego* – czyli zdefiniowanie celu badań, *co* – czyli zdobycie wstępnej wiedzy na temat obiektu badań oraz *jak* – czyli wskazanie na zastosowaną technikę wywiadu. Na pytanie *dlaczego* starałam się odpowiedzieć, definiując poznawcze, teoretyczne i praktyczne cele badań. Odpowiedzi na pytanie *co* udzieliłam, opisując przedmiot badań – wskazując na inspiracje do badań, definiując wstępnie pojęcie *przymusu tworzenia* oraz formułując założenia teoretyczno-badawcze, a także dokonując przeglądu literatury. Można powiedzieć, że w pewnym stopniu opisałam również sposób (a więc to, *jak* prowadziłam badania) zbierania danych wskazując na inspiracje metodyczne oraz klasyfikując badania jako mające charakter eksploracyjny i opisowo-eksplanacyjny (Chomczyński, 2019). W tym ostatnim aspekcie pozostała więc kwestia techniki badawczej – wywiadu jakościowego – której proces wyboru i właściwości opiszę w tym miejscu.

Jak wskazuje Kvale (2010, s. 74), zaletą badań jakościowych jest ich „otwarta formuła", która oznacza m.in., że „nie ma standardowych reguł mówiących o tym, jak przeprowadzić wywiad". David Silverman (2012, s. 75) za ważne zagadnienie metodologiczne uważa natomiast następujący dylemat: „[c]zy wywiady należy traktować jako środek zapewniający

bezpośredni dostęp do «doświadczenia», czy też jako aktywnie konstruowane **narracje** (Holstein, Gubrium 1995)? Oba podejścia są w równym stopniu uprawnione, ale to, które zostanie wybrane, należy obronić i wyjaśnić". Wydaje się, że w zgodzie ze wskazaną powyżej ontologiczno-epistemologiczną podstawą moich analiz (zwłaszcza nurtem konstruktywistycznym i paradygmatem interpretatywnym), adekwatna jest raczej wersja druga. W moim przekonaniu wywiady nie umożliwiły mi dostępu do „doświadczenia" *przymusu tworzenia* przez badanych, co w ogóle wydaje się poznawczo niedostępne. Dostarczyły mi natomiast opisów tego zjawiska w *skonstruowanych* w wyniku dwustronnej interakcji (między mną i badanymi) narracjach osób, które deklarują odczuwanie silnej potrzeby tworzenia o specyficznych właściwościach. W tym kontekście adekwatna może być też metafora badacza jako podróżnika, zaproponowana przez Kvalego (2012). W opozycji do wydobywającego „nieskażone" przez interpretację dane *badacza-górnika*, *badacz-podróżnik* meandruje między wieloma możliwościami interpretacji materiału empirycznego i eksploruje interesujące go obszary. Jak w obrazowy sposób ujmuje to Kvale (2012, s. 54): „[p]odróżnik prowadzący wywiad, zgodnie z oryginalną łacińską definicją rozmowy jako «przechadzania się z kimś», podąża za lokalnymi mieszkańcami, zadaje im pytania i zachęca do opowiadania historii dotyczących ich świata życia".

Kwestia konstruowania narracji wiąże się również z *narracyjną orientacją metodologiczną*, którą wskazałam jako jedną z inspiracji do sformułowania własnej koncepcji badawczej (Krawczyk-Bocian, 2019). Jak podkreśla Krawczyk-Bocian (2019. s. 13), narracyjność jako cecha badań jakościowych ma duże znaczenie dla pedagogiki – „[z]wiązek pedagogiki z narracją wyraża się (…) w konieczności oglądu życia współczesnego człowieka z perspektywy jego doświadczeń czy biograficznych przeżyć". Dzięki narracjom jednostka – uczestnik badań – podejmuje trud introspekcji i autorefleksji, czyli zrozumienia swoich doświadczeń, przeżyć i motywów podejmowanych działań oraz osadzenia ich w szerszym kontekście. Narrator staje się „twórcą znaczeń" dotyczących własnego życia, które równocześnie sygnalizować mogą treści związane ze zjawiskami społecznymi o szerszym (ponadjednostkowym) zasięgu. Tak też rozumiem sens wywiadów z badanymi na temat *przymusu tworzenia*, z których staram się zaczerpnąć znaczenia mogące odzwierciedlać charakter zjawiska o hipotetycznie bardziej uniwersalnym charakterze[98]. Elementy narracji i

[98] Co, rzecz jasna, nie oznacza, iż na podstawie wyników moich badań o charakterze eksploracyjnym, jakościowym i mających bardzo ograniczony zasięg, można dokonywać uogólnień na temat zjawiska *przymusu tworzenia*. Natomiast, jak wyrażam nadzieję, mogą one stać się przyczynkiem do dalszych analiz (kontynuatorskich projektów badawczych), które hipotetycznie mogłyby na takie uogólnienia pozwolić.

generalnie narracyjny charakter moich badań (czyli oparty o dłuższe wypowiedzi, ujawniające doświadczenia i interpretacje tych doświadczeń przez badane osoby) jest więc jego istotną właściwością, jednak podkreślić należy, iż nie zdecydowałam się zastosować klasycznej i popularnej techniki wywiadu narracyjnego według założeń Fritza Schützego (zob. Urbaniak-Zając, 1999). Decyzja ta umotywowana jest tym, iż moje cele badawcze nie wydają się wpisywać w przeznaczenie tej techniki badawczej, w której ważny jest m.in. aspekt temporalny badanego zjawiska, faktograficzne przedstawienie sekwencji wydarzeń z życia narratora, odwołanie do przeszłości, prezentowanie całości czy dużych fragmentów biografii badanego itp. Jak wskazują Kaja Kaźmierska i Fritz Schütze (2013, s. 130), „wywiad autobiograficzno-narracyjny, w którym jednostka opowiada całe swoje życie, jest narzędziem umożliwiającym przedstawienie długich, wieloetapowych sytuacji historyczno-społecznych, które trwają przez kilka faz życia jednostki" i są „rozciągnięte w czasie". Dla celów moich analiz bardziej niż opisy zdarzeń z przeszłości badanego istotne są natomiast sposoby odczuwania (potrzeby tworzenia, procesy twórczego) i generalnie prawidłowości rządzące życiem badanych (np. reakcje otoczenia na duże zaangażowanie badanego w proces twórczy), zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości. Odwołania do indywidualnych biografii są przydatne i niezbędne, jednak zakładam, że powinny mieć charakter ukierunkowany, czyli w jak największym stopniu adekwatny dla poszukiwanych przeze mnie informacji – np. interesują mnie te elementy kształtowania trajektorii życia badanego, które miały wpływ na rozwój jego twórczej kariery, związanej z potrzebą tworzenia. Z tych względów niezbędne było stworzenie struktury wywiadu, która w jak najwyższym stopniu sprzyjałaby temu, że przebieg rozmowy doprowadzi do wygenerowania materiału adekwatnego do założonych celów badań. Dopuszczenie do całkowicie swobodnego i nieprzerywanego przez badacza „snucia opowieści" przez badanych, które charakteryzuje wywiad narracyjny w koncepcji Schützego, nie spełniłoby tego kryterium (Krawczyk-Bocian, 2019; Urbaniak-Zając, 1999; Urbaniak-Zając i Kos; 2013).

Chcąc więc wdrożyć pewne elementy wywiadu narracyjnego, ale równocześnie zastosować listę dyspozycji, na podstawie której zadaję badanym pytania stymulujące ich do ukierunkowania swoich wypowiedzi na wskazane wątki tematyczne, zdecydowałam się wykorzystać technikę *wywiadu swobodnego z elementami narracji* (Urbaniak-Zając, 2016). Jak wskazuje Danuta Urbaniak-Zając (2016, s. 83), w tym typie wywiadu pytania formułowane są w taki sposób, „aby zachęcały do dłuższej wypowiedzi, jeśli to możliwe, do przedstawienia mikroopowiadań". Jak nazwa wskazuje, technikę tę zaliczyć można do podkategorii wywiadów swobodnych, w których „przeprowadzający wywiad ma swobodę w aranżowaniu sekwencji

pytań, a także w sposobie ich formułowania w zależności od sytuacji wywiadu" (Konecki, 2000, s. 169). Badanie z użyciem wywiadu swobodnego charakteryzuje się następującymi cechami:

- badacz posiada listę poszukiwanych informacji, które są dla niego ważne w kontekście celu badań, ale zachowuje otwartość na nowe, wyłaniające się z rozmowy wątki,
- sekwencja i sposób formułowania pytań jest dowolny i dostosowany do sytuacji wywiadu, pytania są najczęściej otwarte,
- język wywiadu jest potoczny, niesformalizowany; wywiad przypomina zwykłą rozmowę (Konecki, 2000).

Według Lutyńskiego (1994) wywiady swobodne charakteryzować może różny stopień standaryzacji. Kvale (2012, s. 107) wspomina o wywiadzie *częściowo ustrukturyzowanym*, którego scenariusz obejmuje „zarys głównych tematów rozmowy i sugerowanych pytań". Zastosowaną przeze mnie technikę badawczą można też określić jako *wywiad swobodny ukierunkowany*, w której „badacz ma tzw. dyspozycje do wywiadu, które są listą jego potrzeb informacyjnych" (Konecki, 2000, s. 170).Dyspozycje do wywiadów zamieszczam poniżej.

Dyspozycje do wywiadów:

1. Podstawowe informacje o badanym: imię i nazwisko, wiek, płeć, profesja artystyczna.
2. Kształtowanie się indywidualnej biografii w kontekście potrzeby tworzenia: geneza twórczych zainteresowań; kształtowanie się życiorysu w kontekście działań twórczych; okresy największego nasilenia twórczości i ich przyczyny, okresy zastoju i ich przyczyny; wpływ ważnych wydarzeń życiowych na realizację potrzeby tworzenia; sposób, w jaki potrzeba twórczości wpływała na ogólny rozwój osobowy i trajektorię życia badanego.
3. Opis potrzeby tworzenia: powód podejmowania aktywności twórczych; w jaki sposób potrzeba tworzenia jest odczuwalna; jakie są sygnały, że domaga się zaspokojenia; jak często się pojawia; jak jest silna i od czego może to zależeć; jakie emocje wywołuje; jak wpływa na ogólne samopoczucie, dobrostan i inne potrzeby oraz obszary życia (np. sytuację materialną, życie rodzinne i związki miłosne, życie towarzyskie itp.); konsekwencje gratyfikacji oraz deprywacji potrzeby tworzenia pod kątem różnych aspektów życia.
4. Uwarunkowania zewnętrzne, w szczególności społeczno-wychowawcze, związane z realizacją potrzeby tworzenia: wpływ wychowania; rola znaczących innych; reakcje na

aktywności twórcze badanego i odbiór dzieł sztuki; inhibitory i stymulatory działań twórczych.

5. Sytuacja obecna w kontekście realizacji potrzeby tworzenia: sposób i stopień odczuwania potrzeby tworzenia na obecnym etapie życia; stopień zaangażowania w aktywności twórcze; dalsze plany w kontekście twórczości; wpływ otoczenia.
6. Związek potrzeby tworzenia (jej gratyfikacji lub deprywacji) z samorealizacją badanego: wpływ okresów zaniechania działań twórczych (indolencji) i okresów dużego zaangażowania w działania twórcze na proces samorealizacji (poczucie satysfakcji życiowej, sensu życia, „bycia sobą"); ogólne poczucie psychicznego dobrostanu, doświadczanie stanów przepływu – *flow*, związanych z procesem twórczym; ogólna ocena, czy realizacja potrzeby tworzenia służy rozwojowi i dobrostanowi psychicznemu (czy twórczość w tym stanie służy badanemu?).
7. Podsumowanie, wnioski: ogólne wnioski badanego, dotyczące znaczenia potrzeby tworzenia i twórczości w życiu; ewentualne dodatkowe refleksje na temat wcześniej poruszanych wątków.

Jak wynika z celów badań, moim głównym punktem zainteresowań jest jednostka i jej indywidualne potrzeby, odczucia oraz rozwój. Jednak w dyspozycjach zawarłam również – ważne z pedagogicznego punktu widzenia – zagadnienia związane z wychowaniem, otoczeniem, odbiorem dzieł sztuki i wpływem znaczących innych na badanego w kontekście jego twórczości. Krok ten uzasadnić można założeniem o „fikcji autonomii działających podmiotów", istotnym z punktu widzenia narracyjnej orientacji metodologicznej. Jak wyjaśnia w tym kontekście Krawczyk-Bocian (2019, s. 134):

> nie można zrozumieć narracji bez wzięcia pod uwagę wielowątkowych, kontekstowych sytuacji, w które jest uwikłany podmiot. W tej orientacji metodologicznej zawsze staramy się oglądać, opisywać i interpretować interesujące nas zjawiska przez pryzmat różnych uwarunkowań. Pytamy o przyczyny danego zdarzenia, zjawiska, o podmioty biorące udział w zdarzeniu, o strategie radzenia sobie z sytuacją itp. (…). Za pojedynczym człowiekiem zawsze stoi jakaś wspólnota, mająca swe korzenie już w procesie socjalizacji pierwotnej, w rodzinie.

Podejście to istotne jest – jak wspomniałam – z punktu widzenia pedagogicznych ram mojej pracy, a także pozwala uwzględnić wpływ stymulatorów i inhibitorów procesu twórczego, których analiza jest jednym z czterech najważniejszych wymiarów interpretacji zjawiska twórczości (o środowiskowym aspekcie „4 P" pisałam w *Rozdziale 3.*). Natomiast posiłkując się zaproponowaną przez Kozieleckiego (2004, s. 49) w kontekście psychotransgresjonizmu klasyfikacją, w której transgresje bada się na dwa różne sposoby, i przekładając tę koncepcję na przedmiot moich badań, podkreślić warto, że przede wszystkim

interesuje mnie analiza „struktur głębokich, ukrytych w jednostkach (…)", kiedy to „badacz zamierza dotrzeć do ukrytych przyczyn działań, stara się poznać mechanizmy motywacyjne i emocje, próbuje zrozumieć procesy poznawcze, szczególnie procesy twórcze. Interesuje go rola świadomości". Dopiero w drugiej kolejności koncentruję się natomiast na „analizie powierzchownych manifestacji [np. potrzeby tworzenia], na (…) zewnętrznych, behawioralnych przejawach, takich jak reakcje wykonywane przez jednostki i grupy, ich tempo, ich fazy, ich obserwowalne wyniki" (Kozielecki, 2004, s. 49; zob. też Chmielińska, 2017). Można stwierdzić, że aspekt stymulatorów-inhibitorów wpisuje się w ten drugi wymiar badania – uznaję go więc za komplementarny wobec pierwszego. Poza tym wydaje się, że – na poziomie komunikacyjnym – pytania o czynniki zewnętrzne (uwarunkowania krystalizacji twórczej drogi, reakcje innych itp.) umożliwiają nawiązanie relacji z badanym („przełamanie lodów", „rozkręcenie się"), która dopiero pozwala na zadawanie pytań bardziej pogłębionych (dotyczących np. własnych interpretacji zdarzeń zewnętrznych, odczuć, emocji itd.) na dalszych etapach trwania wywiadu[99].

7.6. Przebieg procesu badawczego i grupa badanych

Jak wspomniano wcześniej, przebieg procesu badawczego do pewnego stopnia może być wynikiem twórczej inwencji. Jednak – jak zauważa Kvale (2012) – warto również oprzeć się na pewnych wskazówkach dotyczących najogólniejszej sekwencji etapów procesu generowania nowej wiedzy, praktykowanych w nurcie badań jakościowych. Przy konstruowaniu wstępnego planu moich badań inspirowałam się koncepcją Kvalego (2012, s. 77), w ramach której zaproponował on następujące etapy prac badawczych:

1. *Konceptualizacja.*
2. *Projektowanie badania.*
3. *Prowadzenie wywiadów.*
4. *Transkrypcja.*

[99] „Wyprzedzając" nieco analizowany w tym miejscu wątek i odnosząc się do autorefleksji z przebiegu badań własnych), przyznać mogę, że nie za każdym razem wskazana strategia konstruowania wywiadu była skuteczna. Od jednego z badanych, na początkowych etapach prowadzenia badań, usłyszałam następujące zdanie: „pani mi tu psychoanalizę robi", co odczytałam jako opór do dalszego pogłębiania narracji. Ostatecznie wywiad ten uznaję za udany i badany wyjawił dużo osobistych interpretacji tego, jak odczuwa potrzebę tworzenia. Jednak ta sytuacja komunikacyjna skłoniła mnie do refleksji, aby być bardziej czujną na to, na jak duży stopień otwartości w rozmowie gotowi są moi rozmówcy i adekwatnie do tego dostosowywać treść i sekwencję pytań (a w przypadku braku dużej otwartości, zrezygnować z niektórych wątków – zgodnie z zasadą, że ważniejsze niż jakość zebranego materiału są komfort i dobro osób badanych [Kubinowski, 2011]).

5. *Analiza.*
6. *Weryfikacja.*
7. *Przygotowanie raportu.*

Autor zaznacza, że zaproponowana przez niego sekwencja jest nieco „wyidealizowana", ale „może towarzyszyć badaczowi, gdy mierzy się z trudnościami chaotycznej podróży badawczej, oraz pomóc mu utrzymać pierwotną wizję i zaangażowanie podczas całego procesu badawczego" (Kvale, 2010, s. 76). Wskazana procedura była dla mnie przydatna, z tym że etapy prowadzenia wywiadów, transkrypcji i wstępnej analizy prowadziłam w dużej mierze symultanicznie, co było wynikiem inspiracji metodologią teorii ugruntowanej (Charmaz, 2009; Konecki, 2000). Również Kvale (2012, s. 86) uwzględnia możliwość elastycznego, a więc nielinearnego, przechodzenia między poszczególnymi etapami wywiadu, co określa jako *spiralne powracanie*, które wiązać się może z koniecznością „przeprowadzenia dodatkowych wywiadów, ponownej transkrypcji niektórych fragmentów i przeanalizowania wywiadów z nowej perspektywy".

Dodać jeszcze warto, że zakres czasowy etapu prowadzenia wywiadów obejmował okres od marca 2020 r. do lipca 2022 r. (choć większość wywiadów przeprowadziłam wiosną i latem 2020 r.). Wywiady trwały od ok. 50 do 130 minut. Ponadto, w zgodzie z zaleceniami Kvalego (2012, s. 87), wywiadom towarzyszyło prowadzenie *dziennika badawczego*. Narzędzie to nie było w najdosłowniejszym sensie *dziennikiem*, gdyż zapisków (notatek zebranych w zeszycie) nie prowadziłam codziennie, lecz sporządzałam je po wywiadach, a także pomiędzy wywiadami, kiedy jakieś informacje z tekstów kultury lub analizowanej literatury przedmiotu wydawały mi się adekwatne do treści już przeprowadzonych wywiadów i mogące być przydatnymi do analizy danych. W dużej mierze notatki te dotyczyły też autorefleksji z procesu badawczego, których wnioski zamieszczam poniżej (zob. *Rozdział 7.8.)*. Jeszcze wcześniej zaprezentuję jednak zakres podmiotowy badań własnych, czyli sposób doboru i ogólną charakterystykę grupy badanych.

Zgodnie ze wskazówkami Milesa i Hubermana (2000), ogólnym kryterium, którym kierowałam się przy doborze członków grupy badanych była adekwatność profilu (zawodowego, osobowościowego) poszukiwanych osób do celu moich badań. W moim przypadku takimi osobami byli artyści. Mając świadomość niejednoznaczności tego pojęcia (na którą wskazywałam w rozważaniach definicyjnych o artyście; zob. *Rozdział 1.3.*) uznałam, że do kategorii tej zaliczam osoby, które:

- uprawiają jakiś rodzaj rzemiosła artystycznego,
- tworzą w sposób czynny (a więc też w okresie badania, a nie np. tylko w przeszłości), dość regularny, z dużą lub dość dużą intensywnością (czyli według subiektywnej oceny i deklaracji badanych zaangażowanie w proces twórczy stanowi ważną część ich codziennego życia),
- posiadają konkretny, udostępniony publicznie dorobek twórczy (czyli np. wydane powieści, prawykonanie kompozycji, premiera filmu, nie zaś nieukończone / nieopublikowane prace, nawet w dużej liczbie).

Nie było dla mnie natomiast istotne wykształcenie (np. ukończenie szkół artystycznych) czy żadne inne formalne potwierdzenie przynależności do konkretnej artystycznej profesji (np. członkostwo w stowarzyszeniach artystycznych). Pokreślić też warto, że nie podejmowałam próby jakiejkolwiek oceny realizacji twórczych badanych pod kątem ich wartości artystycznej (w zgodzie z przywoływanym już wcześniej założeniem, że „pedagodzy rzadko zajmują się szacowaniem wartości produktów myślenia innowacyjnego [wynalazków, prac, naukowych, dzieł sztuki]" [Szmidt, 2019, s. 342]). Badanych starałam się natomiast różnicować ze względu na podstawowe dane demograficzne, tj. wiek (badani byli w wieku od 28 do 83 lat) i płeć oraz – w szczególności – na rodzaj uprawianej profesji artystycznej (w badaniach udział wzięli: malarze, graficy, rysownicy, ilustratorka, fotografowie / fotograficy, kompozytorzy, wokaliści / autorzy tekstów piosenek, raper, poeci, pisarze i reżyser). W tym kontekście przypomnieć warto – co sygnalizowałam już wcześniej – że *przymus tworzenia* traktuję na tym etapie analiz jako zjawisko niespecyficzne dla żadnej konkretnej profesji artystycznej. Analiza hipotetycznej zależności *przymusu tworzenia* od konkretnej dziedziny sztuki (np. stwierdzenie tego, czy np. pisarze odczuwają *przymus tworzenia* silniej niż inni twórcy) wychodzi poza zakres tych badań, mających – jak wspomniano – charakter eksploracyjny. Natomiast czynnikiem pozamerytorycznym, który przypuszczalnie i prawdopodobnie nie ma znaczenia dla zjawiska *przymusu tworzenia*, a stanowił dla mnie kryterium doboru badanych, była narodowość. Wszyscy badani są narodowości polskiej (a przynajmniej zamieszkują i tworzą na terenie Polski, oraz władają biegle językiem polskim – poza stwierdzeniem tych okoliczności nie sprawdzałam narodowości badanych w sposób formalny), gdyż zdecydowałam się ujednolicić i uprościć przebieg badań poprzez ograniczenie się do prowadzenia wywiadów w moim języku ojczystym. Rzecz jasna, przeprowadzenie badań nad *przymusem tworzenia* o większym niż krajowy zasięgu jest możliwe w przypadku kontynuacji prac badawczych nad tym zjawiskiem.

Co ważne, starałam się pozyskać do badań osoby, które w ramach rozmów wstępnych lub w wypowiedziach o charakterze publicznym (lub w upublicznionych narracjach dotyczących opisu sylwetek tych osób) użyły określenia *przymus tworzenia* (czy pokrewnego) lub w jakiś sposób wyraziły ideę *przymusu tworzenia* (czyli np. deklarowały odczuwanie silnej potrzeby tworzenia, mówiły, że twórczość jest dla nich życiowym priorytetem, że nie potrafią żyć bez tworzenia itp.). Przykładowo, na stronie wydawnictwa Fabryka Słów (b. d.) znalazłam następujący opis sylwetki pisarza Andrzeja Ziemiańskiego: „[n]ieustannie prowokuje czytelników i recenzentów swoim podejściem do sztuki pisania. Mówi, że cierpi na **przymus tworzenia** [podkr. A. J.]". W innym przypadku w wywiadzie z rysowniczką Renatą Krawczyk, pojawiła się następująca wypowiedź artystki, będąca odpowiedzią na pytanie o powód uprawianej twórczości:

> [m]ie wiem [po co rysuję]. **Kocham to. To jest jak nałóg** [podkr. A. J.] – kiedy tylko pomysł wpada mi do głowy, **myśli o rysowaniu prześladują mnie dopóki nie zacznę tego robić** [podkr. A. J.]. Potem jest już tylko **euforia, która wynika z procesu rysowania** [podkr. A. J.] i ciekawość, jaki będzie ostateczny efekt (BlackWorkNow, 2020).

Czasem wypowiedzi tego rodzaju rejestrowałam w komunikacji na żywo – na przykład biorąc udział w spotkaniu autorskim z Barbarą Sadurską w Domu Literatury w Łodzi, która opowiadała o priorytetowej roli twórczości w swoim życiu oraz cierpieniu związanym z okresami, gdy była pozbawiona możliwości pisania. Warto podkreślić, że wszyscy wymienieni tutaj artyści – Ziemiański, Krawczyk i Sadurska – pozytywnie odpowiedzieli na moje zaproszenie do wywiadu naukowego.

W kontekście analizy publicznych wypowiedzi artystów, którzy są badanymi do niniejszej dysertacji, skomentować warto krótko kwestię sławy. Podkreślę, że sława nie była „sztywnym" kryterium doboru grupy badanych, uznałam jednak, iż warto zabiegać o to, aby choć część osób była powszechnie rozpoznawalna. Zakładam bowiem, że popularność medialna i posiadanie dużej liczby odbiorców dzieł sztuki często ma związek z wysoką produktywnością twórczą artystów, a proces kształtowania karier artystycznych osób obecnie sławnych prawdopodobnie wymagał uporu, determinacji, odwagi itp. i pokonania wielu wyzwań i przeszkód na drodze do realizacji celów zawodowych. Wyrażając osobisty pogląd, uznaję „bycie sławnym" nie tylko za rodzaj przywileju, raczej też nie tylko za wynik przypadku i „szczęścia" (choć niewątpliwie w pewnej mierze również), ale w dużym stopniu za pokłosie wieloletnich wysiłków twórczych, dość często szczególnego talentu oraz efektu posiadania / wykształcenia szeregu kompetencji miękkich, takich jak komunikatywność, odwaga, asertywność, wysoka zdolność do autoprezentacji itp., które umożliwiają np. otrzymanie

wsparcia znaczących przedstawicieli danego pola twórczości. Dlatego też uznałam, że osoby sławne dostarczyć mogą wartościowego materiału empirycznego w kontekście analiz osobowości twórczej.

Bez stosowania w tym aspekcie ścisłych i ostrych kryteriów, za osoby sławne – czyli, według potocznego rozumienia, mające dużą liczbę odbiorców, nagradzane w swoich dziedzinach sztuki, obecne w mediach masowych itp. – będące uczestnikami moich badań, uznać można zwłaszcza pisarzy: Joannę Bator, Jerzego Jarniewicza[100], Andrzeja Ziemiańskiego, Tomasza Tryznę (pisarza i reżysera) i Zośkę Papużankę, malarzy: Dariusza Twardocha i Andrzeja Gosika oraz muzyków: Piotra Roguckiego i Adama Ostrowskiego (pseudonim O.S.T.R.). Nadmienię, że w niektórych z tych przypadków nawiązanie kontaktu z artystą i umówienie się na wywiad kosztowało mnie wiele zabiegów i wysiłku (np. w przypadku Ostrowskiego), w innych byłam zaskoczona niemalże natychmiastowym pozytywnym odzewem na moje zaproszenie do badań (np. w przypadku Bator, która odpowiedziała na moją wiadomość na komunikatorze internetowym Messenger). Rzecz jasna, zdarzały się przypadki, kiedy wysyłałam zaproszenia do badań i w ogóle nie otrzymałam odpowiedzi zwrotnej lub otrzymałam odpowiedzi odmowne[101].

Pełną listę osób badanych wraz z informacją o profesji artystycznej i wieku zamieszczam poniżej.

Uczestnicy badań:

1. Andrzej Gosik – malarz, 58 l.
2. Arkadiusz Mazurkiewicz – malarz, 39 l.
3. Adam Michałowski – malarz, 53 l.
4. Dariusz Twardoch – malarz, 62 l.
5. Krystyna Raczkiewicz – malarka, 65 l.

[100] Choć wydaje się, że Jarniewicz zaczął być szeroko rozpoznawalny przede wszystkim po otrzymaniu Nagrody Literackiej „Nike" w 2022 r., a więc około dwa lata po przeprowadzonym wywiadzie. Jednak wcześniej z pewnością można było mówić o jego rozpoznawalności lokalnej jako równocześnie płodnego twórczo poety, jak i literaturoznawcy oraz wykładowcy Uniwersytetu Łódzkiego.

[101] Tak było np. w przypadku pisarzy Olgi Tokarczuk i Wiesława Myśliwskiego – w obu z nich otrzymałam odpowiedzi od agentów literackich, którzy jako przyczynę odmowy wskazali na brak dostępności czasowej tych twórców.

6. Tamara Sass – graficzka, 54 l.
7. Małgorzata Jeżyk – rysowniczka, 42 l.
8. Renata Krawczyk – rysowniczka, 29 l.
9. Kamila Wojciechowicz-Krauze – ilustratorka, malarka, 28 l.
10. Piotr Nadolski – fotograf, fotografik, 65 l.
11. Dariusz Klimczak – grafik, fotograf, 53 l.
12. Michał Karcz – grafik, fotograf, 42 l.
13. Hanna Kulenty – kompozytorka, 59 l.
14. Andrzej Kwieciński – kompozytor, 36 l.
15. Magdalena Zawartko – wokalistka, 30 l.
16. Piotr Rogucki – wokalista, autor tekstów piosenek, 42 l.
17. Adam Ostrowski / O.S.T.R. – raper, 42 l.
18. Jerzy Jarniewicz – poeta, 61 l.
19. Joanna Bator – pisarka, 52 l.
20. Barbara Sadurska – pisarka, 45 l.
21. Magdalena Starzycka – pisarka, 83 l.
22. Andrzej Ziemiański – pisarz, 60 l.
23. Zośka Papużanka – pisarka, 42 l.
24. Tomasz Tryzna – reżyser, pisarz, 73 l.

Jako komentarz do powyższego zestawienia osób badanych zauważyć można, że jeżeli chodzi o wiek, to wpisywałam ten, który podano mi w terminie przeprowadzenia wywiadu, a etap prowadzenia wywiadów był (jak wskazano wcześniej) dość rozciągnięty w czasie. W kwestii profesji artystycznej z kolei, uwzględniałam najczęściej jedynie tę podstawową lub dwie podstawowe (deklarowane przez badanego jako najważniejsze i w największym stopniu związane z omawianą w wywiadzie potrzebą tworzenia), natomiast wspomnieć można, że część badanych wykonuje wiele ról zawodowych. Przykładowo, kompozytorka Magdalena Zawartko

jest też wykładowczynią i pedagożką, a Zośka Papużanka oprócz pisania powieści wykonuje zawód nauczycielki języka polskiego. Tamara Sass jest nie tylko artystką graficzką, ale też pedagożką sztuki, a malarz Arkadiusz Mazurkiewicz dodatkowo zajmuje się projektowaniem mat do jogi.

Co jeszcze ważnego wynika z powyższego zestawienia i co warto podkreślić, w mojej procedurze badawczej zrezygnowałam z anonimizacji osób badanych – wszyscy uczestnicy badań wyrazili zgodę na ujawnienie swoich podstawowych danych osobowych, czyli imienia i nazwiska (a także wieku). Wyrażenie takiej zgody nie było warunkiem przystąpienia do wywiadu, jednak wszyscy badani jej udzielili. Wzór formularza zgody na wywiad zamieszczam jako załącznik do niniejszej pracy (zob. *Załącznik 1*). Oprócz kwestii ujawnienia danych osobowych znajduje się w nim również oświadczenie o zgodzie na rejestrację wywiadu i użycie fragmentów wypowiedzi badanych w pracy doktorskiej, którą uznałam za obowiązkowe kryterium przystąpienia do wywiadu (ze względu na konieczność transkrypcji i potrzebę posiłkowania się cytatami z wywiadów w końcowym raporcie badawczym – rozdziale empirycznym dysertacji).

Dodać warto, że decyzja o rezygnacji z anonimizacji podyktowana była przekonaniem, że ujawniane podczas wywiadów dane nie wydają się mieć charakteru newralgicznego z punktu widzenia dobra uczestników badań – wywiad na temat potrzeby tworzenia i związanych z nią uwarunkowań potraktować można jako bardziej pogłębioną, sformalizowaną i ukierunkowaną formę wielu nienaukowych wywiadów na temat twórczości, których (przynajmniej niektórzy) badani dość często udzielają na forum publicznym. Publiczna autoprezentacja to ważna część profesji artystycznej, a jej przedstawiciele często sami zabiegają o możliwość wystąpień medialnych, dzięki którym mogą prezentować własną twórczość szerszej publiczności. Wydaje się więc, że artyści zazwyczaj nie starają się ukrywać informacji na tematy związane z własną aktywnością twórczą, lecz – wręcz przeciwnie – dzielić się nimi, gdy nadarza się ku temu okazja. Dlatego też założyłam, że z dużym prawdopodobieństwem zależność ta okaże się transferowalna na sytuację wywiadu naukowego, a wybrane przeze mnie osoby zgodzą się na wywiad naukowy bez anonimizacji, co potwierdziły uzyskane zgody.

Jak wynika z umieszczonej powyżej listy uczestników badań, moja próba liczyła 24 osoby. Proces badawczy starałam się prowadzić zgodnie z praktyką badań pedagogicznych w tym nurcie, do momentu *teoretycznego nasycenia*, polegającego na „replikowalności informacji uzyskiwanych w trakcie pracowania z materiałem empirycznym" (Pasikowski, 2015, s. 197; zob. też Konecki, 2000; Piekarski i Urbaniak-Zając, 2001). Wedle zasady teoretycznego

nasycenia badacz przerywa badania, gdy uznaje, że gromadzone dane są wystarczające do opracowania własności kategorii, a kategorie i zależności między nimi do sformułowania wniosków (Konecki, 2000). Charmaz (2009, s. 146) wskazuje, że teoretyczne nasycenie zachodzi, gdy „gromadzenie nowych danych nie prowadzi już do nowych teoretycznych spostrzeżeń ani też nie ujawnia nowych własności głównych kategorii analitycznych". Autorka podkreśla, że według metodologii teorii ugruntowanej teoretyczne nasycenie następuje w momencie uzyskania podobnych *zależności* między kategoriami (jak określił to Barney Glaser jest to tzw. „konceptualna gęstość"; za: Charmaz, 2009, s. 147), a nie jedynie podobnych kategorii – z czego wynika konieczność równoczesnego pobierania, jak i analizy danych (co jest istotną zasadą w metodologii teorii ugruntowanej).

Jak wspomniano, przeprowadziłam ostatecznie 24 wywiady, jednak przyznać mogę, że ogólne wrażenie uzyskania teoretycznego nasycenia odnosiłam już na etapie 14-15 wywiadu, kiedy w prowadzonym dzienniku i notach teoretycznych zauważyłam wiele regularności w opisach charakterystyki potrzeby tworzenia, jej wpływu na inne obszary życia badanych i znaczenia dla procesu samorealizacji. Nie mając jednak dużego doświadczenia w prowadzeniu badań naukowych, kontynuowałam proces, chcąc uzyskać jak najbardziej kompleksowy materiał empiryczny, umożliwiający stworzenie „gęstego opisu danych" i wykrycie wielu zależności, takiego, który – jak wskazuje Graham Gibbs (2015, s. 25) – „umożliwi wyjaśnienie, z czym mamy do czynienia". Rzecz jasna, fakt zgromadzenia i analiza materiału empirycznego z 24 wywiadów niekoniecznie oznacza, że zjawisko *przymusu tworzenia* opisane zostało w sposób zadowalająco kompleksowy i nie wymagający dalszych elaboracji – wręcz przeciwnie, jak sygnalizowałam powyżej, badania o charakterze eksploracyjnym traktować można jako wstęp do ewentualnych dalszych analiz nad interesującym mnie fenomenem. Wydaje się jednak, że wygenerowane w ramach niniejszego projektu badawczego dane pozwalają na uzyskanie pewnego konceptualnego krajobrazu, wskazującego na ogólny charakter zjawiska i jego społeczny kontekst, co naświetlać może potencjalne kierunki do kontynuacji eksploracji empirycznej.

Ponadto w ramach analizy napotkanych podczas procesu badawczego problemów wspomnieć mogę jeszcze o przywołanych już wcześniej drobnych trudnościach w zdobyciu kontaktu do niektórych rozmówców, a potem znalezienia odpowiadającego im terminu na wywiad oraz odmownych odpowiedziach w kwestii udzielenia wywiadu od kilku znanych artystów. Ostatecznie jednak uznaję proces poszukiwania uczestników grupy badanych za przebiegający dość gładko – niektóre kontakty pozyskałam dzięki znajomościom prywatnym,

a niektórych badanych znałam wcześniej na gruncie prywatnym albo zawodowym (np. byli uczestnikami moich warsztatów rozwojowych albo ja uczestniczyłam w ich zajęciach artystycznych), a do osób mi nieznanych wysyłałam zaproszenia na ich upublicznione adresy e-mailowe lub poprzez komunikatory mediów społecznościowych.

7.7. Rola badacza, podejście kontemplatywne do badań społecznych i autoetnografia

Jak podkreśla Sławomir Pasikowski (2015), moment stwierdzenia teoretycznego nasycenia, jak i w ogóle cały przebieg badań, uzależniony jest od indywidualnych predyspozycji badacza. Jak wskazuje autor, „[w]iedza analityka, jego doświadczenie, styl poznawczy oraz bieżąca kondycja intelektualna determinują ilość informacji dostrzeganych w surowych danych, liczbę generowanych kodów i kategorii. Te indywidualne właściwości same tworzą więc kontekst dla generowania treści z dostępnego materiału empirycznego" (Pasikowski, 2015, s. 197). Podobnie Kvale (2012, s. 170) stwierdza, że jakość analizy danych zależy od badacza – jego „kwalifikacji, znajomości badanego tematu i uwrażliwienia na medium, z jakim pracuje, czyli na język". Osoba prowadząca wywiad sama stanowi „narzędzie badawcze", od którego zależy przebieg i w dużej mierze jakość uzyskanych danych empirycznych (Kvale, 2012, s. 96). I nie oznacza to bynajmniej konieczności ciągłej koncentracji na metodach i technikach badawczych, które dla doświadczonego badacza powinny być „przezroczyste" – jak podkreśla autor „[s]prawny badacz nie myśli o stosowanych technikach, ale o respondencie i uzyskiwanej wiedzy" (Kvale, 2012, s. 96). Z drugiej strony, aby ową „przejrzystość" osiągnąć, wydaje się, że konieczna jest znajomość metod i technik badawczych oraz krytyczna analiza własnej roli w procesie badawczym i wpływu na konstruowany (stosując terminologię konstruktywistyczną; Charmaz, 2019) materiał. Jak zauważa Teresa Bauman, „świadomość metodologiczna przez swoją zdolność do introspekcji lokuje badacza jakby w podwójnej refleksyjności: tej dotyczącej przedmiotu badania i tej odnoszącej się do siebie samej. Przejawia się więc w refleksji nad badaniem, a także autorefleksji nad własnym myśleniem o badaniu" (za: Krawczyk-Bocian, 2019, s. 10-11).

Ideę tę znacząco rozwija i pogłębia Konecki (2018; 2022), postulując *podejście kontemplatywne* do badań społecznych i proponując innowacyjny nurt metodologiczny – *kontemplatywną teorię ugruntowaną*. Podejście kontemplatywne (a także kreatywne), jak pisze autor, otwiera „czarną skrzynkę" z wiedzą na temat procesu badawczego w naukach społecznych (głownie badań jakościowych, choć niekoniecznie tylko), której znaczenie dotychczas było w dużym stopniu pomijane (Konecki, 2022, s. 156). Zaproponowana

metodologia czerpie z założeń fenomenologii i teorii ugruntowanej, zwłaszcza w konstruktywistycznej interpretacji Kathy Charmaz, a także buddyjskiej filozofii Zen. Jej sednem jest postulat jak najpełniejszego uwzględnienia wpływu badacza na proces badawczy oraz analiza i opis tego wpływu w raporcie badawczym. Koncepcja ta wykracza poza, postulowaną już wcześniej w ramach różnych koncepcji metodologicznych (zwłaszcza perspektyw interpretatywnej, fenomenologicznej, humanistycznej i konstruktywistycznej), tezę o konieczności uświadomienie sobie własnych (jako badacza) założeń teoretycznych i ogólnego światopoglądu po to, aby zauważyć ich konsekwencje dla przebiegu procesu badawczego, analizy danych itd. Ujęcie kontemplatywne zakłada bowiem nie tylko uwzględnienie roli badacza w procesie badawczym (nie jako zewnętrznego obserwatora, ale jednego z aktorów, mającego wpływ na proces), ale w ogóle pewnego rodzaju zniesienie dychotomii badacz vs. przedmiot badań. Badacz stanowi „początek" procesu badawczego, a także jest inherentną częścią świata społecznego, który bada i nie są właściwe ani celowe próby abstrahowania od jego udziału w konstruowaniu sytuacji badawczej. Jak pisze Konecki (2022, s. 156):

> [b]adania obiektywistyczne mają na celu ucieczkę od głębokiego odczuwania kontekstu. Oznacza to alienację badacza. Metoda kontemplatywna (…) jest podejściem humanistycznym i systematycznym, ukierunkowanym na zrozumienie całego przebiegu procesu badawczego, w tym doświadczenia lęku, strachu, miłości. Uczestnicy badań, obiekty fizyczne i osoba badacza stanowią JEDNOŚĆ, której nie można wyłączyć z prób analizy i zrozumienia. Badacz studiuje też samego siebie – jest on początkiem i podstawą generowanej wiedzy. Uczy się również od uczestników badań i pozostaje pod ich wpływem.

Istotnym elementem podejścia kontemplatywnego jest zaczerpnięty z nurtu fenomenologicznego koncept *epoché*, a także *dereifikacja* (Konecki, 2018; 2022). Epoché oznacza czasowe (na czas trwania obserwacji czy wywiadu jakościowego) „wzięcie w nawias" własnych założeń, przekonań, wiedzy itd. na temat rzeczywistości po to, aby jak najbardziej zbliżyć się do zrozumienia danego zjawiska i doświadczenia jego istoty. Jak zauważa Ewa Cyrańska (2001, s. 34-35) w kontekście możliwej aplikacji założeń fenomenologii w badaniach pedagogicznych, epoché oznacza „redukcję transcendentalną", czyli zbliżenie się do „bezpośredniego, źródłowego doświadczenia", do sedna i najgłębszego sensu badanego obiektu (zob. też Ablewicz, 1994). Podobnie dereifikacja oznacza próbę zredefiniowania znanych pojęć i zjawisk, wyzbycia się iluzji i pochodzących z doświadczenia oraz wiedzy teoretycznej skojarzeń; konceptualne odseparowanie i pozbawienie tych zjawisk związków z innymi rzeczami na rzecz „świeżego spojrzenia", maksymalnie czystej i niezapośredniczonej percepcji umysłu (Konecki, 2018, s. 40).

W ramach technik kontemplatywnych, umożliwiających i ułatwiających świadome prowadzenie procesu badawczego, Konecki (2022) proponuje: samoobserwację, auto-raporty, dzienniki kontemplatywne, medytację Zen, a nawet formy artystyczne, np. poezję jako formę auto-raportu czy element dziennika kontemplatywnego. Ich celem jest analiza własnych procesów mentalnych, emocji i reakcji cielesnych, które towarzyszą procedurze badań. Jak pisze Konecki (2022, s. 2), „podczas procesu badawczego, powinniśmy cały czas utrzymywać racjonalny umysł w stanie czujności", jednak nieuniknione jest, że na racjonalne myślenie wpływają „emocje i odczucia cielesne". Uważna samoobserwacja pozwala skoncentrować się na sytuacji „tu i teraz", w której konstruowana jest wiedza naukowa podczas procesu badawczego. Autor podkreśla, że próby „wzięcia w nawias" własnych założeń i myślenia potocznego są potrzebne, jednak wiedza naukowa i potoczna zawsze się wzajemnie zazębiają, tak jak przenikają się i wpływają na siebie nawzajem myślenie racjonalne i reakcje emocjonalno-cielesne. „Nasze umysły i ciała są częściami tego, co generowane jest i nosi nazwę wniosków z badań" – pisze autor (Konecki, 2022, s. 2). Jako badacze dążymy do pewnej obiektywności, ale obiektywność w tradycyjnym rozumieniu – czyli jako niezależność przebiegu, wyników i wniosków z badań od osoby badanej – nie jest osiągalna. Konecki (2022, s. 2) wskazuje, że same założenia badawcze „świadczą wymownie o świecie, w którym zanurzony jest i którego częścią jest badacz"; nie są one jedynie stwierdzeniami o teoretycznym i epistemologicznym charakterze. Wydaje się, że obiektywność w perspektywie kontemplatywnej rozumieć można jako maksymalne (na ile jest to możliwe) ujawnienie wszelkich zależności, jakie łączą badacza z elementami procesu badawczego – prekonceptualizacji, a także myśli, emocji i reakcji cielesnych, pojawiających się np. podczas wypowiedzi badanych, późniejszej analizy ich wypowiedzi itp. W ten sposób uwarunkowania i cały proces badawczy staje się bardziej przejrzysty, a uzyskane wyniki i konkluzje stanowią wynik całościowej analizy czynników istotnych dla jego przebiegu, do których należy też udział badacza – i to nie tylko jako profesjonalisty (czyli w aspekcie jego przedwiedzy na badany temat), ale też istoty ludzkiej (czyli wraz z reakcjami ciała, emocjami, skojarzeniami osobistymi itp.; Konecki, 2018; 2022).

Zauważyć można, że założenia nurtu kontemplatywnego w pewnej mierze zbieżne są z koncepcją autoetnografii. Wedle interpretacji Kacperczyk (2014) autoetnografię postrzegać można na trzech poziomach: jako technikę wytwarzania danych, jako metodę badawczą oraz jako nową orientację (paradygmat) w badaniach społecznych. W kontekście pierwszego wymiaru Kacperczyk (2014, s. 41) postuluje użycie techniki *autoobserwacji*, w ramach której:

> [b]adacz dokonujący spostrzeżeń kieruje swoją uwagę nie na osoby stanowiące obiekt obserwacji, ich zachowania czy wygląd, ale na samego siebie, na swoje własne odczucia, stany wewnętrzne, pojawiające się myśli, również na własne zachowania, wypowiedzi i interakcje oraz na ich społeczne konsekwencje. Obserwator sam dla siebie staje się obiektem obserwacji.

Jak widać, ten sposób wykorzystania autoetnografii wydaje się tożsamy z jedną z proponowanych technik kontemplatywnego podejścia do badań społecznych – samoobserwacją, której charakterystyka i zastosowanie są podobne do przytoczonego powyżej opisu autoobserwacji. Konecki (2022), porównując założenia obu koncepcji, podkreśla, że podejście kontemplatywne do badań społecznych jest semantycznie bardziej pojemne niż autoetnografia, a autoetnografię jako technikę czy metodę badawczą postrzegać można jako jego element – poza innymi (wspomnianymi powyżej) technikami i metodami, których użycie postulowane jest w ramach metodologii kontemplatywnej teorii ugruntowanej. Autor zwraca również uwagę na to, że w autoetnografii (przynajmniej jej odłamu ewokatywnego, nie analitycznego; Kacperczyk, 2014) kładzie się nacisk na emocjonalne odziaływanie badacza na odbiorcę poprzez wyrażanie przez tego pierwszego własnych emocji związanych z procesem badawczym. Podejście kontemplatywne nie ma tego celu – badacz ujawnia własne emocje po to, aby poprzez ich ekspresję nabrać większego dystansu do dziejącego się „tu i teraz" procesu badawczego. Dzięki temu może zwiększyć samoświadomość własnego udziału w kreowaniu sytuacji badawczej, a także poszerzyć percepcję poza to, co dotyczy jego własnego ego, w rezultacie czego zyskać może pełniejszy obraz badanego zjawiska (Konecki, 2022). Wydaje się, że zalecenie nabrania dystansu poprzez wyrażanie emocji czyni metodę kontemplatywną bliższą autoetnografii analitycznej, jednak nie jest z nią tożsama, gdyż ta druga ma inne podstawy paradygmatyczne (Konecki, 2022, zob. też Anderson, 2006). Jak podkreśla Kacperczyk, „[a]utoetnografia analityczna zakorzeniona jest w scjentystycznym programie opisywania świata przy użyciu nowatorskiej metody", sama w sobie nie stanowi więc istotnego przełamania podejścia do badań społecznych, co proponuje autoetnografia ewokatywna, a także podejście kontemplatywne (Kacperczyk, 2014; Konecki, 2022). Natomiast do podobieństw między autoetnografią a podejściem kontemplatywnym zaliczyć można jeszcze praktykę stosowania pierwszoosobowych narracji przez badacza, zarówno w ramach poszczególnych technik badawczych, jak i w raporcie końcowym (Konecki, 2022). Wspomnieć warto, że na podobne cechy badań w nurcie autoetnograficznym zwracają uwagę też inni autorzy (Ciechowska, 2017; Kafar, 2010; Kubinowski, 2013).

7.8. Autorefleksja z procesu badawczego oraz kontekst zewnętrzny badań własnych (pandemia *COVID-19*)

Czerpiąc z zaprezentowanego powyżej podejścia kontemplatywnego (Konecki, 2018; 2022) oraz inspirując się założeniami autoetnografii (Kacperczyk, 2014; Kubinowski, 2013), a także zaleceniami Kvalego (2012) odnośnie do prowadzenia wywiadów jakościowych, w ramach procesu badawczego obserwowałam i zapisywałam w dzienniku badawczym własne refleksje dotyczące pozyskiwanych danych i interakcji z badanymi, w tym reakcje emocjonalne, skojarzenia i przemyślenia natury osobistej. W przywołanej przez Gibbsa (2015, s. 68) koncepcji Laurel Richardson są to tzw. *noty prywatne*, czyli – jak wyjaśnia Gibbs – „Twoje [jako badacza] odczucia na temat badań, osób, z którymi rozmawiasz, wątpliwości, obawy i miłe doświadczenia". Głównym celem, który przyświecał mi w ramach tej procedury, była chęć uświadomienia sobie i ewentualnej korekty na bieżąco tych czynników natury intrapsychicznej, które mogły mieć niekorzystny wpływ na przebieg rozmów z badanymi i analizę danych empirycznych. Nadmienić warto, że podobny zabieg zastosowała Angelika Cieślikowska-Ryczko (2022, s. 181-189) w pracy monograficznej na temat kryzysu penitencjarnego rodzin uwięzionych dorosłych dzieci, określając autoetnograficzne notatki badawcze jako „formę reporterską".

Poniżej opiszę najważniejsze refleksje i wnioski z tego procesu. Mają one formę wybranych fragmentów dialogu wewnętrznego, który towarzyszył mi podczas rozmów z badanym wraz z komentarzem.

- „Ja też tak mam" / „Dokładnie! Wiem, o co chodzi!"

Zdarzało się, że relacje z procesu twórczego badanych w pewnej mierze pokrywały się z moim indywidualnym doświadczeniem związanym z twórczością literacką czy też w wysokim stopniu stanowiły odzwierciedlenie opisów założeń którejś ze znanych mi teorii procesu twórczego. W takich momentach pojawiał się u mnie entuzjazm, tendencja do wielokrotnego przytakiwania czy innego rodzaju wyrażania uznania wobec narracji badanych, a także spontaniczna chęć dopowiedzenia czegoś od siebie (podzielenia się własnym doświadczeniem lub wiedzą teoretyczną). Były to sytuacje, na które w szczególności nauczyłam się być czujna, gdyż pojawiało się podczas nich zagrożenie, że rozmowa przyjmie nazbyt nieformalny styl, a ja – uznając, że „wiem, o co chodzi" – zacznę przerywać ciąg narracji, pół-intencjonalnie i niejako automatycznie naprowadzając badanego na z góry założone wnioski. Rezygnacja z jakiegokolwiek komentowania i powściągliwość w

spontanicznym interpretowaniu wypowiedzi okazały się trafną strategią, gdyż niejednokrotnie badani dodawali wiele informacji, których się nie spodziewałam lub które prowadziły do nowych wątków, adekwatnych do przedmiotu badań. Starałam się więc – w tej, a także w poniżej opisanych sytuacjach – zastosować metodologiczny postulat epoché (Konecki, 2022), co umożliwiało kontekst odkrycia (Charmaz, 2009; Konecki, 2000).

- „Ale on / ona jest wspaniały / wspaniała!" / „Ale to ciekawe!"

Wyjawić warto, że artyści jako grupa społeczna od wielu lat stanowili dla mnie obiekt szczególnego zainteresowania, czego wynikiem było podjęcie się badań nad procesem i osobowością twórczą. W związku z tym proces badawczy był dla mnie osobiście atrakcyjną okazją do poznania bliżej osobowości i sposobu działania twórców – w kilku przypadkach osób, które szczególnie podziwiam za twórcze osiągnięcia i uznaję za autorytety w swoich dziedzinach twórczości (np. Joannę Bator w dziedzinie literatury). Dlatego też, możliwość osobistej interakcji z badanymi, w ramach której dzielili się ze mną głębokimi refleksjami na temat własnych doświadczeń z procesu twórczego generowała we mnie dużo pozytywnych emocji i entuzjazm do dalszego zadawania pytań. Z jednej strony tego typu reakcje wydawały mi się czynnikiem pozytywnym, gdyż pobudzały naturalną, wewnętrzną motywację do kontynuowania prac badawczych. Z drugiej strony niektóre momenty szczególnego entuzjazmu związanego z tym, co mówili badani uznawałam za nazbyt emocjonalne, a przez to mogące zaburzyć mentalny proces klarownego odbioru i przetwarzania informacji, pozwalający na kontynuowanie wywiadu w sposób usystematyzowany i spójny z punktu widzenia postawionych celów. Dlatego też, nie dążąc do tłumienia własnej satysfakcji i zadowolenia z przebiegu rozmowy i generowanej w jej wyniku wiedzy, starałam się jednak, aby pojawiające się emocje nie wpływały negatywnie na wysoki poziom koncentracji, której wymagała przyjęta metodyka pracy.

- „A ciekawe, czy…"

Do poprzedniego punktu dodać mogę, że w związku z wysokim autentycznym zainteresowaniem tematyką moich badań, podczas rozmów z badanymi przychodziło mi na myśl dużo pytań, z których nie wszystkie bezpośrednio związane były z postawionymi celami badawczymi. Były to pytania dotyczące np. doświadczeń w upublicznianiu dzieł sztuki, ich społecznego odbioru itp. W kilku przypadkach zdarzyło się, że zapisałam jakieś dodatkowe, niezwiązane *stricte* z celem badań pytanie z intencją zadania go po przeprowadzonym wywiadzie, jeżeli sytuacja i charakter nawiązanej z badanym relacji wydawały się sprzyjać

kontynuowaniu rozmowy czy znajomości w ogóle. Mając jednak świadomość obranych celów wywiadu i ograniczeń czasowych, za każdym razem starałam się utrzymywać tok rozmowy wedle rozpisanych dyspozycji.

- „To mi zupełnie niepotrzebne!"

Do ostatniego zdania powyżej można by nieco ironicznie dodać „co nie zawsze robili badani" (rzecz jasna, moi rozmówcy nie znali dyspozycji do wywiadów, a odpowiedzialność za celowy, z puntu widzenia projektu badawczego, przebieg rozmowy nie leżała po ich stronie). Wielokrotnie miała bowiem miejsce sytuacja, że badani kierowali swoje rozważania na zagadnienia niezwiązane z postawionymi przeze mnie celami badań. Przyznać trzeba, że nie zawsze radziłam sobie z tymi sytuacjami w sposób dla siebie satysfakcjonujący, zwłaszcza w kilku pierwszych wywiadach, kiedy moje doświadczenie badawcze było szczególnie niewielkie. Zdarzało się więc, że kiedy badany prowadził obszerne dygresje, niepotrzebnie (jak mi się teraz wydaje) zbyt długo powstrzymywałam się przed przerwaniem jego wypowiedzi, mając nadzieję, że „sam z siebie" wróci do tematu. Jednak doświadczenie transkrypcji długich wywiadów i prowadzona po każdej rozmowie autorefleksja doprowadziły mnie do uświadomienia sobie konieczności kondensacji rozważań i wykształcenia większej asertywności / stanowczości w prowadzeniu rozmów według założonych dyspozycji. W kolejnych wywiadach starałam się więc pobudzić własną czujność na momenty, kiedy zaczynałam odczuwać zniecierpliwienie związane z nadmiernym odchodzeniem przez interlokutora od głównego wątku i reagować w sposób dyplomatyczny, lecz skuteczny. Z drugiej strony, jako że charakter prowadzonych przeze mnie wywiadów określiłam jako swobodny, pewien stopień dygresyjności uznałam za naturalny element dialogu, a niektóre wątki poboczne prowadziły do ujawnienia ciekawych informacji, istotnych dla celu badań. Jednak, kiedy dygresje zaczynały wypierać wątki główne i nie dostarczały adekwatnych dla celów badawczych danych, wdrażałam strategie komunikacyjne, umożliwiające konstruktywną kontrolę przebiegu rozmowy.

Do powyższych refleksji dodać mogę, że w prowadzeniu wywiadów jakościowych pomogło mi przygotowanie do zawodu life coacha[102]. Odnoszę wrażenie, że rozwinięte w tym

[102] Wraz z uzyskaniem certyfikatu Transforming Communication™ (kształcenie w ramach Podyplomowych Studiów Metod Wspierania Relacji Międzyludzkich – Life Coaching na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym UŁ w roku akademickim 2017-2018).

procesie umiejętności, takie jak: uważne „wielopoziomowe" słuchanie (*aktywne słuchanie*[103]), zadawanie pytań otwartych, budowanie struktury i kontrolowanie przebiegu sesji coachingowej oraz tworzenie przyjaznej atmosfery spotkania, sprzyjającej zaufaniu i otwartej komunikacji (zob. Atkinson i Chois, 2009; 2010; Giec, 2017; Marciniak i Rogala-Marciniak, 2013; Rogala-Marciniak, 2017; Stoltzfus, 2012), częściowo przyczyniły się do przeprowadzenia w większości udanych – czyli prowadzących do pogłębionych rozmów i uzyskania bogatego materiału empirycznego – spotkań z osobami badanymi.

W ramach wniosków z przebiegu procesu badawczego warto też nadmienić, że istotny kontekst zewnętrzny badań własnych stanowiła pandemia *COVID-19*. Etap prowadzenia badań empirycznych zbiegł się bowiem czasowo ze światowym kryzysem zdrowotnym, który – jak powszechnie wiadomo – związany był z szeregiem formalnych ograniczeń i zmian w codziennym funkcjonowaniu. Umówione wywiady z uczestnikami grupy badanych stanęły więc pod znakiem zapytania, gdyż zapanował ogólny lęk przed zarażeniem, a w okresie *lockdownu* spotkania osobiste stały się zupełnie niemożliwe. Dlatego też po ustaleniu tej kwestii z Promotorami niniejszej dysertacji, zdecydowałam się przeprowadzić wywiady w formie zdalnej – telefonicznej lub poprzez komunikator internetowy Skype[104]. Z dystansu czasowego i mając możliwość porównania wskazanych form wywiadu z wywiadami przeprowadzonymi stacjonarnie, wydaje się – co oczywiście jest wnioskiem w dużej mierze o charakterze impresyjnym i spekulacyjnym – iż specjalne uwarunkowania, związane z trwaniem epidemii koronawirusa, nie wpłynęły negatywnie na jakość zgromadzonego materiału empirycznego. Po pierwsze, związane z pandemią rządowe regulacje spowodowały zawieszenie funkcjonowania wielu instytucji i odwołanie wydarzeń o charakterze kulturalnym, co skutkowało tym, iż niektórzy – zazwyczaj bardzo aktywni w życiu społeczno-kulturalnym – artyści zostali czasowo zwolnieni ze swoich zawodowych zobowiązań. Dzięki temu mieli więcej wolnego czasu i byli bardziej dostępni, co mogło przyczynić się do tego, iż część z nich w ogóle zdecydowała się na udział w wywiadzie. Np. Jarniewicz w odpowiedzi na moje zaproszenie do wywiadu i pytanie o możliwy termin, stwierdził, iż w ówczesnych warunkach ma dużo czasu i mogę zadzwonić do niego właściwie dowolnego dnia. Była to diametralnie inna sytuacja niż np. w przypadku rozmowy z Tomaszem Tryzną, która odbyła się kilka miesięcy później w jego studio we Wrocławiu, w weekend, w czasie ściśle wyznaczonym

[103] Aktywne słuchanie to „umiejętność całkowitego skupienia się na tym, co mówi, a czego nie mówi klient, w celu zrozumienia znaczenia słów klienta w kontekście jego pragnień oraz w celu wspomagania klienta w autoekspresji" (Giec, 2017, s. 3).

[104] Zdecydowana większość rozmów odbyła się przez telefon komórkowy – jedynie trzy przez Skype.

między innymi zobowiązaniami zawodowymi (praca nad nagraniem filmu). Po drugie, porównując przebieg wywiadów w formie zdalnej i stacjonarnej, oceniam te zdalne jako pozwalające na większą koncentrację i swobodę osób badanych, które – jak odniosłam wrażenie – w warunkach domowych i prywatnych odczuwały większy komfort i chętnie angażowały się w rozmowę. Ponadto rozmowa zdalna najczęściej wymagała skupienia się badanego tylko na interakcji ze mną, co sprzyjało prowadzeniu pogłębionej rozmowy. Natomiast podczas jednego z wywiadów stacjonarnych, który miał miejsce w domu osoby badanej, rozmowa przerywana była przez innego lokatora – członka rodziny, który kilkukrotnie wchodził do pomieszczenia i nawiązywał dialog ze mną lub z badaną, co rzecz jasna stanowiło pewną dystrakcję i wpływało na przebieg narracji.

Generalnie nie miałam zastrzeżeń do jakości technicznej rozmów zdalnych i bardzo rzadkie były sytuacje, gdy wpłynęły one na przebieg rozmowy (np. kilkusekundowe przerwanie połączenia podczas rozmowy na Skypie). Natomiast zauważyć trzeba, iż podczas rozmów telefonicznych pozbawiona byłam możliwości interpretacji wielu komunikatów niewerbalnych (poza tonem głosu), takich jak np. mimika twarzy, które ewentualnie mogłyby dostarczyć jakiejś dodatkowej wiedzy o emocjach i generalnym samopoczuciu badanych podczas trwania narracji. Nie odniosłam jednak wrażenia (choć trudno to ocenić), że stanowiły one element istotnie brakujący – każdy wywiad starałam się prowadzić do momentu, aż miałam wrażenie „wysycenia" tematu i uzyskania satysfakcjonujących odpowiedzi na ważne z punktu widzenia celów badań pytania.

Ponadto wspomnieć warto, że kontekst pandemii dostarczył dodatkowej wiedzy na temat postaw badanych artystów w sytuacji kryzysu, o czym pisałam w dwóch dedykowanych temu zagadnieniu publikacjach (zob. Janiszewska, 2020; Janiszewska-Szczepanik, 2021).

7.9. Analiza materiału empirycznego i podsumowanie

W kontekście analizy wywiadów Kvale (2012, s. 170) czyni zastrzeżenie, iż „[n]ie istnieje żadna zestandaryzowana metoda, żadna *via regia*, która pozwala dotrzeć do najważniejszych sensów i głębszych znaczeń tego, co zostało powiedziane podczas wywiadu". Gibbs (2015, s. 20) wskazuje, że końcowy etap procedury badań jakościowych polega na przekształceniu, czyli obróbce wygenerowanych danych w taki sposób, aby „uzyskać przejrzystą, zrozumiałą, wnikliwą, rzetelną (…) analizę". Analiza jakościowa zazwyczaj sprowadza się do analizy tekstów (transkrypcji wywiadów, materiałów prasowych, notatek z

obserwacji itd.) i składa się z dwóch aspektów – *zarządzania danymi* i ich *interpretacji* (Gibbs, 2015, s. 21). Jako uszczegółowienie tej ogólnej dyrektywy posłużyć się można *modelem przepływu* Milesa i Hubermana (2000, s. 11), który obejmuje następujące wymiary analizy jakościowej, zwanych przez autorów *potokami działań*:

- *redukcja danych*

Jak piszą Miles i Huberman (2000, s. 11), „[l]udzie, jako urządzenia do przetwarzania informacji, nie są sprawni w przetwarzaniu wielkich ich ilości. Ujawniają skłonność poznawczą, która przejawia się dążeniem redukcji złożonych informacji do selektywnych i uproszczonych postaci albo do łatwo zrozumiałych konfiguracji". Redukcja danych stanowi pewnego rodzaju konieczność i nie jest etapem sekwencyjnie oddzielonym od innych składowych analizy, lecz trwa podczas całej procedury analitycznej (a nawet w ogóle podczas całych badań). Założenie o redukcji wymaga od badacza dokonywania *wyborów analitycz*nych, dotyczących tego, które części transkrypcji kodować, które wątki tematyczne uwypuklić w raporcie badawczym, a które odrzucić jako nieistotne w kontekście celu badań. Na redukcję danych składa się ich selekcja, organizacja i kondensacja (Miles i Huberman, 2000, s. 11), a więc obejmuje ona zarówno zarządzanie, jak i interpretację danych (Gibbs, 2015, s. 21).

- *reprezentacja danych*

Ten potok działań oznacza przekształcenie wygenerowanych danych w taką formę – najczęściej tekstową – która umożliwia formułowanie wniosków. Reprezentacją danych może być tekst transkrypcji, kody, kategorie itp. Zdaniem autorów zadaniem badacza jest dążenie do tworzenia jak najdoskonalszych reprezentacji danych, które sprzyjają skutecznemu realizowaniu finalnych etapów procedury badawczej i napisaniu rzetelnego raportu (Miles i Huberman, 2000).

- *wyprowadzanie wniosków i ich weryfikacja*

Aspekt formułowania wniosków najsilniej związany jest z interpretacją danych – badacz jakościowy decyduje, „co oznaczają dane, tj. dostrzega regularności, wzory, wyjaśnienia, możliwe konfiguracje, strumienie przyczynowe i stwierdzenia" (Miles i Huberman, 2000, s. 12). Etap weryfikacji w tym ujęciu nie jest natomiast tożsamy z testowaniem hipotez czy sprawdzeniem wcześniejszych założeń, ale oznacza krytyczną ocenę trafności i wiarygodności sformułowanych wniosków (Miles i Huberman, 2000).

Powyższy model potraktowałam jako ogólne, ramowe wytyczne dla etapu analizy danych w badaniach własnych. Natomiast centralnym elementem mojej procedury analitycznej było

kodowanie i kategoryzacja (Kvale, 2012, s. 172). Jak pisze Kvale (2012, s. 172): „[k]odowanie polega na przypisywaniu danemu fragmentowi tekstu jednego lub kilku słów podstawowych (…), natomiast kategoryzacja zakłada bardziej usystematyzowaną konceptualizację wypowiedzi". Gibbs (2015, s. 80) definiuje kodowanie jako „metod[ę] indeksowania czy kategoryzowania tekstu, mając[ą] na celu nakreślanie siatki odnoszących się do niego głównych wątków tematycznych". W kontekście metodologii teorii ugruntowanej Konecki (2000, s. 48) wskazuje, że kodowanie to procedura, mająca na celu „«wydobycie» z materiału jakościowego (…) kategorii i ich własności poprzez ukazanie wskaźników odnoszących się do sformułowanych konceptualizacji". Według Charmaz (2009, s. 9) kodowanie to „opatrywanie poszczególnych segmentów danych etykietą opisującą ich zawartość", które umożliwia wydobycie sensów z danych, a potem segregację i porównanie tych sensów między różnymi wywiadami. „Kodowanie w teorii ugruntowanej tworzy kości analizy. W wyniku teoretycznej integracji tych kości powstanie sprawny szkielet" – pisze Charmaz (2009, s. 63). Paradygmat kodowania w metodyce teorii ugruntowanej składa się z sześciu elementów, takich jak: „warunki przyczynowe, zjawisko (kategoria centralna), kontekst, warunki interweniujące, działania/strategie i techniki interakcyjne oraz konsekwencje" (Konecki, 2000, s. 49). Również Charmaz (2009, s. 63) podkreśla, że kodowanie w teorii ugruntowanej „sprzyja badaniu działań i procesów". W tym miejscu nadmienić warto, że mimo inspiracji wybranymi elementami tej koncepcji nie zdecydowałam się zastosować przytoczonego paradygmatu kodowania, gdyż jak wynika z powyższych wyjaśnień, metodyka teorii ugruntowanej wydaje się mieć największe zastosowanie w przypadku badań o charakterze socjologicznym, dla których istotny jest aspekt procesualny i temporalny badanego zjawiska i związanych z nim wydarzeń. W niniejszym projekcie badam natomiast właściwości pewnej – jak się wydaje – *stałej* cechy osobowości (potrzeby tworzenia), a czynniki związane z jej kształtowaniem się w czasie (jak już wspominałam) mogą okazać się istotne, ale nie są najważniejsze z punktu widzenia postawionych celów. Tak więc posiłkowanie się modelem analitycznym, dla którego są one kluczowe, nie wydaje się trafnym wyborem.

W mojej procedurze analitycznej tworzyłam kody w sposób hierarchiczny i sekwencyjny (zob. Gibbs, 2015) – najpierw kodowałam w sposób opisowy (czyli tworzyłam kody „bliskie" temu, co zostało powiedziane przez badanych), a następnie nadawałam im bardziej konceptualny i teoretyczny wymiar, czyli tworzyłam kody analityczne. Jak wskazuje Gibbs (2015, s, 86) „[w] procesie analizy niezbędne jest odchodzenie od prostych opisów – zwłaszcza opisów wykorzystujących wypowiedzi respondentów – w stronę bardziej jednoznacznego,

analitycznego i teoretycznego poziomu kodowania". Kody analityczne stanowią więc nie opis, ale wyjaśnienie znaczeń wygenerowanych danych. Niektóre z etykiet – zwłaszcza, choć nie tylko opisowych – stanowiły kody *in vivo*, czyli dosłowne określenia użyte przez badanych (choć Gibbs [2015, s. 105] wskazuje, że nie muszą być to dokładnie wypowiedziane przez badanych słowa, ale pojęcia-idee, które wyrażają [zob. też Charmaz, 2009; Konecki, 2000]). Kody o charakterze analitycznym porównywałam między różnymi transkrypcjami wywiadów i na podstawie takiej analizy porównawczej formowałam kategorie, czyli jednostki o najbardziej ogólnym i konceptualnym charakterze. Jak pisze Charmaz (2009, s. 240), kategoryzowanie sprowadza się do „selekcji pewnych kodów ze względu na ich nadrzędne znaczenie lub na wyodrębnianiu wspólnych tematów i schematów widocznych w wielu kodach (…)". Procedura kategoryzacji obejmowała też opis własności kategorii i szukania związków między poszczególnymi kategoriami, po której dopiero przechodziłam do etapu formułowania wniosków.

Zastosowaną przeze mnie procedurę kodowania i kategoryzacji, inspirowaną wybranymi koncepcjami metodycznymi, w uproszczonej formie odzwierciedla *Rysunek 8*.

Rysunek 8. Procedura kodowania i kategoryzacji zastosowana w badaniach własnych. Źródło: opracowanie własne na podstawie literatury przedmiotu (Charmaz, 2009; Gibbs, 2015; Konecki, 2000; Kvale, 2012)

A jako przykład sposobu mojego postępowania w ramach etapu analizy materiału empirycznego, poniżej prezentuję też wybrane fragmenty transkrypcji wywiadów wraz z zaproponowanymi kodami opisowymi (zob. *Tabela. 9*.).

Tabela 9. Fragmenty zakodowanych opisowo transkrypcji wywiadów z badań własnych. Źródło: opracowanie własne

ANALIZA MATERIAŁU EMPIRYCZNEGO – PRZYKŁADY KODOWANIA	
ad. dyspozycja 2	
fragment transkrypcji wywiadu z Andrzejem Gosikiem	**kody opisowe**
Jaka jest geneza tego, że zaczął pan malować? Wie pani to jest od czasów, których nie pamiętam, to znaczy od dziecka. Rzeczywiście mogę potwierdzić, że istnieje coś takiego, jak potrzeba tworzenia, bo ja od najmłodszych lat po prostu coś takiego miałem. Jako dziecko bardzo dużo rysowałem. Ważną tutaj rolę odgrywają rodzice, którzy to popierają jakby i popychają dziecko w tę stronę, bo ja rysowałem naprawdę od najmłodszych lat. Mam swoje rysunki w swoich zbiorach jeszcze jako kilkuletnie dziecko. Mam jeszcze rysunki ze szkoły podstawowej, z pierwszej klasy itd. Ta potrzeba istniała. Wiem, że poza grą w piłkę, jaką to potrzebę mają chłopcy mali, to ja zawsze robiłem przerwę i przybiegałem do domu po to, żeby rysować. To w ogóle jest coś takiego, nie wiem, czym to było powodowane. Ja po prostu rysowałem bardzo dużo i czasami do szkoły, w szkole podstawowej, przynosiłem swoje rysunki, żeby pokazać. Tu zawsze oczywiście plusowałem, bo wtedy pani oceniała mi nawet te rzeczy, których nie było na zajęciach, na lekcjach. Coś takiego istniało i nawet w późniejszych latach to się utrzymywało tak mocno, że wie pani, ja zazwyczaj będąc już w wyższych klasach szkoły podstawowej czy w szkole średniej, czasami wyczekiwałem na weekend, kiedy mogłem usiąść i dwa dni rysować. A czasami jeszcze w wieku późniejszym zdarzały mi się takie sylwestry, że po prostu siadałem sam, brałem nową kartkę i spędzałem sylwestra malując,	malowanie od wczesnego dzieciństwa potrzeba tworzenia od najmłodszych lat intensywne zaangażowanie w twórczość od dzieciństwa ocena roli rodziców w motywowaniu do tworzenia jako ważnej podkreślenie istnienia potrzeby tworzenia przerywanie zabaw z rówieśnikami, żeby rysować brak zrozumienia genezy potrzeby tworzenia rysowanie „po prostu” zewnętrzna gratyfikacja za twórczość – oceny w szkole utrzymywanie się potrzeby tworzenia w późniejszych latach szkolnych wyczekiwanie na możliwość rysowania spędzanie nocy sylwestrowych w odcięciu, na malowaniu (w życiu dorosłym)

zupełnie odcięty od wszystkich. Tak że to już może być już wręcz wersja patologiczna takich zachowań, ale coś takiego u mnie było.	ocena intensywnego zaangażowania w twórczość w wyniku silnej potrzeby tworzenia jako zachowania patologicznego
fragment transkrypcji wywiadu z Kamilą Wojciechowicz-Krauze	**kody opisowe**
Kiedy zaczęła pani malować, jak to przebiegało?	
Ja już zaczęłam w wieku dwóch lat tak naprawdę tworzyć, więc bardzo wcześnie i mimo, że byłam małym dzieckiem, to według mojej mamy potrafiłam spędzić wiele, wiele godzin po prostu rysując i nie nudziło mi się. A to nie jest normalne. Małe dzieci się szybko nudzą. Pół godziny są w stanie maksymalnie skupić się na czymś, z tego co ja wiem. Więc pod tym względem byłam dosyć nietypowa i już w wieku czterech lat zaczęłam chodzić na prawdziwe zajęcia artystyczne u profesjonalnej artystki, malarki Ewy Bogackiej. To jest matka Agaty Bogackiej. To jest bardzo znana artystka polska. Agata Bogacka to jest jakby trochę wcześniejsze pokolenie niż ja, bo jest o tam ileś lat starsza ode mnie, ale ona właśnie rozpoczęła taki nurt sztuki w sumie nawiązującej do feminizmu, więc miała wystawę pt. „Krwawię, więc jestem” i pamiętam, że już jako mała dziewczynka przychodziłam do jej mamy, uczyłam się malarstwa, tworzyłam kopię Leonarda da Vinci. Jako dziecko już narysowałam po raz pierwszy „Damę z łasiczką”. Wtedy pani Ewa bardzo pomagała ze wszystkim. Ale też najbardziej lubiłam rysować z wyobraźni, więc oczywiście oprócz tego, że tworzyłam martwe natury i rysowałam modeli na żywo, to też rysowałam własne wizje tego, jak powiedzmy widzę świat. Różne rzeczy rysowałam, bardzo różne. I w sumie przez wiele lat tak naprawdę non stop rozwijałam się artystyczne. Był moment, kiedy przestałam chodzić na zajęcia, bo po zajęciach z panią Ewą Bogacką chodziłam	rysowanie od drugiego roku życia brak nudy podczas rysowania wielogodzinne zaangażowanie w twórczość w wieku wczesnodziecięcym ocena zaangażowania w twórczość w wieku wczesnodziecięcym jako zachowania odbiegającego od normy ocena siebie jako nietypowej ze względu na duże zaangażowanie w aktywności twórcze profesjonalne kształcenie rzemiosła malarskiego w dzieciństwie wsparcie profesjonalnej znanej artystki rysowanie z wyobraźni, własnych wizji świata rysowanie różnorodne pod względem tematyki nieustanny rozwój artystyczny

do Pałacu Młodzieży na zajęcia, ale nie byłam zadowolona, ponieważ to były zajęcia, które się odbywały grupowo, więc miałam wrażenie, że niewystarczająco dużo czasu nauczycielka poświęca. I potem miałam przestój, który trwał mniej więcej dwa lata. Jak miałam 12 lat, to wtedy przez jakiś czas przestałam tworzyć i w wieku 14 lat zaczęłam znowu tworzyć. I to było po części powiązane z pewnymi powiedzmy problemami psychicznymi, które wtedy miałam. I wtedy zaczęłam bardzo dużo tworzyć ponownie. I zaczęłam chodzić na zajęcia na Smoczą i na Smoczej jeździłam na plenery i to było fantastyczne, bo tam było mnóstwo młodzieży w moim wieku, więc poznałam mnóstwo nowych przyjaciół. I to po prostu było świetne przeżycie, móc sobie pojechać, móc w plenerze malować i móc rysować z natury. A potem, kiedy miałam 16, 17 lat zaczęłam chodzić z kolei na zajęcia do Fundacji Atelier u pani Teresy Starzec. Ona też jest bardzo znana. Jest też znaną malarką i już od lat prowadzi Atelier. I mniej więcej to trwało parę ładnych lat. Ja tam przygotowywałam swoją teczkę na ASP, ale no nie przeszłam po raz pierwszy. To nie jest tak, że od razu się dostałam na ASP. Trzy razy próbowałam. Za pierwszym razem nie wyszło, potem złożyłam teczkę na ASP w Krakowie i też nie udało mi się. I dopiero za trzecim razem, kiedy zaczęłam chodzić na zajęcia do domu kultury już nie pamiętam jak się nazywał. (…)	uczestnictwo w grupowych zajęciach z malowania niezadowolenie z zajęć z powodu niewystarczającej uwagi nauczycielki dwuletni przestój twórczy związany z problemami natury psychicznej powrót do tworzenia radość z obcowania z rówieśnikami podczas zajęć i „plenerów” kolejne zajęcia malarskie u znanej artystki pierwsza (nieudana) próba dostania się na ASP trzykrotne próby dostania się na ASP sukces w dostaniu się na ASP
ad. dyspozycja 3	
fragment transkrypcji wywiadu z Andrzejem Kwiecińskim	**kody opisowe**
Czym jest dla ciebie potrzeba tworzenia?	porównanie potrzeby tworzenia do oddychania

Hm. [zastanowienie]. Tak jak oddychanie. Jest to konieczny element mojego życia. Nie tyle element, co sens mojego życia i ten okres, w którym pracowałem w Muziek Centrum Nederland był tak trudny emocjonalnie, ponieważ fokus był gdzie indziej. Miałem poczucie tracenia czasu i takiej niemożności skoncentrowania się na tym, co dla mnie jest najważniejsze, moim oddychaniu, czyli pisaniu. Chyba nie potrafię tego inaczej wytłumaczyć. To jest po prostu jak oddychanie, coś tak naturalnego dla mnie, że to muszę robić. Codziennie rano wstaję i zaczynam pracę i nie wyobrażam sobie, nie wyobrażam, ale próbowałem robić inne rzeczy i pomimo wszystkich trudności, problemów nigdy nie chcę robić niczego innego (…)	twórczość jako życiowa konieczność i sens życia frustracja w pracy biurowej, poczucie tracenia czasu porównanie komponowania do oddychania ocena czynności twórczych jako czegoś naturalnego poczucie przymusu tworzenia codzienna praca twórcza od rana silne przekonanie, że nie chce się robić niczego innego poza komponowaniem
fragment transkrypcji wywiadu z Jerzym Jarniewiczem	**kody opisowe**
Pan profesor powiedział, po co publikuje. A jakbym zadała pytanie: a po co się pisze? W sensie konkretnie, po co pan pisze, już nawet abstrahując, czy potem to się wyrzuca czy publikuje… ale po co pisać? To jest jedno z tych pytań, na które pani od piszących nie uzyska odpowiedzi. Nie wiem z iloma osobami pani rozmawiała, ale zdziwiłbym się gdyby ktoś powiedział, dlaczego pisze. **Niektórzy mówią…** Mówią? To ciekawe. To jest tak jakby pani zapytała [westchnienie] po co człowiek oddycha, tak. **Ciekawe.** Ja nie uciekam od tej odpowiedzi. Możemy o tym rozmawiać, tylko wydaje mi się, że jest uruchomiona jakaś potrzeba i ta potrzeba jest potrzebą tak	wyrażenie wątpliwości, co do możliwości poznania powodu pisania literatury porównanie pisania do oddychania zaprzeczenie unikania odpowiedzi o motywy pisania literatury, potwierdzenie zgody na wywiad

wielopłaszczyznową, wielowymiarową i zmienną w swojej istocie, też do końca nieprzenikalną. My do końca nie potrafimy przełożyć na język jakichś formuł i być może właśnie dlatego, że nie wiemy, po co piszemy, piszemy. Mnie się wydaje, że gdybyśmy powiedzieli, że piszemy, bo, nie wiem, można powiedzieć, że nam to sprawia przyjemność, ale czy to nie jest *idem per idem*. I dlaczego odczuwamy przyjemność, pisząc? Stąd to chyba niczego nie wyjaśnia, zwłaszcza że pisanie nie do końca się wiąże z przyjemnością, bo może być i bywa też, no jakimś mozołem, bywa to harówką i niepokojem.	ocena potrzeby tworzenia jako „wielopłaszczyznowej, wielowymiarowej, zmiennej, nieprzenikalnej”
	trudności w przełożeniu na język pewnych elementów rzeczywistości
	wyrażenie zdania o braku świadomości motywów podejmowania czynności twórczych przez pisarzy
	wyrażenie wątpliwości, co do wartości wyjaśnienia, że motywem twórczości jest przyjemność (pisanie dla przyjemności jako wyjaśnienie „idem per idem”)
A jakbyśmy zrobili stopklatkę na przykładowym momencie z pana profesora życia, jak właśnie pojawia się w głowie jakiś wiersz. Jak to wygląda? Jakby pan mówił do osoby, która nigdy w życiu czegoś podobnego nie odczuwała, a pan mówi, że to jest jak oddychanie. To jakby można takiej osobie wytłumaczyć, czym to jest? Obraz, słowo, jakaś inspiracja…?	brak możliwości zrozumienia genezy potrzeby tworzenia ocena pisania jako trudu
To też różnie bywa u różnych piszących i także bywało różnie u mnie. Najczęściej, jak się temu przyglądam, to najczęściej jest to [westchnienie] jakaś fraza. Jakaś fraza może być punktem wyjścia do wiersza. Jakaś tajemnica ukryta w słowie, w jakimś zdaniu. Albo też bardzo często jest to intonacja zdania, nawet sama muzyka zdania, które potem chce się wypełnić treścią. Jest jakby melodia, jest rytm, on się rodzi i on domaga się wypełnienia. To najczęściej jest kwestia no czegoś co się tam nazywało kiedyś inspiracją, a co jedna z poetek, już nieżyjąca, poetka Julia Hartwig nazwała błyskiem, że te wiersze są takie właśnie błyskiem, gdzie rodzi się ta melodia, rodzi się ta intonacja, gdzieś zagnieżdża się w naszej pamięci czy w naszej wrażliwości językowej jakieś słowo czy jakieś zdanie i domaga się	różne „początki” procesu twórczego fraza, „tajemnica ukryta w słowie / zdaniu” / „intonacja zdania” jako początek pisania wiersza melodia, rytm, który się „rodzi” jako początek procesu twórczego inspiracja / błysk jako początek pisania poezji „zagnieżdżanie się” słowa / zdania (początek pisania wiersza) „domaganie się” rozwinięcia przez słowo / zdanie możliwość napisania wiersza uzależnione od chwili / „błysku”

rozwinięcia. No i potem jest z tym problem, bo ta chwila mija, błysk gaśnie, a do wiersza już wrócić nie można, wiersz jest zamknięty.	niemożność powrotu do procesu twórczego, gdy minie odpowiednia chwila / „zgaśnie błysk”
Ale gaśnie, w sensie jak nie zostanie napisany?	
Jak nie zostanie napisany, tak, tak. Albo gdyby ktoś chciał wrócić i ten wiersz poprawić, to bardzo trudno jest poprawiać wiersz, bo już się jest gdzie indziej, bo nie oddycha się tym samym powietrzem, czy w tym samym rytmie, który spowodował powstanie wiersza. To są oczywiście, można powiedzieć, psychologicznie spojrzeć na to, jakieś tam się dokonują powiązania, nie końca uświadomione. Gdyby one były uświadomione, to oczywiście nie trzeba by było pisać. Gdybym chciał teraz napisać to i to albo z tego czy z tamtego powodu, no to po co pisać wiersz? Po prostu trzeba napisać list albo felieton. A jeżeli się pisze wiersz, to dlatego że do końca nie uświadamiamy sobie, jakie tam mechanizmy działają w tych słowach, które nas poruszają. Z każdym razem jest takie poczucie, że człowiek się mierzy z czymś dużo od siebie większym, no bo język jest ponadindywidualny. Istniał przed nami, będzie istniał po nas. Często nam narzuca jak mamy mówić; to nie tak, że my nim mówimy. Więc takie uświadomienie sobie tej siły, jaką jest język, tych różnych znaczeń, które się gdzieś tam kłębią, przejawiają, nikną, których my do końca nie potrafimy ująć. To jest istota wiersza. Więc ta istota wiersza, początek wiersza zawsze musi się wiązać z takim odkryciem swojej ograniczoności. Z jednej strony jest błysk, a z drugiej strony poczucie, że jest coś, czego nie obejmiemy. I każdy wiersz jest próbą objęcia czegoś, co jest nieobejmowalne.	niemożność powrotu do przerwanego procesu twórczego trudność w napisaniu / poprawieniu wiersza po czasie z powodu „nieuświadomionych powiązań” zauważenie roli nieświadomości w procesie twórczym wyrażenie opinii, że elementy nieświadome nadają sens podejmowaniu aktywności twórczych (mocne – „oczywiście”) porównanie motywów pisania poezji (nieuświadomione) do innych form (list, felieton – pisanie celowe, użytkowe, publicystyczne) opinia o braku możliwości zrozumienia mechanizmu procesu twórczego brak zrozumienia mechanizmu powstania wiersza jako powód podejmowania procesu twórczego bycie „poruszanym” przez słowa poczucie mierzenia się z czymś większym od siebie (językiem) język jako nie do końca zrozumiała siła uświadomienie sobie własnej ograniczoności wobec języka enigmatyczność, efemeryczność, nieuchwytność językowych znaczeń twórczość jako próba zrozumienia tego, co niezrozumiałe

Jak można zauważyć, nie zdecydowałam się na kodowanie „słowo po słowie" ani „wiersz po wierszu" (zob. Charmaz, 2009, s. 69), lecz zwracałam uwagę na te elementy wypowiedzi badanych, które miały największy związek z poszukiwanymi przeze mnie informacjami. W przypadkach, gdy badani eksplorowali wątki wprawdzie związane z ich twórczością, ale w mojej ocenie nieadekwatne dla celów moich badań, powstrzymywałam się od tworzenia kodów – np. miało to miejsce w przypadku opisu przez badaną cenionej przez nią malarki i jej twórczości („Agata Bogacka to jest jakby trochę wcześniejsze pokolenie niż ja, bo jest o tam ileś lat starsza ode mnie […]"). W tym sensie powiedzieć można, że moja analiza już na etapie kodowania opisowego miała charakter selektywny (*kodowanie selektywne* ograniczone jest „do tych zmiennych, które odnoszą się do centralnej kategorii […] badań"; Konecki, 2000, s. 52). Inspirując się ogólnymi zasadami teorii ugruntowanej starałam się zachowywać postawę jak najbardziej otwartą do treści wywiadów, z drugiej strony prekonceptualizacja niewątpliwie wpływała na moje wybory analityczne – np. frazy takie jak „(…) jest rytm, on się **rodzi** [podkr. A. J.] i on domaga się wypełnienia"; „(…) **rodzi się** [podkr. A. J.] ta melodia, **rodzi się** [podkr. A. J.] ta intonacja, gdzieś **zagnieżdża się** [podkr. A. J.] w naszej pamięci czy w naszej wrażliwości językowej jakieś słowo czy jakieś zdanie i domaga się rozwinięcia" wywoływały we mnie skojarzenia z założeniami „prokreacyjnej teorii twórczości" Junga, a więc zwracały moją szczególną uwagę. W kontekście jednego z powyższych fragmentów wywiadów wspomnieć mogę jeszcze o pewnej doświadczanej przeze mnie trudności w analizie treści rozmowy z Jarniewiczem, który wydawał się chwilami mówić o swoich własnych doświadczeniach jako poety, a chwilami wypowiadać się jako reprezentant szerszego grona pisarzy (o czym, jak myślę, świadczyło chociażby przechodzenie od pierwszej osoby liczby pojedynczej do pierwszej osoby liczby mnogiej – „my") oraz / lub jako przedstawiciel dyscypliny naukowej związanej z twórczością (literaturoznawstwa). Zresztą badany w otwarty sposób podkreślał fakt, że wywiad dotyczy tematów, które są mu bliskie w kontekście jego profesji naukowej. Na przykład (w dalszym fragmencie wywiadu) na moje pytanie o to, czy twórczość wpływa na jego poczucie samorealizacji i satysfakcji, badany odpowiedział: „[N]o wpływa, wpływa. Pani rozmawia z kimś, kto tam trochę tych teorii poczytał i też mogę o tym opowiadać". W ramach zastosowanej strategii radzenia sobie ze wspomnianym problemem, w interpretacji tej narracji, starałam się w maksymalnym stopniu uchwycić te fragmenty wypowiedzi, które dotyczyły indywidualnych konkretnych doświadczeń badanego w jego procesie twórczym, choć rzecz jasna, i co nieuniknione, przenikały się one z jego wiedzą teoretyczną, dotyczącą eksplorowanego w rozmowie wątku (czego też nie można uznać za mankament dyskutowanej narracji, lecz ewentualnie jej wyróżniającą właściwość).

Dodać można, że na podstawie umieszczonych w *Tabeli 9*. kodów opisowych stworzyłam takie m.in. kody analityczne:

- potrzeba tworzenia jako stały element życia,
- zdolność do długotrwałego i intensywnego zaangażowania w twórczość,
- upór w dążeniu do artystycznej kariery,
- wewnętrzna motywacja do twórczości,
- autoteliczność potrzeby tworzenia,
- naturalność twórczości,
- potrzeba tworzenia jako naturalna, quasi-organiczna,
- lekkość tworzenia,
- wrażenie mimowolności procesu twórczego,
- poczucie braku wyboru co do uprawianej profesji,
- nierozumienie genezy i mechaniki własnych procesów twórczych,
- stosowanie „prokreacyjnej" metaforyki w odniesieniu do własnych procesów twórczych,
- ocena pisania literatury jako jakościowo różnego pod względem mechaniki procesu twórczego od innych rodzajów twórczego pisania.

Na podstawie tych i innych kodów analitycznych (pochodzących z całości przytoczonych powyżej i innych przetranskrybowanych wywiadów) utworzyłam np. takie kategorie:

- poświęcanie życia towarzyskiego i rozrywek na rzecz twórczości,
- autoteliczność potrzeby tworzenia,
- poczucie naturalności i lekkości tworzenia,
- brak zrozumienia genezy i mechaniki procesu twórczego,
- duża rola nieświadomości w procesie twórczym,
- *przymus tworzenia*.

Zdarzało się, że niektóre kategorie nazywałam tak samo, jak kody analityczne czy kody opisowe (jeśli powtarzały się w różnych wywiadach, były w podobny sposób wyrażane przez badanych i nie wydawały się wymagać bardziej konceptualnego wyjaśnienia i przeniesienia na poziom bardziej abstrakcyjny, np. kategoria „wewnętrzna motywacja do twórczości"). Kategorię *przymus tworzenia* traktowałam jako centralną i analizowałam jej związki z innymi wyłaniającymi się z danych kategoriami.

Wspomnieć warto jeszcze o procesie transkrypcji, który rzecz jasna poprzedzał etap kodowania wywiadów. Jak określa to Gibbs (2015, s. 40). „transkrypcja jest zmianą formatu danych, która w sposób nieunikniony wiąże się z ich przekształceniem". Autor podkreśla, że nagranie rozmów z badanymi „można odtworzyć z różną dokładnością i to badacz musi zdecydować, jaki stopień wierności oryginałowi jest konieczny dla celów badania" (Gibbs, 2015, s. 40). Stwierdzić mogę, że starałam się „przetwarzać" (interpretować) wersję audio na tekst w sposób maksymalnie wierny oryginalnym wypowiedziom, jednak zdarzało się, że pomijałam pewne fragmenty rozmowy, które uznałam za dygresje, niezwiązane z tematyką wywiadu. Ostatecznie uzyskałam około 440 stron przetranskrybowanego materiału analitycznego w formacie plików tekstowych (czcionka Calibri, wielkość 12 pkt.).

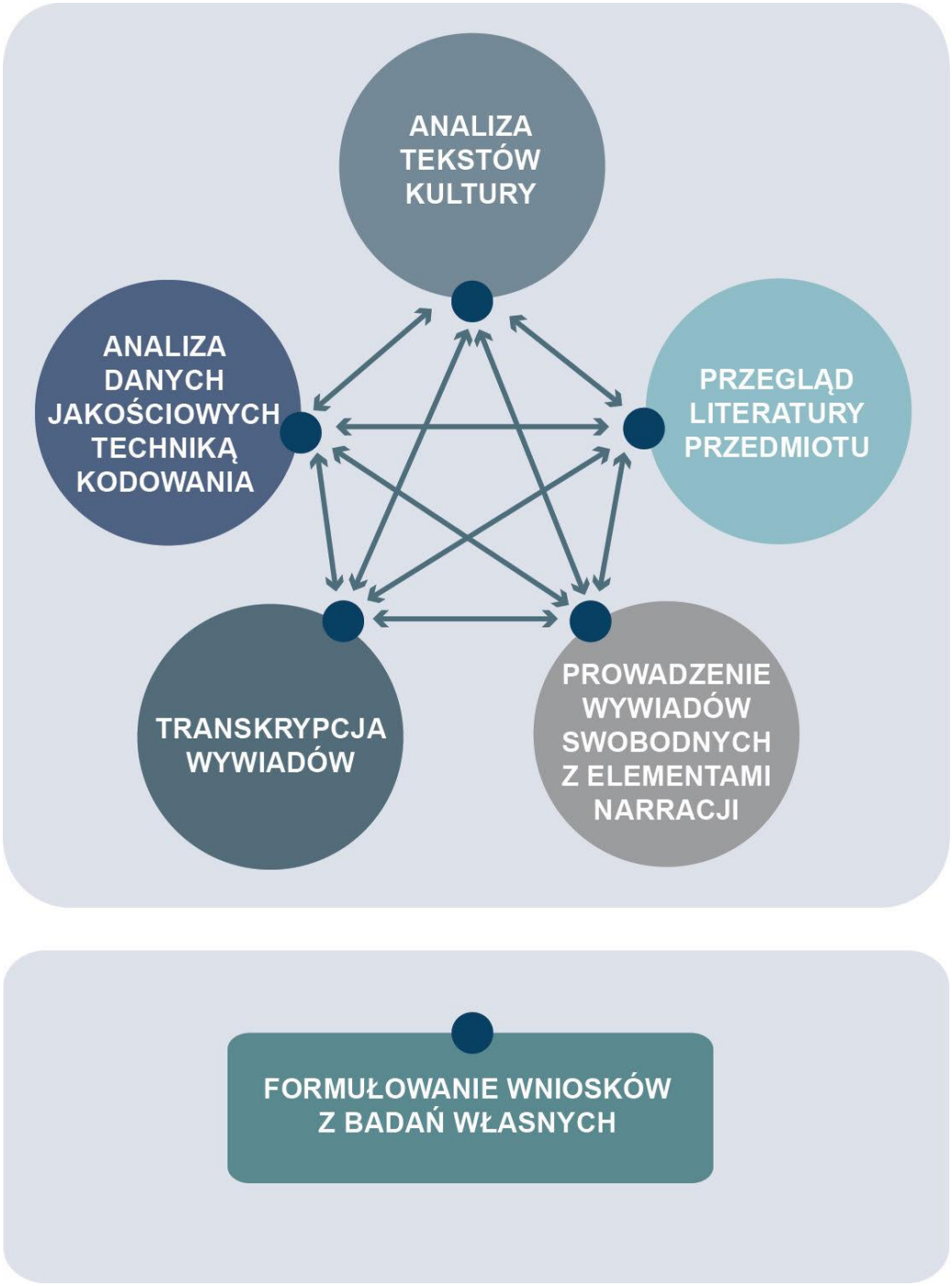
Jak wspomniałam wcześniej, etapowi prowadzenia wywiadów towarzyszyło prowadzenie dziennika badawczego, co stanowi element wstępnej analizy danych. W dzienniku tym – oprócz wspomnianych wyżej not prywatnych (Gibbs, 2015, s. 68) – na bieżąco zapisywałam też *noty teoretyczne*, które były zapisem refleksji, pomysłów, wniosków itp. związanych z pozyskiwanymi danymi empirycznymi, a także z procesem kodowania. Noty teoretyczne według typologii Richardson to „intuicje, hipotezy, powiązania, możliwe interpretacje, krytyczne komentarze do twoich [jako badacza] dotychczasowych działań/przemyśleń/obserwacji" (Gibbs, 2015, s. 68). Wśród najczęstszych zastosowań not Gibbs (2015) wymienia m.in.: podsumowania kodów bądź analizowanych przypadków, zakwestionowanie wstępnych założeń, wyrażanie wątpliwości co do jakości jakiejś części danych, wyrażenie zaskoczenia jakimiś aspektami przedmiotu badań, stawianie nowych hipotez, doprecyzowywanie koncepcji czy pomysłu. W przypadku moich analiz najczęściej notowałam regularności i różnice w wypowiedziach badanych (np. porównanie potrzeby tworzenia do oddychania / tlenu), pewne specjalne uwarunkowania kształtowania się twórczych zainteresowań badanych (np. duże wsparcie rodziców lub brak wsparcia znaczących innych) i refleksje ogólne po przeprowadzeniu wywiadu, a potem jego zakodowaniu, które mogły być wstępem do późniejszego formułowania wniosków. Kiedy w wyniku zakodowania większej partii materiału jakościowego przychodziło mi na myśl wiele refleksji, noty teoretyczne przybierały formę zalecanego przez Charmaz (2009) *skoncentrowanego swobodnego pisania*. Technika ta polega na skoncentrowaniu się na wybranym aspekcie tematycznym materiału jakościowego i zapisywaniu wszelkich pojawiających się w umyśle refleksji z nim związanych w formie dłuższego, nieustrukturyzowanego i niesformalizowanego (swobodnego) tekstu

(pisanie swobodne trwa ok. dziesięciu minut). Według zaleceń Charmaz (2009, s. 118) stosując tę technikę „badacz powinien:

- jak najszybciej i jak najdokładniej zapisać swoje pomysły na kartce,
- pisać do i dla siebie,
- pozwolić sobie na swobodne i językowo niepoprawne opisy,
- nie skupiać się na gramatyce, organizacji, logice, dowodach i odbiorcach,
- pisać, używając języka mówionego".

Skoncentrowane swobodne pisanie było dla mnie techniką wygodną i pomocną, a jej stosowanie umożliwiło mi utrwalenie niektórych spontanicznych refleksji i przemyśleń, co okazało się przydatne na etapie formułowania wniosków z badań.

Reasumując, mój proces analizy materiału jakościowego obejmował: prowadzenie dziennika badawczego, a w ramach niego pisanie not teoretycznych i prywatnych, skoncentrowane pisanie swobodne, transkrypcję wywiadów oraz kodowanie i kategoryzację tekstu. Natomiast podsumowanie przebiegu całej procedury badawczej umieszczam na poniższej grafice (*Rysunek 9*.).



Rysunek 9. Procedura badań własnych. Źródło: opracowanie własne

Jako komentarz podkreślić warto, że ilustracja ta wyrażać ma sposób przebiegu i wzajemną konfigurację poszczególnych etapów badań – czyli zwłaszcza to, że etapy analizy tekstów kultury, przegląd literatury przedmiotu, prowadzenia wywiadów swobodnych z elementami narracji, transkrypcji wywiadów i analizy danych jakościowych techniką kodowania (i kategoryzacji) przebiegały w sposób w większości niesekwencyjny. Zdarzało się bowiem, że

po etapie transkrypcji wracałam do zapisywania inspiracji z tekstów kultury, które napotkałam przypadkiem, obcując np. z materiałami prasowymi czy też biorąc udział w wydarzeniach kulturalnych z udziałem artystów lub też, że po etapie kodowania decydowałam się zaprosić kolejną osobę do wywiadu (lub ktoś zaproszony wcześniej z opóźnieniem odpowiadał pozytywnie na zaproszenie). Można stwierdzić, że właściwie wszystkie wymienione etapy przeplatały się wzajemnie, a więc charakteryzowała je cyrkularność, cykliczność, nielinearność i płynność, co odzwierciedla ogólne inspiracje metodyką teorii ugruntowanej (Charmaz, 2009; Konecki, 2000) i zasadą spiralnego powracania (Kvale, 2012, s. 86). Natomiast efektem tych działań było formułowanie wniosków, który to etap był wyraźniej chronologicznie i organizacyjnie oddzielony od pozostałych, gdyż nie starałam się budować finalnych konkluzji przed zakończeniem etapu analizy całego materiału empirycznego. Dodać warto, że treść raportu jakościowego zorganizowałam *tematycznie*, czyli według najważniejszych wątków będących wynikiem prac analitycznych i interpretacyjnych (a nie np. *chronologicznie* w aspekcie przebiegu procesu badawczego; Gibbs, 2015, s. 71). Wnioski z analizy materiału empirycznego przedstawiam w następnym rozdziale (zob. *Rozdział 8.*).

8. *Przymus tworzenia* – prezentacja danych empirycznych

8.1. Narracje artystów – wstęp

Niniejszy rozdział nosi formę raportu z procesu badań własnych, w którym przedstawiam wyniki analizy danych empirycznych, uzyskane dzięki przeprowadzonym dwudziestu czterem wywiadom z artystami. Posiłkując się cytatami z narracji prezentuję wątki, które poruszali badani w kontekście zagadnień związanych z potrzebą tworzenia / *przymusem tworzenia* i jego znaczenia dla samorealizacji. Z powodu dużej ilości materiału empirycznego i pewnej powtarzalności pojawiających się w wywiadach wątków, wybrałam dwanaście najbardziej, w mojej ocenie, reprezentatywnych narracji (czyli takich, w których badani szczególnie obrazowo i klarownie opisywali różne, interesujące z punktu widzenia celów badań, zagadnienia). Narracje te cytuję najczęściej, lecz nie ograniczam się do nich, gdyż w raporcie przytaczam wypowiedzi wszystkich badanych. Zgodnie z ogólnymi zaleceniami metodyki teorii ugruntowanej (która, jak wspominałam wcześniej, stanowiła dla mnie ważną inspirację do analizy danych empirycznych), wskazuję na dodatkowe – czyli niezwiązane ściśle z przyjętymi założeniami teoretyczno-badawczymi, lecz adekwatne do przedmiotu badań

(mające więc charakter *kontekstu odkrycia*; Charmaz, 2009; Konecki 2010) – uwarunkowania i zależności, które udało mi się dostrzec w wyniku opracowywania materiału empirycznego.

8.2. „Rysuje się, tworzy się ta praca i później jest taki przestój i taki głód się zaczyna, jak nic nie rysuję i wtedy muszę znowu coś zacząć" – charakterystyka *przymusu tworzenia*

Zacząć należy od ogólnej charakterystyki potrzeby tworzenia w interpretacjach artystów. W odpowiedzi na pytania dotyczące sposobów doświadczania potrzeby tworzenia badani oceniali ją jako silną, stale obecną i nieustającą. Dariusz Twardoch np. określił ją jako „szaloną", tym samym nader wyraziście podkreślając jej intensywność. Generalnie, badani na różne sposoby (posiłkując się często np. metaforami, analogiami) wyrażali wysoki stopień nasilenia i regularność pojawiania się wewnętrznej potrzeby twórczej ekspresji, co – jako jeden z ważnych czynników – świadczyć może o tym, iż uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że doświadczają *przymusu tworzenia*. Szczególnie znamienne jest wielokrotne porównywanie potrzeby tworzenia / pracy twórczej do nałogu czy uzależnienia, co w obrazowy sposób wskazuje na intensywność i do pewnego stopnia niekontrolowany charakter zjawiska.

Poniżej przytaczam fragmenty narracji, w których uwidaczniają się sposoby doświadczania przez badanych potrzeby tworzenia, pozwalające postrzegać ją w kategorii wewnętrznego przymusu.

- „musieć" (tworzyć / pisać / malować)

Ale bardzo wiele innych postaci pojawia się zupełnie podświadomie i po prostu mam potrzebę wewnętrzną, że chcę to pokazać i już, i muszę to zrobić. To nie jest tak, że: „o może by to tak zrobić czy nie" (...).
A jak odczuwa pani to „muszę" [coś namalować]?
No w podobny sposób jak, przepraszam za stwierdzenie, ale jak pójście do łazienki mniej więcej, to jest to samo. Jak poczucie głodu. To jest właśnie coś bardzo takiego instynktownego. Jak ktoś musi iść do łazienki, no to musi i koniec. Jak ktoś jest głodny, no to musi zjeść tą kanapkę (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

I na przykład, nie wiem, szedłem do sklepu i musiałem zrobić zakupy, czy cokolwiek innego, ale to wszystko musiałem na szybko naszkicować, żeby mi ten pomysł nie zginął (...). Zresztą wizji dużo mam ze snów, ale nie tak, że coś mi się przyśni, tylko cały czas mi coś chodzi po głowie. Nieraz mi się przyśni, coś mi chodzi po głowie, i wtedy muszę to przełożyć od razu na obraz (Adam Michałowski).

Ja muszę tworzyć, ja muszę dzielić się tym (Hanna Kulenty).

(...) żeby nie mieć depresji, muszę tworzyć (Małgorzata Jeżyk).

- „nie mieć wyboru” (w kwestii wyboru profesji artystycznej) / „nie wyobrażać sobie” (życia bez tworzenia) / „nie mieć kontroli” (nad potrzebą tworzenia)

Źle. Źle. Źle [czułabym się, gdybym nie mogła rysować]. Nie wiem. Chyba taka depresja by była. Nie wyobrażam sobie nie rysować. Mogę, nie wiem, nie oglądać filmów, nie czytać już książek, aczkolwiek tutaj też jest ciężko, żeby nie czytać, nie spotykać się z ludźmi; mogłabym być w zamknięciu, ale nie mogłabym mieć odebranego tego, żeby móc tworzyć i rysować (Renata Krawczyk).

To jest instynktowna potrzeba. To nie jest tak, że nad tym ma się kontrolę. Po prostu jest i koniec (…). Absolutnie nie. Nie wyobrażam sobie tego [życia bez malowania] w ogóle. To tak jakbym umarła od środka i jakbym stała się kimś innym. To tak by wyglądało mniej więcej. To tak jakby umarła we mnie cząstka mnie. Więc to jest nie do wyobrażenia (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Nie wiem. Nie wiem, skąd to się wzięło i nie wiem, gdzie to prowadzi. Po prostu urodziłem się i musiałem opowiadać historię i dalej muszę. To się w ogóle nie zmniejszyło przez lata, przez dziesiątki wydanych książek (Andrzej Ziemiański).

- „przymus tworzenia” / „przymus pracy” / „imperatyw”

Całe życie chciałem opowiadać historie, a od kiedy byłem świadomy, to chciałem książki pisać. I tyle. Nic się tu nie kryje, żadne drugie dno. To jest po prostu właśnie przymus (Andrzej Ziemiański).

Z czasem się wytworzył bardzo silny wewnętrzny przymus pracy. Który nie jest nieprzyjemny (Dariusz Twardoch).

Wiesz co, nie wiem, bo to jest coś, że tak powiem, wewnętrzny jakiś przymus. Nagle się okazuję, że nie możesz sobie znaleźć miejsca, przechodzisz w kąta w kąt i musisz się czymś zająć, bo inaczej zwariujesz. W związku z tym jest ten aparat, no to po prostu wsiadasz w samochód i jedziesz robić zdjęcia. Albo w tej chwili dzwonię do jakichś tam modelek i umawiam się na sesję, żeby coś stworzyć, bo akurat cos tam mnie zainspirowało (Piotr Nadolski).

Ja bym to nazwała nawet taką myślą obsesyjną – może kiedyś nazywano to weną – ale dla mnie to jest coś, że powstaje pomysł w głowie i nie można się od niego uwolnić (…). Obsesja kojarzy się trochę negatywnie, a tutaj tych negatywów nie ma. Jeśli chodzi o sam termin, to z niego wzięłabym najbardziej to, że jest nieustający i że tworzy pewien imperatyw (Tamara Sass).

- „uzależnienie” / „nałóg” / „kompulsja” / „narkotyk” / „obsesja”

(…) bo tak, jakoś tam delikatnie porównywałem to do jakiegoś nałogu i można by to troszeczkę jakby do tego podłączyć. Tak, to jest coś w rodzaju takiego wewnętrznego głosu, który mówi: „zrób to, bo tego chcesz, bo potrzebujesz tego, bo wtedy się dobrze czujesz”. Czyli no po prostu jak nałóg (Michał Karcz).

To już się tak trochę przerodziło w takie uzależnienie, że były takie momenty, że miałam po prostu, wracałam i musiałam po prostu rysować. Znajomi do mnie dzwonili, czy wyjdę. Ja mówiłam, że nie, dzisiaj nie wychodzę, siadałam i rysowałam do tego momentu aż to narysuję (…).

No właśnie do takiego uzależnienia [można porównać potrzebę tworzenia] chyba. Kiedyś oglądałam właśnie taki film. On był straszny. To był o jakimś w ogóle psychopacie, ale on tam pokazywał taki model tego uzależnienia od seryjnych morderstw. I właśnie wtedy sobie tak pomyślałam, że tak właśnie wygląda moje podejście do rysowania. Że jest taki moment, że się tworzy, dochodzi, rysuje się, tworzy się ta praca i później jest taki przestój i taki głód się zaczyna, jak nic nie rysuję i wtedy muszę znowu coś zacząć (Renata Krawczyk).

To znaczy jak coś się uda, jeśli ktoś to zauważy i coś tam, że tak powiem, połechce człowieka, to jest wtedy bardzo fajne, natomiast jeden dzień, dwa, i zaraz pyk, znika i wtedy już człowiek musi coś następnego wymyśleć. To jest trochę tak jak z narkotykami. Narkotykami, nie wiem, z każdym nałogiem. Kwestia czekolady. Nie wiem, zjedliśmy kostkę czekolady i obiecaliśmy sobie, że zjemy jedną, a wiemy, że skończy się na połówce tabliczki czekolady. I z tym tworzeniem fotografii jest chyba podobnie. Zawsze sobie obiecuję, że nie wiem, oddam tylko trzy zdjęcia z sesji z jakąś modelką, a potem siedzę i oddaje siedem, dziesięć, piętnaście. Albo siedzimy, umawiamy się na godzinę, a cała sesja trwa trzy (Piotr Nadolski).

- „miłość" / „żądza" / „oddychanie" / „tlen" / „drive" / „dar"

[westchnienie] Warto się zastanowić zawsze, co sprawia, że człowiek działa. Jeżeli tylko pieniądze, no to zróbmy te pieniądze szybko i nie zajmujmy się tym więcej. Jeżeli jednak jest coś, że człowiek, no nie wiem, chcąc robić pieniądze, kończy kulturoznawstwo dajmy na to, to nie jest to kierunek, który sprawi, że wszyscy absolwenci zostają milionerami raczej. Więc jest jakaś potrzeba, która sprawia, że coś jest ważniejsze od fizycznego przeżycia. I to jest to. Można oczywiście przy okazji tej potrzeby tworzenia coś tam jeszcze robić, żeby żyć, jak najbardziej, ale to służy tylko i wyłącznie podtrzymaniu tej podstawowej, nazwę to nawet żądzą. Tak, pisanie ma wiele z miłości. Można to i żądzą nazwać. To jest po prostu dążenie do czegoś, co gdzieś tam przesuwa się przed nami. Ale co to jest, to pani nie powiem (...).

To jest tak jak miłość. To tak działa jak narkotyk. Wszystko jest ok. Cały świat jest sprzyjający, wspaniały, genialny. Wszystko jest w zasięgu ręki. Można jechać gdzie się chce, nawet w dowolny punkt na kuli ziemskiej. Wszystko jest naprawdę piękne i wspaniałe (Andrzej Ziemiański).

Pan profesor powiedział, po co publikuje. A jakbym zadała pytanie: a po co się pisze? W sensie konkretnie, po co pan pisze, już nawet abstrahując, czy potem to się wyrzuca czy publikuje, ale po co pisać?

(...) To jest tak jakby pani zapytała [westchnienie] po co człowiek oddycha, tak (Jerzy Jarniewicz).

Bo potrzebny ci jest tlen do tego, żeby przeżyć, czy woda, bo musisz pić wodę, żeby przeżyć i jeść, by przeżyć, tak mi jest potrzebne tworzenie, żeby przeżyć (...).

I jak zaczynałam akceptować tę swoją artystyczną, którą do tej pory blokowałam, aktywność, to bym się skłaniała, że to jest taki dar, że albo go masz albo go nie masz. Ja próbowałam z tym walczyć, odepchnąć i nie przyjąć tego daru więcej. Dostałam po głowie [śmiech]. Więc to jest tak, że jak dostaniesz taki dar, no to trzeba jeszcze go umieć przyjąć (Małgorzata Jeżyk).

(...) moja miłość do muzyki dawnej razem z miłością, moją ogromną pasją i ogromnym drivem do muzyki współczesnej. Bo to też jest, tego nie wspomniałem, ale to co mnie cechowało w tym okresie, kiedy postanowiłem w wieku lat 12 aż do momentu ukończenia studiów to był właśnie taki niesamowity drive, ogromna energia, brak jakiejkolwiek wątpliwości do decyzji, którą podejmowałem, nie w jakiś arogancki sposób, tylko: „Chcę zostać kompozytorem i koniec, i to jest to, co będę robił, i już" (Andrzej Kwieciński).

- bycie „prześladowanym" / „nękanym" / „męczonym" / „nie mieć spokoju" (od potrzeby tworzenia / pracy twórczej / myśli o procesie twórczym) / (odczuwać) „niepokój twórczy|"

Oj, [westchnienie] no to jest właśnie ta taka, nie wiem, nieustająca myśl w mojej głowie. Cały czas to siedzi. Dopóki nie zacznę tego rysować, to mnie w jakiś sposób prześladuje i męczy (Renata Krawczyk).

Chodziłam z tym [pomysłem] chyba przez tydzień i tak, heh, męczyło mnie, męczyło i wtedy jest taki niepokój twórczy. To jest kwestia zdecydowania się na coś, prawda. Są jakieś pewne momenty, które się tak odkrywa i w którymś momencie jest i wszystko się jak gdyby, „aha"! To wszystko, gdzie mi tam zaświtało, w takich powiedzmy w kawałkach, fragmentach, szczegółach, które myślałem, że może się nie da połączyć, że to może będzie inny utwór, a to inny. Ale cały to jest ten taki niepokój twórczy, który w którymś momencie dochodzi do takiego momentu, że się mówi: „Jest, wiem" i to jest taka ulga. I teraz po prostu realizowanie tego. Czyli to jest taki moment, kiedy mam utwór w głowie i potem już piszę go od A do Z (Hanna Kulenty).

Przytoczone powyżej określenia odzwierciedlają ogólne sposoby, w jakie badani doświadczają potrzeby tworzenia i jak wyrażają ideę *przymusu tworzenia* na poziomie językowej manifestacji tego zjawiska. Teraz przejdę do bardziej szczegółowego opisu przejawów *przymusu tworzenia* pod względem różnych aspektów, na które wskazywali twórcy.

8.3. „W skali od zera do dziesięciu to jedenaście" – intensywność odczuwania *przymusu tworzenia*

Do istotnych i charakterystycznych przejawów *przymusu tworzenia*, które wyróżnić można na podstawie zgromadzonych narracji, należą:

- wysoka intensywność (siła i regularność) odczuwania potrzeby tworzenia w codziennym życiu (aspekt natężenia),
- zazwyczaj wieloletnie zaangażowanie w pracę twórczą; geneza potrzeby tworzenia często sięgająca wczesnych lat życia (aspekt temporalny).

W niniejszym podrozdziale rozwinę pierwszy z tych aspektów, który dotyczy wysokiego stopnia nasilenia odczuwania potrzeby tworzenia w codziennym życiu. Przede wszystkim przejawia się ona w postaci nawracających, uporczywych / obsesyjnych myśli na temat pracy twórczej, a także dużej regularności podejmowania aktywności twórczych, z którą związana jest zazwyczaj wysoka produktywność i płodność twórcza. Aspekt natężenia potrzeby tworzenia ma też związek z generalnie wysokim waloryzowaniem twórczości.

Po pierwsze więc, badani często kierują uwagę w stronę pracy twórczej, co odbywa się w dwóch różnych wymiarach. Pierwszy z nich polega na wrażeniu artystów, że ich myśli niejako mimowolnie, samoistnie „grawitują" w stronę tematu pracy twórczych – nowych pomysłów lub aktualnie realizowanych projektów. Myśli o twórczości wydają się niemalże stale czy bardzo często obecne, nie tylko w czasie podejmowania przez badanych czynności twórczych, ale również pojawiają się „w tle" podczas wielu innych czynności, związanych z codziennym

funkcjonowaniem. Twórcy wskazują, że może mieć to związek z ich podwyższoną percepcją na bodźce zewnętrzne – ogólną (będącą cechą osobowości), a także specyficzną dla realizowanych przez nich w danym czasie czy też mających powstać w przyszłości dzieł sztuki. Podkreślają, iż tej zintensyfikowanej percepcji nie można „wyłączyć", co sprawia, że odnoszą wrażenie, że są „ciągle w pracy", gdyż nawet jeśli nie tworzą aktywnie, to ich umysł procesuje nowe idee i sposoby realizacji twórczych wytworów.

Pora na pisanie jest zawsze, wszędzie. Jak nie piszę, to jestem zły [śmiech], że nie piszę, w związku z tym nie ma takiego momentu, że nagle mówię: „O, zaczynam pisać". Nie, nie, to jest takie: „Dlaczego nie piszę w tej chwili?". To jest zupełnie odwrotnie. Z odwrotnej strony do tego podchodzę. Stanem nienaturalnym dla mnie jest brak pisania (Andrzej Ziemiański).

To przypomina troszeczkę taką przestrzeń między cegłami. Czyli są pewne czynności i zadania, które człowiek musi wykonać, tak w procesie życia, mniej lub bardziej konieczne, a pomiędzy tymi czynnościami, bez przerwy przewija się, jak refren, takie właśnie coś, które nakazuje co jakiś czas myśli zawrócić i skierować się w stronę tego, co właśnie przed chwilą się tutaj pojawiło i jak to doprecyzować, o co właściwie mi chodzi. Myślę, że tak trochę permanentnie, trochę jako przerywnik, no tak ciężko powiedzieć, ale cały czas jest obecne (...). Ona [potrzeba tworzenia] nigdy nie ustaje. Ona jest cały czas (...).

Ona [twórczość] jest taką permanentną formą zabawy gdzieś z tyłu czaszki (...). To jest taka generalnie przesympatyczna frajda myślenia i tworzenia i ona sobie gdzieś tam jest cały czas. Tak, jak nie jesteśmy w stanie wyłączyć wyobraźni czy myślenia, tak samo nie jestem w stanie wyłączyć takiego myślenia kierunkowego, związanego ze sztuką (Tamara Sass).

Ona, ta muzyka gdzieś jest. Nie no, z dziećmi, no to po prostu, no tak, dzieci do szkoły czy tam do żłobka, do przedszkola, a ja za nuty. Wiadomo, że jak już się robi obiad i się z dziećmi siedzi, to ta muzyka też jest jak gdyby z tyłu głowy, prawda. Ale w momencie, kiedy siadam do nut, no to od razu jest to parcie może większe, że teraz mogę pisać właśnie (…).

(...) to odczekałam chwilę i wczoraj jest, poszła energia, zaczęłam pisać utwór i teraz po prostu cały czas mam to w głowie. Nawet jeżeli sobie tam parę nut napiszę, parę taktów, to i tak już lecę, o! Już frunę (...).

(...) cały czas [myślę o aktualnym projekcie twórczym]. Powiem tak, że mogę żyć na kilku wątkach. I teraz byłam na bazarku, no to trzeba było kupić jakieś tam warzywa itd., ale ta muzyka ze mną jest. Ona cały czas z tyłu głowy mi gra. I wiem, dokąd zmierzam i teraz po prostu muszę ten materiał tak pokierować, żeby mi się wszystko zgodziło, czyli właśnie znaleźć formę na tą treść, którą mam, a treść mam (Hanna Kulenty).

Ta potrzeba jest constans (...). Jest jej tyle, co było. Nie wyczerpała się. Jest stała (...). Nie można tego rozwinąć. Nie można tego ująć w żadne diagramy. To czasami w ogóle nie przychodzi przez parę miesięcy, a potem przychodzi jedno za drugim. A czasami przychodzi co tydzień (Jerzy Jarniewicz).

(...) artysta niestety nie ma czegoś takiego, że może wyłączyć myślenie twórcze. Nie mamy przycisku. To nie to, co właśnie pan w korporacji, który od 8 do 16 pracuje, wraca do domu i w ogóle już nie myśli o swojej robocie. Nie, ja czegoś takiego nie mam. Ja cały czas jakby jestem pod tym względem aktywna i każda rzecz może potencjalnie spowodować, że urodzi się w mojej głowie nowy pomysł na jakieś dzieło

sztuki. Więc tak, to na pewno ma wpływ na wszystkie obszary mojego życia (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

No jest to silne odczucie. Jest to takie orientowanie swojego życia wokół właściwie tego jednego tematu, który ja mam wyeksploatować i opisać w jakichś tam swoich działaniach. Czym się on charakteryzuje [zastanawia się]? Trudno mi to nazwać tak naprawdę, ale na pewno tym, że się cały czas myśli o tej jednej rzeczy. Czy się idzie na zakupy, czy się biega w parku, czy się idzie spać, to się spisuje na przykład na strzępkach papieru, czy gdzieś tam w SMS-ach do siebie samego wysyłanych, fragmenty pomysłów (...). Generalnie, wykonując taki zawód, jak ja czy taką pracą, czy też taki styl życia przyjmując, to się tworzy cały czas. Albo się pobiera jakieś komunikaty, które przychodzą z rzeczywistości, albo się ją obserwuje pod kątem powstawania jakichś nowych rzeczy (Piotr Rogucki).

Chodzi o to, że nie wiem jak u innych, ale mój mózg cały czas na pełnych obrotach jest i z jednej strony to jest męczące dla mnie fizycznie, ale też powoduje, że cały czas przelatują przez tą głowę jakieś myśli, jakieś też inspiracje, obrazy, które gdzieś tam jedne przelecą dalej, a drugie gdzieś tam się zatrzymają (Michał Karcz).

Jeszcze jak byś określiła siłę tej potrzeby? Jak silna ona jest, tak globalnie patrząc na twoje życie?

W skali od zera do dziesięciu to jedenaście [śmiech] (Krystyna Raczkiewicz).

Tak że z jednej strony badani wydają się doświadczać, do pewnego stopnia mimowolnego, natężonego „przepływu myśli" związanych z twórczością. Z drugiej jednak – niektórzy twórcy podkreślają wartość i konieczność bardziej intencjonalnego i celowego kierowania uwagi na te aspekty rzeczywistości, które mogą być źródłem inspiracji twórczej.

To jest tak, że aby móc coś wyobrazić, musimy obserwować świat dookoła nas. Musimy cały czas patrzeć. I nie tylko po prostu patrzeć w takim sensie, że stoimy sobie i widzimy trawnik, tylko naprawdę przyglądamy się temu trawnikowi, patrzymy się na poszczególne źdźbła, patrzymy się na te organizmy, które chodzą między tymi źdźbłami trawy, czyli naprawdę skupiamy się na tym, co oglądamy (Karolina Wojciechowicz-Krauze).

Badani najczęściej wydają się postrzegać omawiany w tym miejscu czynnik – nawracające myśli o procesie twórczym – pozytywnie albo neutralnie. Jednak z niektórych narracji wynika też, że może on być dla nich męczący, a tymczasowe wyciszenie jego oddziaływania („parę dni spokoju") może mieć pozytywny wpływ na inne, poza twórczością, obszary życia.

Oj [westchnienie], no to jest właśnie ta taka, nie wiem, nieustająca myśl w mojej głowie. Cały czas to siedzi. Dopóki nie zacznę tego rysować, to mnie w jakiś sposób prześladuje i męczy (...). Później miałam taki chwilowy przestój, bo stwierdzałam, że to w ogóle jest beznadziejne i miałam kilka dni spokoju i później stwierdzałam: „Dobra, biorę się za nową pracę, żeby była jeszcze lepsza" (Renata Krawczyk).

Na początku malowałem jeden obraz tygodniowo, malowałem w weekendy. Później w zasadzie zacząłem malować non-stop i cały czas ten temat był u mnie obecny w mojej głowie. I minęło od tamtego czasu półtora roku i nadal jest obecny non-stop [westchnienie]. No i to była taka właśnie silna, niewytłumaczalna potrzeba namalowania. Po namalowaniu tego, co mi przyszło do głowy czułem po

prostu jakąś ulgę (...). Często słyszę od artystów (...) że często jest tak, że nie mają weny przez rok albo przez dwa lata, a dla mnie jest to niewyobrażalne, bo ja nie miałem tak naprawdę żadnego spadku, a jeżeli pojawia się jakiś spadek weny, to on się pojawia na dzień albo dwa. A raczej nie jestem w stanie wyrzucić tych wszystkich rzeczy, które są we mnie na płótno. Czuję ciągły niedosyt (Arkadiusz Mazurkiewicz).

W tym kontekście istotne jest to, że uporczywe, nawracające myśli o tworzeniu stanowią sygnał, iż potrzeba tworzenia domaga się zaspokojenia, a ich intensywność może stać się uciążliwa i być doświadczana jako generalnie nieprzyjemna, kiedy badany tę potrzebę tłumi. Ponadto, gdy twórczych pomysłów jest bardzo dużo i potrzeba tworzenia wydaje się tak wzmożona, że aż niemożliwa do zaspokajania na bieżąco, duże natężenie myśli o twórczości stanowić może czynnik frustracji (związany np. z uczuciem „ciągłego niedosytu" twórczości).

Wspomnieć też można, że w niektórych przypadkach intensywnym rozważaniom (myśleniu) o twórczości towarzyszyć może, niejako symultanicznie, poziom działaniowy, związany z etapem preparacji do realizacji jakiegoś konkretnego pomysłu twórczego.

(...) niekiedy idąc przy śmietniku i patrząc na wyrzucone pudełka, ja je muszę pozbierać, bo wiem, że ja z tych pudełek coś zrobię. Jak ja wytnę tu i wytnę tu, to będzie fajny zamek. A te pudełka to są zwykłe jakieś śmieci. Nie to że ja zbieram śmieci, tylko że ja w tych śmieciach widzę, co ja mógłbym zrobić z tego. No to wydaję mi się, że nie każdy tak chodzi i tak sobie wybiera [śmiech]. Albo zbierać te deski, które jeździłem jak właśnie mieli zamiar budować autostradę, zbierać te deski, które były powypalane, bo ja już wiedziałem, widziałem, co na tych deskach ma być i w 90 procentach ja to zrobiłem, co najpierw zobaczyłem. Zbierałem kamienie, co szwagier i niektórzy tam znajomi się dziwili: „A po co ci te kamienie?" A nieraz zebrałem z pół reklamówki, jak wracaliśmy skądś gdzieś, bo takie były tam ładne. Tak że jeden chodzi na ryby, a ja zbierałem kamienie. I też 90 procent tych kamieni przerobiłem na to, co właśnie miałem w głowie. Ale otoczenie nie widziało w tych kamieniach nic, dopóki ja ich nie przerobiłem. Po przerobieniu tak: „A, ale fajne, no tak, faktycznie, to jest buda z psem" (Adam Michałowski).

Ponadto zauważyć trzeba, iż nie wszystkie osoby relacjonują doświadczania intensywnej potrzeby tworzenia w sposób zaprezentowany powyżej, czyli w postaci stale przewijających się myśli o procesie twórczym. Zamiast tego dwie badane deklarują zdolność mentalnego oddzielenia twórczości od „reszty życia". Podkreślają, że sfery te nie przenikają się w sposób mimowolny, a twórczość nie zaburza im funkcjonowania na innych obszarach życia, co może mieć miejsce w przypadku natłoku niekontrolowanych myśli o twórczości (do zagadnienia wpływu *przymusu tworzenia* na inne obszary życia badanych wracam poniżej). Zauważyć można jednak, iż wedle mojej oceny, którą wyjaśniam w dalszych częściach niniejszych rozważań, jedna z tych badanych (Zośka Papużanka) prawdopodobnie nie doświadcza *przymusu tworzenia*.

Przychodzę do domu i zapisuję: „Widziałam faceta, który…" itd. i koniec, zamykam sprawę. Myślę, że wielu pisarzy taki proces w głowie ma, że żyje książką, tak mi się wydaje. Kiedy coś planują, to szukają dla tego bohatera cały czas dniami i nocami, żyją tą swoją postacią, wyobrażają go sobie w różnych sytuacjach. Nawet kiedy sobie robią kawę, to sobie wyobrażają jakby sobie robił kawę ich bohater itd. Ja tego w ogóle nie mam. Dla mnie ten świat jest od momentu otwarcia zeszytu do momentu zamknięcia. Nic poza tym momentem, kiedy naprawdę piszę, rzeczywiście siadam i właściwie nie mam czasu na myślenie. Siadam i od razu piszę. Momentalnie mi się myślenie włącza równocześnie z otwartą kartką i kończy wtedy też w tym momencie. Oczywiście bywają takie momenty, że mi przychodzi coś do głowy np. w środku nocy albo nie mogę zasnąć wieczorem i wymyśla mi się po prostu znakomity jakiś związek frazeologiczny. I wtedy oczywiście zapalam światło w mieszkaniu i zapisuję, ale jak zapiszę, to znowu mam spokój, czuję ulgę. Zapisuję dosłownie dwa słowa, bo po ciemku gdzieś tam, żeby nie budzić rodziny. Zapisuję i mam ulgę. Zapisałam, gdzieś to kiedyś zostanie wykorzystane (Zośka Papużanka).

Bardzo moje życie jest podzielone, na pisanie i niepisanie. I kiedy nie piszę, to tylko czasem książka do mnie wraca. W jakichś takich pęknięciach, szczelinach, przebłyskach, albo właśnie kiedy biegnę, między tymi takimi okresami medytacji nagle jakaś się pojawia myśl. Ale, tak, to jest bardzo podzielone, kiedy nie piszę, nie siedzę i nie rozmyślam o książce. To jest fajne chyba. Myślę, że zdrowe. To się tak samo zrobiło, nie pracowałam nad tym (Joanna Bator).

Tak jak wspomniałam, kolejnym wymiarem wysokiej intensywności potrzeby tworzenia jest duża płodność i produktywność twórcza. Sprowadza się ona do tego, że badani mają dużo pomysłów twórczych oraz są bardzo zaangażowani w pracę twórczą. Zazwyczaj poświęcają jej bardzo dużo czasu – niektórzy tworzą regularnie dzień w dzień, inni – nawet w warunkach wielu innych obowiązków zawodowych i rodzinno-domowych – dokładają starań, aby móc regularnie podejmować czynności twórcze. Efektem takiej strategii działania jest najczęściej wysoka produktywność, o której świadczy pokaźny dorobek wielu badanych[105].

Kiedyś w ogóle pisałem jakoś tak przez wszystkie dni w roku, kiedy tylko była możliwość, jak nie jechałem gdzieś tam na przykład. No i sprawiło to, że jest niedziela czy jakieś dzień wolny, czy jakieś święto, poznawałem po tym, że było mało samochodów na ulicy i mało ludzi i to był główny wyróżnik (Andrzej Ziemiański).

Teraz to jest tak, że pracuję w zasadzie codziennie, no maluję codziennie. Jest to taka czynność, no tak jak wielu ludzi wstaje rano, myje zęby, je śniadanie, jedzie do pracy, no to ja wstaję rano, myję zęby i siadam albo do pisania, albo do malowania (Dariusz Twardoch).

No ja po prostu cały czas robiłem swoje, czyli cały czas malowałem. Pojawiała się coraz większa ilość obrazów (...). Są takie dni, gdzie nie maluję przez całe dni i nie mam tej frustracji, nie ma tego

[105] „Zliczanie" wytworów twórczych badanych wykraczało poza zakres moich analiz, jednak posiadanie dorobku twórczego stanowiło kryterium doboru grupy badanych. W przypadku bardziej znanych artystów szacunki dotyczące liczby zrealizowanych wytworów twórczych, dostępne są publicznie. Przykładowo, Hanna Kulenty skomponowała ponad sto utworów muzycznych (Hanna Kulenty – composer, b. d.), Andrzej Ziemiański wydał ponad trzydzieści dzieł literackich (powieści i zbiorów opowiadań; Andrzej Ziemiański, 2023), a – jak podaje Wikipedia – dyskografia Adama Ostrowskiego „obejmuje osiemnaście albumów solowych, jeden album koncertowy, trzydzieści dwa single, siedem albumów we współpracy, cztery albumy specjalne oraz trzydzieści dziewięć teledysków. O.S.T.R. sprzedał ponad 400 tysięcy albumów co czyni go trzecim najlepiej sprzedającym się raperem w Polsce" (Dyskografia O.S.T.R.-a, 2023).

wybuchu i po prostu nie maluję, ale najchętniej to bym malował po prostu 24 na dobę [westchnienie] (Arkadiusz Mazurkiewicz).

No w tym momencie, jak pracowałam na etacie jeszcze (…) starałam się no praktycznie co wieczór, wracałam i starałam się coś tam jednak rysować, aczkolwiek, jak byłam przeciążona, to nie siadałam przez tydzień np., ale tak poza tym wracałam o 16.00, siadałam o 17.00 i rysowałam do 22.00 (Renata Krawczyk).

Z poruszonymi aspektami wydaje się łączyć kwestia generalnie wysokiej waloryzacji twórczości przez badanych. Artyści wspominają, iż twórczość jest dla nich jedną z najważniejszych wartości lub w ogóle życiowym priorytetem.

Jak wysoko czy w jakiej kolejności pani by tą potrzebę usytuowała w hierarchii swoich wartości życiowych? Gdzie ona się znajduje w pani życiu?

Twórczość? Najwyżej! Dla mnie nie ma nic ważniejszego. Oczywiście dla mnie też ważna jest moja rodzina, ale sztuka jest najważniejsza (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

W tej chwili [po krótkim namyśle] myślę, że na pierwszym miejscu to jest jednak kontakt z naturą, taki bezpośredni, który opiera się po prostu na odczuwaniu tego, co jest naturą. Tworzenie jest pracą z przyjemnością taką samą, jak powiedzmy, nie wiem, czytanie książek, oglądanie dobrych filmów, słuchanie muzyki. Czyli tworzenie oczywiście mające ekonomiczne jakieś znaczenie, to wiadomo, bo muszę, bo z tego żyję. To w jakiś sposób daję mi też przyjemność. (…). To będzie jakieś takie myślę, że drugie miejsce. No niestety, wszyscy, którzy mnie znają zarzucają mi to, że często stawiam ludzi na dalszej pozycji niż samą naturę w sobie i to, co robię (Michał Karcz).

W tej chwili [potrzeba tworzenia] jest priorytetowa (Andrzej Ziemiański).

To jest [twórczość] część ciebie. Z muzyką jest tak samo (…). To jest naprawdę, uwierz mi, że stworzenie czegoś zajebistego… jakbyś mi dała do wyboru, czy chciałbym uprawiać seks z sześcioma dziewczynami czy bym wolał stworzyć coś zajebistego, to, k _ _ _ a, wolę stworzyć coś zajebistego. Przepraszam, to jest takie silne… (Adam Ostrowski).

Ta potrzeba jest jednym z najważniejszych elementów mojego życia (Andrzej Gosik).

8.4. „Od czasów, których nie pamiętam" – wczesne pojawienie się potrzeby tworzenia w życiu badanych, doświadczenia krystalizujące i wieloletnie zaangażowanie w pracę twórczą

Jednym z ważniejszych wymiarów *przymusu tworzenia*, który starałam się przeanalizować powyżej, jest jego wysoka intensywność pod względem stopnia nasilenia w codziennym życiu – czyli odczuwanie potrzeby tworzenia jako silnej, uzależniającej, mimowolnej, stale obecnej, niekontrolowalnej itp. Drugim ważnym wymiarem jest aspekt temporalny, polegający na:

- zazwyczaj wczesnym (w dzieciństwie) ujawnieniu się potrzeby tworzenia,

- doświadczaniu momentów przełomowych, intensyfikujących potrzebę i / lub gratyfikację potrzeby tworzenia (doświadczenia krystalizujące),
- wieloletnim (często trwającym przez większość życia) odczuwaniu silnej potrzeby tworzenia przez badanych.

Po pierwsze więc zauważyć warto, iż większość badanych relacjonuje odczuwanie potrzeby tworzenia od wczesnego dzieciństwa, w związku z czym byli pochłonięci twórczością już od najmłodszych lat. Wielu moich rozmówców wskazuje na to, że jako dzieci wyróżniali się na tle rówieśników zainteresowaniem i zaangażowaniem w aktywności o charakterze artystycznym, co przejawiało się m.in. w zachowaniach i reakcjach otoczenia takich jak:

- rezygnowanie z zabaw z rówieśnikami na rzecz rysowania / malowania / pisania itd.,
- zgłaszanie się do realizacji dodatkowych zadań związanych z twórczością (np. konkursów plastycznych, recytatorskich),
- otrzymywanie pochwał i bycie nagradzanym przez nauczycieli przedmiotów związanych z obszarem twórczych zainteresowań (np. plastyki, muzyki, języka polskiego itd.),
- wykazywanie się ponadprzeciętną w swojej kategorii wiekowej zdolnością skupienia się na pracy twórczej, a także jakością jej wykonania.

W dzieciństwie twórczość stanowiła dla badanych źródło przyjemności i formę zabawy, jednak – w przeciwieństwie do wielu rówieśników – często wykazywali oni szczególnie wysokie zainteresowanie jednym konkretnym rzemiosłem artystycznym, które szlifowali już od bardzo wczesnego wieku (choć zależność ta nie dotyczy wszystkich badanych, o czym piszę dalej).

Ja już zaczęłam w wieku dwóch lat tak naprawdę tworzyć, więc bardzo wcześnie i mimo, że byłam małym dzieckiem, to według mojej mamy potrafiłam spędzić wiele, wiele godzin po prostu rysując i nie nudziło mi się. A to nie jest normalne. Małe dzieci się szybko nudzą. Pół godziny są w stanie maksymalnie skupić się na czymś, z tego co ja wiem, więc pod tym względem byłam dosyć nietypowa i już w wieku czterech lat zaczęłam chodzić na prawdziwe zajęcia artystyczne u profesjonalnej artystki ([…] Kamila Wojciechowicz-Krauze).

[Rysowałem] od czasów, których nie pamiętam, to znaczy od dziecka. Rzeczywiście mogę potwierdzić, że istnieje coś takiego, jak potrzeba tworzenia, bo ja od najmłodszych lat po prostu coś takiego miałem. Jako dziecko bardzo dużo rysowałem (…). Wiem, że poza grą w piłkę, jaką to potrzebę mają chłopcy mali, to ja zawsze robiłem przerwę i przybiegałem do domu po to, żeby rysować. To w ogóle jest coś takiego, nie wiem, czym to było powodowane. Ja po prostu rysowałem bardzo dużo (Andrzej Gosik).

Legendy rodzinne twierdzą, że od dziecka. Rzeczywiście moja mama zawsze mówiła, że już jak miałam cztery lata, to rzeźby robiłam z błota [śmiech] (…). Faktycznie bardzo lubiłam zajmować się

malowaniem. Kredki jakieś były zawsze dla mnie najmilszym prezentem pod choinkę. Więc to wielką przyjemność, odkąd pamiętam, mi sprawiało (Krystyna Raczkiewicz).

[Piszę od] kiedy nauczono mnie pisać, czyli to była szkoła podstawowa. A przedtem historie opowiadałem wymyślone (...). Czyli faktycznie od zawsze (Andrzej Ziemiański).

Malowanie po prostu zawsze mi sprawiało przyjemność. Tak jak mówię, odkąd pamiętam, od wczesnego dzieciństwa. Zawsze w kieszeni miałem kredki. Po prostu zawsze się tam coś namalowało (Dariusz Twardoch).

W sumie, to tak wydaję mi się, że od zawsze starałam się rysować. To było od podstawówki i zawsze jakoś tak coś mnie mega ciągnęło do tego, żeby po prostu wyciągać szkicowniki i przerysowywać inne rzeczy. Bo oczywiście, najpierw się zaczynało od kopii, później przeszło na jakieś portrety. Jakieś sławne osoby rysowałam. No nie wiem, ciężko mi jest to jakby uzasadnić, dlaczego. Po prostu miałam taką potrzebę (Renata Krawczyk).

To tak historycznie, to to będzie bardzo archiwalnie, bo od zawsze rysowałam. To była jakaś taka obsesja od dzieciństwa. I pamiętam, że w pierwszej klasie szkoły podstawowej (rodzice nie wyrazili na to ochoty) dostałam skierowanie do takiej Szkoły Kenara w Zakopanem, gdzie zbierano uzdolnione dzieci. Ale ponieważ rodzice nie zgodzili się mnie tam wysłać, w związku z tym skończyłam normalną szkołę podstawową, pod okiem wyjątkowego nauczyciela od plastyki, który zawsze gdzieś mnie tam lokował w przestrzeni jakichś konkursów, jakichś takich kół specjalnych, żeby rozwijać umiejętności i możliwości moje. Tak że od samego początku, od dzieciństwa wiedziałam, że to jest coś, co chcę robić, co lubię robić, i co mi nieźle wychodzi (Tamara Sass).

Pokreślić warto, że problematyka zdolności / talentów twórczych badanych nie była punktem zainteresowań badawczych do niniejszej pracy, jednak moi rozmówcy często wskazywali na swoje ponadprzeciętne i wcześnie ujawniające się zdolności.

(...) byłam takim tak zwanym cudownym dzieckiem (...). No po prostu czysto śpiewałam, wszystkie jakieś tam piosenki od razu łapałam. No to po prostu widać było. Tak samo ja, moje dzieci też, przecież są muzykami bardzo zdolnymi, to też widziałam, że te głosiki czyściusieńko to wszystko. I to ludzie też zwracają uwagę na to, że koniecznie do szkoły muzycznej, koniecznie, koniecznie, koniecznie. No i tak to było. Ja, jako dziecko, na tym pianinku to wygrywałam różne rzeczy, no to słychać. Ja sobie nie zdawałam z tego sprawy, ale próbowałam, od razu prawa ręka, lewa ręka (Hanna Kulenty).

Moja mama kazała mi coś napisać. Wysłała taki niebieski zeszyt z tym moim opowiadaniem no i wygrałam, i nawet nie wiedziałam kiedy. Miałam łatwość jakąś taką strasznie dużą. Moja polonistka wspaniała w liceum nie mogła sobie dać ze mną rady, ponieważ ja zamiast jej oddawać normalnie grzecznie napisane wypracowania, to oddawałam jej np. parodię „Dies irae" Kasprowicza na cztery strony. Te zadania zawsze były dużo bardziej oryginalne niż inne, no to wiedziałam, że po prostu to potrafię napisać. Wymyślałam głupie wierszyki na urodziny moich koleżanek i wiedziałam, że one oprócz tego, że są głupimi wierszykami na urodziny moich koleżanek, to że żaden rym, który tam jest, nie jest rymem częstochowskim, że średniówka jest w tym miejscu, w którym powinna być. Jakoś miałam taki naturalny słych do tego, wiec tutaj rzeczywiście się przyznaję (Zośka Papużanka).

Wydaje się, że na intensyfikację potrzeby tworzenia i generalnie pozytywny rozwój twórczych zainteresowań badanych miał wpływ pozytywny odbiór ich twórczości w okresie dzieciństwa, który wiązał się z zauważaniem i dostrzeganiem zdolności specjalnych badanych

przez otoczenie – nauczycieli i rówieśników. Czynnik ten warty jest szczególnego podkreślenia z perspektywy pedagogicznej, kluczowej dla niniejszej pracy.

Czasami do szkoły, w szkole podstawowej, przynosiłem swoje rysunki, żeby pokazać. Tu zawsze oczywiście plusowałem, bo wtedy pani oceniała mi nawet te rzeczy, których nie było na zajęciach, na lekcjach (...).

(...) może też to była jakaś potrzeba w związku z tym, że to była dziedzina w której po prostu dobrze się rozwijałem i to robiło wrażenie na otoczeniu to też może ma jakieś znaczenie, być może. Na pewno pamiętam takie sytuacje, gdzie zmieniałem szkołę w szkole podstawowej i byłem w nowej szkole zupełnie jako nowy w trzeciej klasie i wtedy był jakiś rysunek, który ja zrobiłem. Zrobiłem taki, co to imponował wszystkim kolegom. To znaczy nie dlatego go narysowałem. To była ilustracja książki, ilustracja ulubionej książki mojej. Ja zilustrowałem taką książkę z serii takich przygód Tomka Wilmowskiego (...), gdzie był w takiej krytycznej sytuacji główny bohater, przywiązany do pala, dookoła Indianie rzucają toporami i to po prostu było takie coś, co na chłopakach robi wrażenie. Tym zaskarbiłem sobie wielu kolegów i zwolenników (Andrzej Gosik).

Jak wspomniałam, często zdolności twórcze nagradzane były w różnych (szkolnych i innych) konkursach artystycznych, co stanowiło dla badanych dodatkowy bodziec i zachętę do ich rozwijania. Np. Piotr Rogucki relacjonuje, że jego potrzeba tworzenia nasilała się w wyniku aktów współzawodnictwa – konkursów piosenki i recytatorskich, w których artysta regularnie uczestniczył. Co również istotne, u wielu twórców poziom posiadanych zdolności twórczych był głównym czynnikiem decydującym o wyborze kierunku rozwoju zawodowego. Na przykład Twardoch zdecydował się na malarstwo, gdyż w swojej ocenie nie posiadał wystarczających zdolności literackich, aby uczynić pisanie podstawowo uprawianym rzemiosłem artystycznym. Mimo to jego potrzeba tworzenia obejmuje też pisanie wierszy (które tworzy jako dodatek do obrazów), a ważna jest dla niego również muzyka.

Bozia mi dała rzeczywiście jakąś tam namiastkę talentu plastycznego, talentu literackiego nie dała, natomiast w ogóle, zero talentu muzycznego. Ja kiedyś byłem totalny, ja nie posiadam w ogóle pamięci słuchowej, prawie w ogóle. Tak nierówno to zostało podzielone, ale muzyka jest strasznie ważna, tak (Dariusz Twardoch).

Warto jednak zauważyć, że u niektórych twórców potrzeba tworzenia nie od razu ograniczona była do jakiejś konkretnej dziedziny sztuki – badani ci próbowali kilku kierunków artystycznego rozwoju i czerpali satysfakcję, podążając każdym z nich. Ostateczne ukierunkowanie następowało u nich często w późniejszym wieku szkolnym i związane być mogło np. z koniecznością wyboru ścieżki kształcenia (profilu klasy, decyzji o zdawaniu do szkoły muzycznej itp.) lub też w okresie dorosłości, kiedy twórcy podejmowali decyzję o wyborze specjalizacji w ramach uprawianej zawodowo profesji artystycznej, np.

To nie jest tak, że ja się tylko interesowałam sztuką wizualną. Ja tak samo też myślałam o tym, że zostanę tancerką, że będę śpiewać, że będę w musicalach grać. To była jedna z rzeczy, które mogłam wybrać. To było w liceum. Wtedy musiałam podjąć decyzję, na co się w końcu decyduję, czy właśnie idę w kierunku sztuki wizualnej, czy performance i przedstawienia teatralne itd. Bo ja od zawsze miałam zacięcie we wszystkich tych dziedzinach. I też uczyłam się śpiewu i jeszcze ostatnio w zeszłym roku też chodziłam na zajęciach. Nawet mam 2 piosenki nagrane studyjnie, tylko muszę do nich wykonać jakiś ładny wideoklip, teledysk, wtedy będę mogła to opublikować. Ale tak, w końcu zdecydowałam się na ilustrację, bo zaczęłam współpracować w wieku 16 lat z magazynem „Kocie sprawy" i wtedy poszłam na kilka wystaw, które bardzo mi się podobały i poznałam Józefa Wilkonia i to we mnie właśnie zrodziło taką potrzebę, że też chcę być wielką ilustratorką i wystawiać się na całym świecie (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Stworzyłem sytuację takiej dychotomii, w której trwałem w dwóch paralelnych światach, ponieważ muzyka współczesna na jednym poziomie i komponowanie muzyki, która była bardzo złożona i bardzo nie chcę użyć złego słowa, ale powiedzmy wyrafinowana czy skomplikowana, a na drugim poziomie właśnie śpiew i pragnienie wykonywania tylko muzyki dawnej. Nigdy nie chciałem śpiewać muzyki współczesnej, nie miałem jakiejkolwiek wewnętrznej potrzeby. To co mnie interesowało to był barok, elżbietańskie dworskie pieśni lutniowe i szczególnie opera włoska. W związku z tym po zakończeniu studiów, bo zawsze dużo jest przemieszania i nawarstwiania, i wtapiania się, i właśnie takim momentem krystalizacji był 2012 rok, kiedy zacząłem dochodzić do, mieć poczucie, że taka sytuacji tej dychotomii, tego takiego schizofrenicznego rozwarstwienia tych dwóch światów nie może istnieć, ponieważ te światy muszą się jednak w jakiś sposób złączyć. Te dwie pasje muszą stać się jedną (Andrzej Kwieciński).

Warto wspomnieć, że czasami wybór drogi życiowej, związanej z profesją artystyczną, przybierał formę doświadczeń krystalizujących / epifanii – niektórzy badani przywołali przełomowe momenty, które skrystalizowały ich świadomość w kwestii własnych zainteresowań twórczych i ukierunkowały dalsze kroki, związane z wyborem ścieżki artystycznego rozwoju / związanego z twórczością zawodu. U Andrzeja Kwiecińskiego – jak widać w przytoczonym powyżej fragmencie narracji – doświadczenie krystalizujące polegało na zrozumieniu konieczności sprecyzowania obszaru dalszego rozwoju profesji muzycznej – na taki, wobec którego badany odczuwał silniejszą potrzebę tworzenia. W tym kontekście interesującym i jednym z wyróżniających się na tle innych narracji przypadkiem jest Joanna Bator, u której bardzo silna i ukierunkowująca dalsze wybory życiowe potrzeba tworzenia ujawniła się dopiero w dorosłym życiu (po trzydziestym roku życia), a zdarzenie to miało charakter epifanii. Jak relacjonuje pisarka, podczas pobytu na stypendium naukowym w Japonii – a więc w wyniku tymczasowej zmiany otoczenia zewnętrznego i trybu życia – w sposób nagły i niespodziewany pojawiła się u niej silna potrzeba napisania tekstu literackiego (w opozycji do tekstów akademickich, które jako badaczka i wykładowczyni akademicka pisała do tamtej pory).

(...) ja tak dziwnie zaczęłam pisać. Bo ogromna większość ludzi już od liceum – a na pewno na studiach – ci ludzie myślą o drodze literackiej, marzą o niej, coś tam próbują, a ja po prostu nagle napisałam taką pełnowymiarową, grubą powieść. I pamiętam ten moment, jak tak siedzę przy swoim biurku w Tokio, patrzę przez okno i to jest jesień, więc wtedy często widać górę Fudżi, no i piszę: „Jadzia toczy się i kula", a potem nagle przychodzą następne słowa i nagle orientuję się, że bardzo chcę opowiedzieć pewną historię, bardzo chcę ją opowiedzieć i że to jest w tej chwili najważniejsze, nie będę robiła nic innego (Joanna Bator).

Można stwierdzić, że pojawienie się potrzeby tworzenia w tym przypadku miało rewolucyjne konsekwencje dla kształtowania się trajektorii życia (radykalna zmiana ścieżki kariery z akademickiej na artystyczną) i samorealizacji badanej[106]. Znamienne jest to, że badana – będąc osobą docenianą w swojej profesji, o ugruntowanej pozycji zawodowej i mająca konkretne perspektywy dalszego rozwoju naukowego (habilitacji) – w wyniku nagłego pojawienia się wewnętrznej potrzeby tworzenia, a więc pod wpływem czynnika natury intrapsychicznej i intuicyjnej, zdecydowała się na radykalną zmianę życia, nie podając (lub w niewielkim i niedecydującym stopniu podając) w wątpliwość zasadności takiego kroku. Działanie takie świadczyć może – po pierwsze – o dużej sile potrzeby tworzenia, ale także o tym, że artystka najprawdopodobniej charakteryzuje się cechami osobowości twórczej, takimi jak wewnątrzsterowność, skłonność do ryzyka, akceptacja niepewności, odwaga, zaufanie do intuicji, nonkonformizm itp. Wydaje się, że te i podobne cechy przypisać można również innym badanym, o czym wspominam w dalszych częściach niniejszych rozważań.

Podobnie Arkadiusz Mazurkiewicz jest przykładem jednostki, u której potrzeba tworzenia ujawniła się dopiero w wieku dorosłym i to w sposób dość nagły i niespodziewany. Wydaje się, że (intuicyjny, angażujący podświadome procesy umysłowe) sposób pojawienia się potrzeby tworzenia u badanego określić można jako pewnego rodzaju wgląd / olśnienie / doświadczenie mistyczne, które w tym kontekście zaklasyfikować można do kategorii doświadczeń krystalizujących.

[Malowanie w moim życiu] pojawiło się samo. Tutaj punktem najistotniejszym w tym wszystkim była książka, którą poleciła mi znajoma. Książka „Droga artysty". Ja byłem na etapie, można powiedzieć, nałogowego kupowania książek i nieczytania tych książek, tylko ich posiadania. I pewnie była to jakaś kompulsja, ale też był to czas, gdzie bardzo chciałem nadrobić zaległości z przeszłości, gdy nie czytałem. No i to był taki charakterystyczny moment, ponieważ ja tą książkę kupiłem i w momencie gdy wsiadłem z nią do samochodu, to się rozpłakałem, ale to był taki płacz, który nie polegał na tym, że mi leciały łzy po policzkach, tylko to był niemalże krzyk. I to właśnie dla mnie taki istotny moment, który świadczył o tym, że coś nie zostało wyrażone w przeszłości (...). Mnie się to zaczęło śnić. Zaczął mi się

[106] W odwołaniu do koncepcji Aleksandry Chmielińskiej i Moniki Modrzejewskiej-Świgulskiej (2020, s. 15), doświadczenie Bator można by określić jako *redecyzję życiową*, czyli zmianę kształtującą „nowy i bardziej autonomiczny przebieg życia" w sferze biografii indywidualnej.

śnić mój pierwszy obraz. I powiem ci, bo jeszcze tego nikomu nie mówiłem, a teraz mi się jakby przypomniało (trochę się tego wstydzę), co mi się śniło na tym obrazie. Śnił mi się na tym obrazie Arek – ja, w koronie, jako król i to było dla mnie niesamowicie zabawne. Przyśniło mi się, że maluję siebie w koronie, króla. Korona to był jakiś taki zamiennik tej aureoli, która się pojawiła w późniejszych moich pracach i świadczy o tym, że chciałem być dla siebie ważny. Poprosiłem żonę, żeby przypominała mi o tym, żebym kupił podobrazie malarskie. (...) Nie kupiłem pędzelka, ponieważ w ogóle nie wyobrażałem sobie, że będę malował. No i wyczekałem moment, aż rodziny nie było. Zamknąłem się na poddaszu i malowałem (Arkadiusz Mazurkiewicz).

Nieco odmienny jest przypadek Barbary Sadurskiej, która wprawdzie odczuwała silną potrzebę tworzenia od najmłodszych lat, ale jej pełniejszą i bardziej swobodną gratyfikację – oraz związane z tym wejście na drogę profesjonalnego uprawiania literatury – wyzwoliło dopiero doświadczenie konieczności zewnętrznej, które również miało cechy przełomu i nagłości. Wcześniej natomiast badana starała się w sposób świadomy i celowy tłumić potrzebę tworzenia (o czym piszę więcej w kontekście skutków deprywacji *przymusu tworzenia*).

Więc w podstawówce pisałam krótkie opowiadania i wiersze okolicznościowe. Świetne, doskonałe, rewelacyjne. Po prostu jak teraz raz mi jeden trafił w ręce, to myślałam, że no już lepszego to nikt nic nigdy nie napiszę. Oczywiście mówię to ironicznie. Jako dwunastolatka pisałam. Później bardzo starałam się nie pisać, dlatego że właśnie przylgnęła do mnie taka łatka (...).

Natomiast był taki moment w 2009 roku, już wtedy na świecie była i Olga, i Grzesiek, czyi moje dzieci i mieliśmy jakąś zapaść finansową. Mąż złamał nogę i wtedy naprawdę nie mieliśmy pieniędzy i usłyszałam w radiu, że jest pierwszy konkurs radiowy otwarty na napisanie słuchowiska radiowego. I ja wtedy napisałam taki scenariusz „Wszystko takie smutne" o dziadku i wnuku. I dostałam trzecią nagrodę, co się wiązało z 3 tysiącami złotych i to było fantastyczne. I to zostało zrealizowane. Reżyserem był Kukuła, a w roli głównej był Michnikowski. I to jest moja pierwsza taka rzecz w dorobku, która jest materialnie potwierdzona, jest i została zrealizowana. Jest (Barbara Sadurska).

Jak można zauważyć, bodźcem do podjęcia nowych wyzwań była w tym przypadku chęć zarobienia pieniędzy – a więc twórczość uruchomiona została w wyniku motywacji zewnętrznej i instrumentalnej (z poziomu potrzeby bezpieczeństwa materialnego / gratyfikacji finansowej). Z drugiej strony, w kontekście całej narracji pisarki wydaje się, że stwierdzić można, iż bodziec ekonomiczny stanowił również pewien pretekst do wejścia na drogę samorealizacji w obszarze sztuki, którą badana wcześniej blokowała, tłumiąc potrzebę pisania literatury. Również u Adama Michałowskiego przełom w uprawianiu twórczości i przejście z poziomu z amatorskiego na bardziej profesjonalny nastąpiły w wyniku potrzeby zdobycia środków finansowych (a więc motywacji zewnętrznej), lecz badany ten klarownie wyraża, że uprawianie rzemiosła artystycznego było też jego marzeniem, a wewnętrzna potrzeba tworzenia obecna była od dzieciństwa.

No i były zwolnienia i później to już końcówka była firmy, a początki takie mojego mocniejszego malowania i wtedy założyłem pracownię, wynająłem pomieszczenie na pracownię, zacząłem tam

malować i tam drugi okres już jest tej mojej twórczości. I w trakcie tego zobaczyłem ogłoszenie, w 2013 roku, że w studiu filmowym Semafor jest organizowany nabór na animatorów lalkowych. No to mówię: „Kurczę, muszę tam iść, dostać się do tego słynnego studia. Przecież to jest coś pięknego. To jest moje marzenie. To wszystko po drodze, które malowałem, te magiczne bajki, to właśnie chyba do tego mnie prowadzą". No i tu też miałem trochę szczęścia, bo zobaczyłem to ogłoszenie w ostatni dzień, kiedy można było zgłaszać się do tego naboru (...). No ale obrazy się podobały. Drugi etap, to za tydzień, to ja już wiem, gdzie jestem. A tam było multum ludzi. Podobno, później ja już się dowiedziałem, że ponad 700 osób, tylko oni byli etapami, tak że ja nie widziałem ich wszystkich na raz (...). Za miesiąc chyba zadzwonili, że jestem przyjęty (Adam Michałowski).

Wspomnieć można, iż również u Papużanki potrzeba tworzenia zintensyfikowała się (gdyż była obecna od dzieciństwa) w życiu dorosłym, pod wpływem czynnika zewnętrznego. Czynnik ten, podobnie jak u Sadurskiej i Michałowskiego, stanowił rodzaj pretekstu do podjęcia – motywowanych też samoistnie – aktywności twórczych.

Wiedziałam o tym, że jestem utalentowana pod tym względem, bo wszystko na to wskazywało po prostu, natomiast w ogóle nie miałam takich [literackich] planów co do mojej osoby nigdy w życiu. Jakoś jak byłam w wieku chrystusowym, czyli miałam 33 lata, były takie rozdroża w moim życiu, że nie bardzo wiedziałam, co mam zawodowo robić. To było poza mną. Problem był zewnętrzny, ale tak trochę mnie to wtedy „przydołowało" i mąż do mnie powiedział: „Ty wiesz co, może sobie książkę napisz". Ja mówię: „No to dobrze, no to napiszę." I napisałam książkę (...).

No musiała jakaś potrzeba ze środka być, no bo jak on by mi zaproponował: „Chodź, wykąpiemy się w zimnej wodzie w Bałtyku jak morsy", to bym powiedziała: „weź się odwal, to jest idiotyczne". Gdzieś tam jakaś potrzeba napisania tego pewnie była, natomiast ja jej sama nie stwierdziłam. Ten impuls ją we mnie uruchomił (Zośka Papużanka).

Kulenty natomiast wspomniała o przełomie polegającym na wejściu na etap „pełnometrażowej" kariery jako artystka-freelancerka, który nastąpił w wyniku otrzymania nagrody muzycznej.

Właściwie jako wolny twórca to, od można powiedzieć skończenia studiów, od 1985 r., bo ja wygrałam na pewno nagrodę w Holandii. To był konkurs kompozytorski, druga nagroda. No i od tego czasu właściwie zaczęła się moja można powiedzieć kariera w takim dużym uproszczeniu zawodowa, no bo posypały się zamówienia, Warszawska Jesień, festiwale za granicą. No i właściwie od tego czasu to żyję jako kompozytor, twórca (Hanna Kulenty).

Do dyskutowanego zagadnienia dodać można, że czasem – odmiennie niż w przypadku np. Bator, u której przełom nastąpił w okolicznościach przyjemnej zmiany otoczenia i oderwania od rutyny – doświadczenia krystalizujące miały podłoże w stanach niezadowolenia, frustracji lub ogólnego zagubienia życiowego. Emocje te związane były one np. z brakiem spełnienia w ramach dotychczas wykonywanego zawodu / obranego kierunku edukacji lub trudach dorastania.

(...) po zakończeniu technikum elektrycznego, bo tam trafiłem i tam się te moje skłonności humanistyczne nasiliły, ponieważ zdałem sobie sprawę z tego, że jestem w miejscu, w którym nie powinienem być. To był taki najbardziej burzliwy i taki najbardziej dynamiczny okres po drugiej klasie tego technikum, kiedy zdecydowałem, że koniecznie muszę iść w kierunku artystycznym (Piotr Rogucki).

Zależność jest taka, że bardzo dużo młodzieży w tym wieku ma różne rodzaju powiedzmy kryzysy egzystencjalne i to samo dotyczyło mnie też. No wiadomo, dorastanie jest trudne. Po prostu przez jakiś czas miałam wrażenie, że nie mam żadnego celu w życiu i musiałam coś z tym zrobić. Niestety, na początku skierowałam to w sposób, który był dosyć autodestrukcyjny. I w związku z tym wylądowałam w szpitalu. Przez okres 3 miesięcy byłam w szpitalu i tam też, jak już trochę lepiej ze mną było, zaczęłam rysować. (...). Więc zaczęłam wtedy dużo tworzyć. Zainteresowałam *się też trochę inną formą sztuki, bo przedtem to byli głównie powiedzmy impresjoniści, typu Monet, postimpresjoniści, typu Van Gogh – kolorowe, piękne rzeczy i w ogóle mnóstwo kwiatów. A kiedy miałam te 14 lat, to wtedy się zainteresowałam Gigerem, zainteresowałam się bardziej Beksińskim. Beksińskiego już w wieku 11 lat uwielbiałam. Zachwycał mnie absolutnie, swoim mrokiem, przede wszystkim szczegółem, tym, że on tak potrafił niesamowicie kreskami wszystko wypełnić. I ja bardzo chciałam się nauczyć też w ten sposób rysować. Zależało mi na tym. I wtedy zaczęłam właśnie m.in. kopiować dzieła Gigera, zaczęłam kopiować Beksińskiego. Poczułam, że to do mnie przemawia wewnętrznie, że ja to czuję też. I w tym momencie odkryłam, że sztuka nie jest tylko po to, żeby coś ładnego odtworzyć, tylko właśnie można w ten sposób wyrazić swoje emocje i czasami takie poczucie niemocy, czasami też cierpienie, smutek. I to było dla mnie bardzo takie wyzwalające. W sumie takie trochę katharsis. I wtedy zorientowałam się, że to jest mój nowy cel, że to jest cel mojego życia, że to jestem ja i że w związku z tym muszę to robić dalej, do samego końca* (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Jak widać na podstawie przytoczonych powyżej i innych narracji, doświadczenia krystalizujące miały u badanych związek z różnymi aspektami twórczości, zwłaszcza:

- odkryciem swojego „powołania" i wyborem profesji artystycznej (np. Wojciechowicz-Krauze, Bator, Mazurkiewicz, Rogucki),
- wyborem specjalizacji w obrębie uprawianej sztuki (Kwieciński),
- przejściem z amatorskiego na profesjonalny poziom uprawiania sztuki (Sadurska, Papużanka, Michałowski),
- znaczącym zintensyfikowaniem rozwoju artystycznej kariery (Kulenty).

Zjawisko doświadczeń krystalizujących / epifanii generalnie wydaje się dość charakterystyczne dla trajektorii życia badanych artystów, a więc stwierdzić można, iż prawdopodobnie ma związek z odczuwanym przez nich *przymusem tworzenia*. Jak mniemam, do pewnego stopnia wynika to z tego, że silna potrzeba tworzenia napotykać może wiele ograniczeń natury zewnętrznej i wewnętrznej (inhibitorów twórczości, o których piszę dalej), których eliminacja wymaga nieraz bardzo silnych, niemalże wstrząsających doświadczeń, które to dopiero ukierunkowują jednostki na „właściwą" (dającą satysfakcję i spełnienie) drogę życiową i umożliwiają / odblokowują proces samorealizacji.

W tym kontekście podkreślić warto jednak, iż część badanych wykazuje dużą stałość zainteresowań co do dziedziny twórczości – a więc nie dotyczyły ich doświadczenia krystalizujące, związane z ukierunkowaniem na konkretną profesję artystyczną. Niektórzy twórcy od wczesnych lat życia mieli silne przekonanie, czym chcą się w życiu zajmować, co często związane było z posiadanymi zdolnościami twórczymi lub ogólnym światopoglądem i systemem wartości, np.:

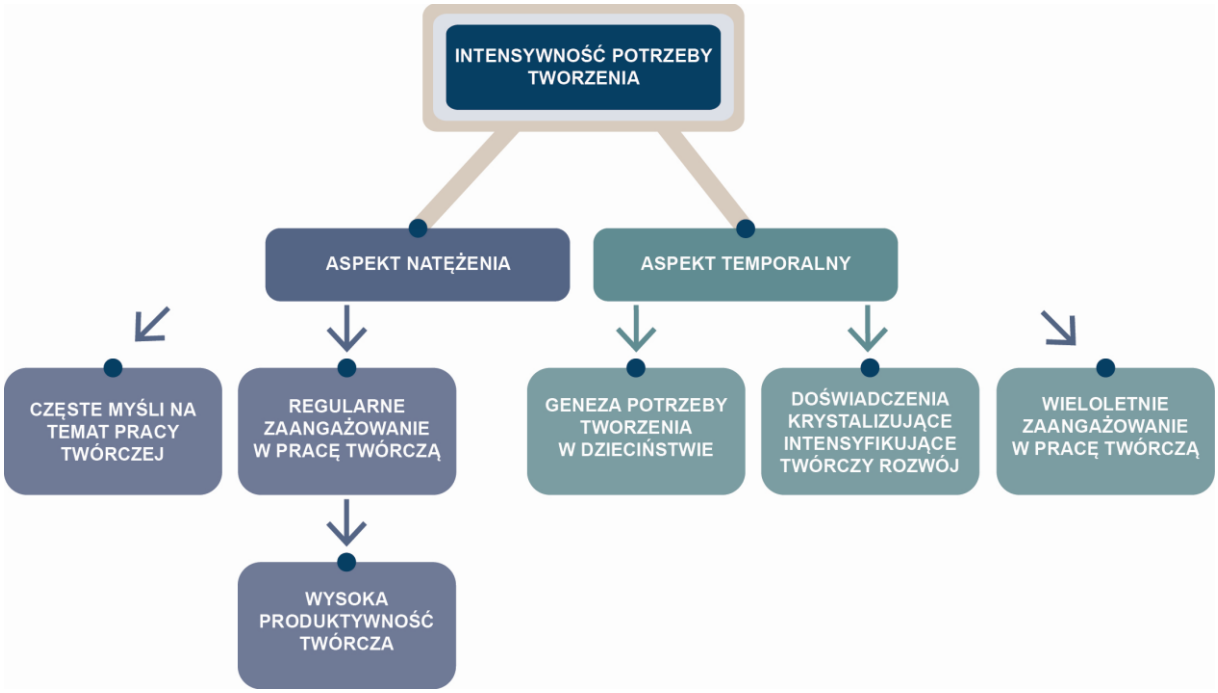
Ja zawsze wiedziałam, co chcę robić. Wiedziałam, że ma to wartość; że sztuka i kultura jest jedną z najwyższych wartości, jaką w ogóle ludzkość może wytworzyć; że warto się tym zajmować; że na poziomie komunikatu wizualnego możemy znacznie więcej powiedzieć niż poprzez słowo pisane; że to jest coś pięknego zajmować się ideami, a nie pieniędzmi albo technicznymi sprawami życia. Tutaj jakby od razu wiedziałam, że to dobry kierunek. A potem nastawiałam się tylko na to, żeby w miarę możliwości robić to najlepiej, jak potrafię (Tamara Sass).

Podsumowując dotychczasowe rozważania, podkreślić warto, iż większość – ale nie wszyscy – badani przejawiali silne zainteresowania twórczością już od najmłodszych lat. U niektórych zainicjowanie lub intensyfikacja rozwoju artystycznej kariery nastąpiła w wyniku doświadczeń krystalizujących, u innych natomiast rozwój twórczy następował bardziej ewolucyjnie niż skokowo. A do analizy wymiaru temporalnego aspektu intensywności doświadczania potrzeby tworzenia dodać jeszcze można, iż najczęściej badani zajmują się twórczością od bardzo wielu lat – nawet jeśli nie od wczesnego dzieciństwa i jeśli nie od razu w dorosłym życiu robią to w sposób profesjonalny / zawodowy.

A z kolei ja pamiętam takie najwcześniejsze to było takie kino u nas, już teraz nie istnieje, „Stolica" i za moich młodych lat, w latach 70. myśmy oglądali takie różne filmy: „King Kong", „Godzilla", „Mechagodzilla" i takie różne potwory, „Sanda i Gaira" i ja jak przychodziłem z tego kina, mając tam 10, 11, 12 lat, to mieszkając w bloku na 37 metrach kwadratowych z rodzicami i jeszcze z siostrą, to było dosyć mało miejsca, żebym ja mógł gdzieś te moje emocje przełożyć. I z reguły było tak, że koło godziny 20.00 przychodziłem z kina, bo tak chyba na 18.00 najpóźniej mogłem iść do kina, zresztą z tatą chyba jeszcze chodziłem. Moja siostra młodsza już spała, bo miała chyba, nie wiem, cztery i pół roku, to ona już tam spała czy się kładła spać, a spaliśmy w jednym malutkim pokoju, to ja chodziłem do kuchni, wyjmowałem blok i wtedy dorysowywałem, domalowywałem dalszą historię tego, co akurat zobaczyłem w kinie. Bo dla mnie było za mało te dwie godziny, bo dla mnie to było tyle tych atrakcji, laserów i różnych innych bodźców, że ja musiałem to jeszcze dalej. To tak najbardziej pamiętam (...). Zacząć to zacząłem od niklowania, bo wiesz, wykształcenie mam bardziej techniczne, a nie artystyczne. Tyle tylko, że cały czas mnie coś tam po drodze ciągnęło do malowania, rysowania, rzeźbienia. Tak że to były takie zainteresowania bardziej do szuflady. No i mijały sobie lata, ja sobie coś tam zawsze robiłem na boku i żona moja wyzwoliła we mnie jak gdyby taką iskrę: „Ale dlaczego tylko do szuflady? Przecież możesz to gdzieś tam coś pokazać". No i to w sumie to się zaczęło, nie wiem, dwadzieścia parę lat temu i tak trwa do dziś (Adam Michałowski).

W tym kontekście jaskrawego kontrastu dostarczył przypadek Mazurkiewicza, który w momencie wywiadu malował nie dłużej niż półtora roku. Jednak ogromna intensywność jego

potrzeby tworzenia we wszystkich – poza długotrwałością oddziaływania – wyróżnionych aspektach pozwala wnioskować, iż badany doświadcza *przymusu tworzenia*. Równocześnie przykłady badanych, którzy dopiero w dorosłym życiu rozpoczęli uprawianie danej profesji artystycznej zaprzeczają przypuszczeniu, iż *przymus tworzenia* zawsze ujawnia się we wczesnym dzieciństwie (choć w większości przypadków badanych artystów tak właśnie było).



Rysunek 10. Intensywność odczuwania *przymusu tworzenia*. Źródło: opracowanie własne na podstawie narracji artystów

8.5. „Wiersze są takim właśnie błyskiem" – geneza twórczych pomysłów w interpretacjach badanych

Aspektem związanym z zaproponowanym wymiarem *przymusu tworzenia*, którym jest intensywność jego odczuwania, wydaje się też duża liczba generowanych pomysłów, a także charakterystyczny sposób odczuwania tego procesu i reakcje badanych na pojawianie się nowych idei w umyśle. W tym kontekście zauważyć można, że potrzeba tworzenia jako cecha osobowości (Pufal-Struzik, 2006), która w rozważanym przeze mnie ogólnym kontekście manifestuje się jako pewnego rodzaju regularnie powtarzalny, chwilowy impuls do transformacji nowego pomysłu w dzieło, odpowiada za zainicjowanie procesu twórczego, a tym samym ma związek z pochodzeniem twórczych pomysłów. Dlatego też zagadnienie źródła

twórczych pomysłów, co do których badani odczuwają przymus realizacji, wydaje się w dużej mierze istotne i adekwatne do opracowania charakterystyki głównej kategorii niniejszej analizy.

Pierwszym wnioskiem, który płynie z analizy tego wątku narracji jest to, że badani nie zawsze rozumieją i mają świadomość pochodzenia własnych twórczych pomysłów, co sprawia, że niejednokrotnie wskazują na pewne trudności w eksplikacji procesu ich generowania. Wielu badanych stwierdzało, że pomysły „po prostu" przychodzą / „same" pojawiają się w ich głowach (Twardoch użył określenia „z powietrza") podczas wykonywania innych czynności lub w czasie pracy twórczej. Do innych odpowiedzi, jakich moi rozmówcy udzielali na pytanie o to, skąd czerpią twórcze pomysły, należały np.: „to jest przypadek" albo „nie wiem". Do zagadnienia trudności w opisach procesów twórczych, w tym potrzeby tworzenia i genezy procesów twórczych, przejdę w kolejnym podrozdziale, gdyż wydaje się być ono warte osobnej dyskusji. W tym miejscu natomiast przytoczę wybrane fragmenty narracji badanych, które możliwe były do sklasyfikowania wedle trzech kategorii: codzienne życie, marzenia senne / wyobraźnia (fantazjowanie) i kapitał kulturowy jako źródła twórczych pomysłów.

- codzienne życie

Wielu badanych wskazywało, że podstawowym źródłem twórczej inspiracji jest codziennie życie, czyli interakcje z innymi, wykonywanie nawet bardzo rutynowych / prozaicznych czynności, a także kontakt z naturą i podróże.

To jest też totalny przypadek. Czasami, nie wiem, idę ulicą, zobaczę jakąś najdrobniejszą rzecz, nie wiem, płotek i wtedy sobie wyobrażam, jak to umieścić na ilustracji i w ogóle jakąś historię sobie tworzę i wtedy wychodzi (...). To jest wszystko takie spontaniczne. Gdzieś zobaczę jakiś układ gałęzi i to też zadziała trochę (Renata Krawczyk).

A z drugiej strony mogą też być pomysły bardzo drobne. Np. jadę tramwajem i widzę kolesia, który w bardzo charakterystyczny sposób podciąga okulary na nosie, taki, że ja nie widziałam czegoś takiego kompletnie. Ostatnio widziałam faceta, który podciągał książką. To jest niebywałe dla mnie. No więc ja przychodzę do domu. Mam taki zeszyt, mam takich zeszytów całą masę, równocześnie mam dwa albo trzy, czasem tu mam z obrazkami różnymi to musi być wybrane to, co jest potrzebne. Piszę opowiadanie o różnych sposobach podciągania okularów, no więc mam taki pomysł. Wybieram go, skreślam, nie mogę drugi raz tego samego pomysłu wykorzystać. Kiedy mam potrzebę wypełnienia czegoś jakąś właśnie np. drugoplanową postacią, to sięgam wtedy do tych moich notatek i wybieram sobie co tam ktoś śmiesznego powiedział albo jakiś śmieszy gest albo jakieś śmieszne słowo i wkładam to tam, gdzie mi jest potrzebne. Tak że to jest taka układanka, takie zlepki. Powiedziałabym, że zlepiam (Zośka Papużanka).

Tak jak powiedziałem, ze snów, ale dużo też jest z takich całkiem przypadkowych rzeczy. Bo coś się zobaczy, coś cię zainspiruję, kawałek drzewa, które jest fajnie złamane czy fajnie wyrosło. Ale nie weźmiesz tego drzewa, tylko wymyśleć trzeba całą historię do tego drzewa, do czego, np. do jakiejś starej babci albo żółwia wielkiego i jak zobaczę, że jest taki żółw np. na tym drzewie albo pod tym

drzewem, albo ułożenie kamieni nawet nieraz na drodze, to już wyzwala ten impuls, który mi daje siłę działania, że tak, że ja nie wezmę tego, bo nie mogę fizycznie wziąć kawałka cementu np., bo tak się ułożył, spod śmietnika, ale ja to przełożę. Bo ja już wiem, ja już widzę oczami tymi moimi wyobraźni, jak ja to mam przełożyć, czy to ma być właśnie ten słoń czy to ma być żółw i co to jest. A jeżeli to jest fajne, to już dalej mam historię całą (Adam Michałowski).

(...) będąc w danym, konkretnym miejscu widzę coś, co automatycznie przywołuje mi w myślach muzykę lub produkuje obraz i to jest jego częścią, czyli na przykład nie wiem, jadę gdzieś na wyjazd, przechadzam się po jakichś miejscach, gdzie są jakieś formacje skalne niesamowite i od razu widzę tam, wśród tych formacji skalnych obraz. One są wycinkiem tego obrazu, ale wiem co mogę na podstawie tego, tych skał stworzyć i już widzę w głowie zarys tego, co może być (Michał Karcz).

- marzenia senne, wyobraźnia (fantazjowanie)

Niektórzy badani wspominali o marzeniach sennych jako źródle nie tylko twórczych pomysłów, ale również całych koncepcji wytworów twórczych (np. utworów muzycznych).

U mnie jest tak, że ja mam bardzo świadome sny i ja w snach również słyszę muzykę. To jest jakoś tak dla mnie piękne. Teraz już rzadziej, ale na samym początku miałam zawsze papier nutowy przy łóżku i ołówek i tak powstała zresztą pierwsza melodia do tytułowego utworu „Leć głosie". Po prostu obudziłam się z melodią w głowie, którą zapisałam momentalnie na kartce. Ona była bardzo nieregularna metrycznie, ale była. I tak mi weszła bardzo mocno w głowę, że wydawało mi się, że to jest melodia, którą już gdzieś znam, no bo to jest niemożliwe, żeby mi się coś przyśniło, coś takiego, co wpada bardzo w ucho, siedzi mi w głowie non stop. I był taki czas, że chodziłam i do wszystkich kolegów, do muzyków pytałam się: „Słuchajcie, znacie tę melodie?". Mówię: „Dobra, jakich ja ostatnio płyt słuchałam?" i te wszystkie płyty, których słuchałam w ostatnim czasie przewertowałam w ogóle, czy ja naprawdę tego nie słyszałam gdzieś. No i okazało się, że nie (Magdalena Zawartko).

Tak samo jak w snach. Nieraz coś mi się przyśni, że coś było fajnego, ale jak się rozbudzę, to ja już tego nie pamiętam. Wiem, że coś miałem, ale nie pamiętam. Jeżeli ja tego szybko, chociaż punktowo, nie zanotowałem, albo nie narysowałem dwóch kresek, bo chodziło mi np. o samolot gdzieś tam, mówię przykładowo, to wtedy zapominałem (Adam Michałowski).

Mnie się to zaczęło śnić. Zaczął mi się śnić mój pierwszy obraz (Arkadiusz Mazurkiewicz).

Najpiękniejsze w pisaniu to jest tak, że śpisz, budzisz się i masz zdania. Po prostu przyśniły ci się. I po prostu mi się zaczęły śnic zdania (Tomasz Tryzna).

Inni badani wskazywali na rolę wyobraźni, fantazji, „śnienia na jawie".

Czasami to jest trochę jak sen na jawie, że po prostu coś widzę, a czasami to jest tak, że zamykam oczy i wtedy też jestem w stanie coś widzieć. To jest kwestia wyobraźni. To jest tak jak czytamy książkę i naprawdę się wczytujemy w książkę i już wtedy nie widzimy liter, tylko przed nami pojawia się obraz cały tego, co się dzieje albo taki film. I tak właśnie też jest z różnymi postaciami, które tworzę. Mam jakby pewną wizję tego i potem zaczynam ją egzekwować, wprowadzać w życie (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Ja przedtem używałem bardzo dużo, nie wiem dlaczego, tzw. skorup, w których kiedyś istniało życie, np. malowałem stroje w których nie było ludzi, ale one były jakby wypełnione, albo muszle w których kiedyś były organizmy. Takich przedmiotów jeszcze było kilka. Nie wiem, skąd się wzięła taka potrzeba (...). Przez wiele lat malowałem lewitujące przedmioty, nie wiem dlaczego (Andrzej Gosik).

No więc ja dużo melodii słyszę [w głowie]. Także przychodzą do mnie i od razu je zapisuję, a teraz już jest tak, że nagrywam je na dyktafon, więc mam taki folder „Melodyjki" (...). I teraz łączę te wszystkie melodyjki, których mam z 60 gdzieś na telefonie powiedzmy. No i teraz staram się wybrać coś, co jest mi potrzebne, to, co jest fajne. To jest taki moment, gdzie właśnie coś przychodzi do mnie do głowy i od razu mam tą potrzebę, żeby to nagrać, zapisać i albo od razu coś z tym robię, albo to dojrzewa i rzeczywiście wracam do tego za jakiś czas. To jest pierwszy taki moment tworzenia (Magdalena Zawartko).

Zauważyć można, że narracja Magdaleny Zawartko wydaje się dość szczególna pod tym względem, że badana opisała własny proces twórczy w sposób bardzo zbliżony do koncepcji tradycyjnie (czy też romantycznie) postrzeganego natchnienia czy przypływu twórczej weny. W opozycji do niektórych innych narracji (jak i wielu koncepcji procesu twórczego, odrzucających mistyczno-romantyczne postrzeganie procesu twórczego; zob. Szmidt, 2019), akcentujących rolę dyscypliny (np. systematycznej pracy w określonych godzinach) dla twórczego rozwoju, Zawartko deklaruje tworzenie (komponowanie) *jedynie* pod wpływem pojawiających się spontanicznie impulsów. Ich źródło, jej zdaniem, stanowi natomiast wyobraźnia, w której nowym połączeniom podlegają wszystkie dźwięki, jakie w życiu słyszała. Co interesujące, kompozytorka deklaruje też, iż napływające do niej nowe pomysły (np. tonacja danej melodii) nie podlegają modyfikacjom, gdyż powstałe na ich bazie dzieła są właściwe (brzmią dobrze) tylko w oparciu o oryginalną ideę. A wykorzystywanie generowanych w ten sposób pomysłów Zawartko traktuje jako swój zawodowy obowiązek.

Nie jestem osobą, która po prostu siada i „uwaga, mam teraz dwie godziny, piszę". Chociaż uważam, że też to jest fajne, w sensie, że podziwiam ludzi, którzy tak potrafią robić(...). Ja takiej potrzeby nie mam, żeby robić to tu i teraz, tylko po prostu czekam na okazję. Jak ona przychodzi, to z niej korzystam (...). Ja to uwielbiam. Czasem przychodzi do mnie konkretna tonacja danej melodii. Nawet jeżeli ona nie leży mi idealnie w głosie, to ja muszę już zrobić w tej tonacji, cokolwiek by się nie działo, bo tylko w tej tonacji mi ta melodia brzmi, więc to jest takie śmieszne uczucie (…).

Mi brzmi w różnych sytuacjach. Często są to właśnie sny, gdzie się budzę, a często jest to po prostu, że sobie podśpiewuję pod prysznicem, czy gotując i nagle mówię, co to za melodia, która do mnie przyszła. Uważam, że to właśnie jest zlepek wszystkiego, co gdzieś już słyszeliśmy w swoim życiu i na nowo połączymy je w naszej wyobraźni (…).

A jeżeli miałabym okazję [zapisać melodię], a bym tego nie zrobiła, no to miałabym do siebie żal, bo to jest, moim zdaniem, też wpisane w mój zawód, żeby korzystać z tego co do mnie przychodzi, więc jakby nie lekceważy się takich sygnałów z góry, które przychodzą, więc uważam, że to jest moja wręcz powinność, żeby z tego skorzystać (Magdalena Zawartko).

Podobnie, na to, że niektóre pisane pod wpływem spontanicznych impulsów teksty są od razu gotowe do realizacji, wskazywał też m.in. Rogucki:

Wiesz, pisanie np. kilkudziesięciostronicowego tekstu z poczuciem tego, ze wydostają się słowa spod twojej ręki, których nie będziesz poprawiał, bo wszystko się zgadza za pierwszym razem, no to jest

to rodzaj jakby duchowego rzeczywiście doświadczenia, które jest niepowtarzalne nawet właśnie podczas… podczas czy medytacji prywatnej, czy nie wiem z czym to by można porównać… bo po prostu trudno mi to zdefiniować innymi słowami niż twórczość (Piotr Rogucki)[107].

Dyskutowana w tym miejscu interpretacja genezy pomysłów twórczych wydaje się wyraziście wskazywać na znaczącą rolę podświadomości w procesie twórczym.

- kapitał kulturowy

Badani przywoływali też kwestie generalnego obeznania ze sztuką, wykształcenia kierunkowego, oczytania czy osłuchania muzycznego jako zarzewia twórczych pomysłów. W szczególności nowe idee stanowić mogą wypadkową wiedzy i doświadczenia związanych z uprawianą dziedziną sztuki, która umożliwia kojarzenie wielu zgromadzonych informacji i łączenie ich w nowatorski sposób.

To jest przede wszystkim kwestia wyobraźni, ale też myślę, że to jest kwestia obeznania ze sztuką i zobaczenia wielu różnych rzeczy (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Jak tak racjonalnie się zastanawiając, analitycznie… [zastanowienie] to bardzo wiele tekstów poetyckich i obrazów po prostu nagle powstaje w głowie. Ja myślę, że to jest efekt albo plon tej ilości literatury i sztuki, którą wchłonąłem w młodości. To po prostu gdzieś tam wszystko jest i nagle coś tam się pokazuje, co kiedyś liznąłem (Dariusz Twardoch).

Czytelnicy często zadają pytanie, jak długo się pisze powieść. No powieść się piszę średnio, stuka się w klawisze sześć miesięcy, a ile się pisze? W moim obecnym wieku pisze się ją 60 lat. To jest suma wszystkich doświadczeń, lektur, przeżyć, rozmów ze znajomymi, z obcymi (Andrzej Ziemiański).

No i ten moment improwizacji, czyli swobodny język wypowiedzi, który pokazuje mnie i teraz od mnie zależy, ile mam środków przekazu, ile mam tak naprawdę wiedzy, umiejętności i jak bardzo jestem osłuchana. To wszystko gdzieś wpływa na to, jaką później jakość ma improwizacja. Bo uważam, że ona może być totalnie na jednym dźwięku, ale może być tak bogata w różne brzmienia czy rytm np., który już zrobi bardzo dużą robotę i będzie po prostu ciekawe. Wiadomo, że im mniej mamy doświadczenia, tym mamy mniej tych środków, a im jesteśmy gdzieś tam bardziej dojrzalsi muzycznie, no to te improwizacje są bardziej bogatsze i dają nam więcej satysfakcji (Magdalena Zawartko).

W tym kontekście dodać można, że niektórzy badani w sposób intencjonalny inspirują się dziełami artystycznymi – często z innej niż uprawiana przez nich dziedziny sztuki. Na przykład Michał Karcz wspomniał, że inspiracje czerpie przede wszystkim z natury, literatury

[107] Tego typu relacje badanych przywodzą na myśl wątki z kulturowych interpretacji życiorysów wybitnych artystów (np. filmów biograficznych) – często kompozytorów – którzy deklarowali, iż (przynajmniej niektóre) dzieła sztuki „przychodzą" do nich (podczas snu lub na jawie) od razu gotowe i nie wymagają lub w niskim stopniu wymagają poprawek. Na przykład filmowy Amadeusz Mozart odmawia modyfikacji swoich dzieł pod wpływem sugestii habsburskiego władcy i jego otoczenia, oznajmiając: „nie mogę przerabiać doskonałości" (Forman, 1984). Bohater uważa, że jego rolą jest jedynie „zapisywanie" kolejnych utworów, które mają boskie pochodzenie, a więc są idealne (Forman, 1984). Podobnie wyraża się Ludwig van Beethoven w filmowej interpretacji Agnieszki Holland (2006). „Śniłem melodię (…). Muszę to zapisać, zanim ucieknie mi z pamięci" – stwierdza mistrz, po czym płynnie dyktuje kopistce długi fragment gotowej w jego umyśle kompozycji (Holland, 2006).

i muzyki, przy czym muzyką inspiruje się w sposób celowy, czyli słucha utworów muzycznych w oczekiwaniu na wygenerowanie nowych pomysłów na projekty graficzne albo obrazy.

Jeśli chodzi o inspiracje, to są dosyć szerokie. No związane na pewno z tym, co gdzieś tam w głowie się utrwaliło podczas czytania książek. Dużo podczas czytania książek. Oczywiście fantastyka naukowa. Rzeczy takie, które raczej odciągały mnie od rzeczywistości. Ale to myślę, że to jest widać duży wpływ tego w tym, co robię. Natomiast, tak jak mówiłem, książki, no i muzyka. Po jakimś czasie muzyka bardzo wpływała na to, co się dzieje na tych obrazach, dlatego że zawsze była dla mnie dużym źródłem inspiracji, no i tak postanowiłem, że będę w tym kierunku szedł. I każda muzyka, która gdzieś tam miała na mnie duży wpływ, utwór muzyczny, słuchany wielokrotnie powodował, że jakieś obrazy pojawiały się w mojej głowie, no i później dążyłem do tego, żeby jak najlepiej to zwizualizować za pomocą właśnie tych zdjęć i tej obróbki (...). Bo mówię, muzyka ma największy wpływ zdecydowanie na to, co robię. Zresztą moje prace są tytułowane tytułami utworów muzycznych, które mnie zainspirowały (Michał Karcz).

Co istotne, wielu badanych wskazywało na bierną i receptywną postawę wobec pojawiających się w umyśle idei (co wydaje się mieć związek z zagadnieniem postrzeganej mimowolności procesu twórczego, o której piszę dalej). Niektórzy badani wspominali nawet, że nieoczekiwane pojawianie się nowych pomysłów w ich umyśle nie zawsze jest pożądane.

Czy jest silne [odczuwanie potrzeby tworzenia]? No jest na tyle silne, że nie chcąc tego widzieć, to ja to widzę. Tak że to jest na tyle silne. Nie to, że ja wychodzę specjalnie i dzisiaj będę szukał czegoś tam, bo muszę coś znaleźć. I jak tak myślę, bo nieraz tak jest, że muszę coś tam, bo muszę, no to prawie nigdy nic z tego nie wychodzi. Prawie nigdy się nic nie udaje. Ale tamto jest tak silne, że ja idąc, zobaczę, chociaż nie chcę zobaczyć (Adam Michałowski).

Powiem szczerze, że to jest tak, że nawet, jeśli staram się nie myśleć o tym i dawać sobie czas i spokój z czymś, żeby odpocząć od tego, to gdzieś tam cały czas widzę na horyzoncie inspiracje. A to nawet wybieram się na jakaś wycieczkę, to widzę jakieś elementy krajobrazu, które automatycznie przywołują w głowie obrazy (Michał Karcz).

To jest [potrzeba tworzenia] rodzaj zainteresowania, które się rodzi najwcześniej, czasem nawet jak przeznaczenie, ale to jest rodzaj takiego zainteresowania konkretną dziedziną, tak bym to powiedział. Co prawda może różnica jest taka, że ja idąc przez życie, w każdym momencie obserwując rzeczywistość, tak w cudzysłowie mówiąc, wykorzystuję to albo zauważam elementy, które chętnie wykorzystam w swoim malowaniu. Czyli jest tak obecne bez przerwy (Andrzej Gosik).

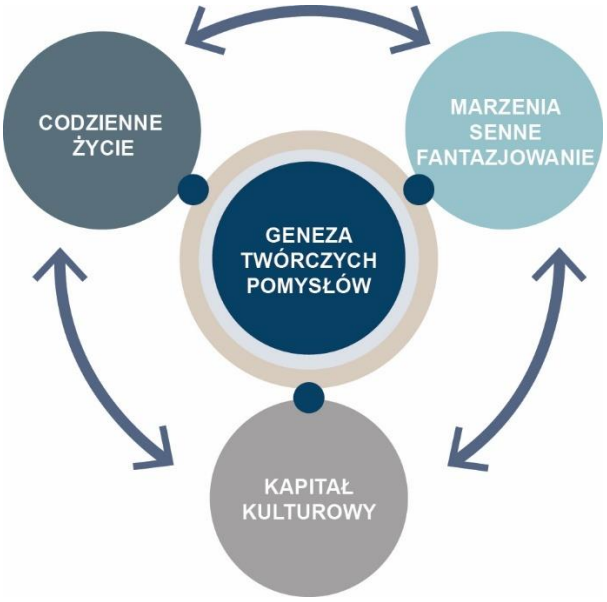
Pomysłów jest cała masa. Są krótsze i dłuższe. Są pomysły od razu na książkę. Może nie na całą książkę, bo to wątpię, czy ktokolwiek pani powie ze wszystkich ludzi na świecie, mam pomysł na całą książkę dokładnie i potem ten pomysł realizuję", ale pomysł na jakąś ideę, „chcę napisać książkę o tym" albo „chcę napisać opowiadanie o tym", jakaś taka większa sprawa (Zośka Papużanka).

Tych pomysłów jest bardzo dużo. To, co wspomniałam o czasie, co najwyżej je blokuje, czyli ja muszę się dostosować też do możliwości finansowych. Niektóre pomysły, które mam są na tyle kosztowne, że muszę poczekać, zanim je zrealizuję. Czasami to jest kwestia czasu, że muszę też poczekać, żeby mieć dostęp do jakiegoś narzędzia, do ludzi albo po prostu doprecyzować pewien pomysł. Natomiast pojawiają się takie pewne, ja bym to nazwała nawet taką myślą obsesyjną – może kiedyś nazywano to weną – ale dla mnie to jest coś, że powstaje pomysł w głowie i nie można się od niego uwolnić. I on

nabiera kształtu, nabiera kształtu… aż w końcu już wiadomo dokładnie, co się chce. I na poziomie myśli, jak już jest doprecyzowany, to wtedy poszukuję jakiejś takiej strategii wykonawczej dla samej siebie (Tamara Sass).

Z drugiej strony, niektórzy twórcy wskazują, że potrafią intencjonalnie wprowadzić się w stan sprzyjający pojawianiu się nowych pomysłów, choć nie mają gwarancji, iż takowe się pojawią. Podkreślają też, iż nowych idei pojawia się dużo, a „tryb" generowania twórczych pomysłów jest niemalże bezustannie aktywny w ich umysłach.

Nie wiem. Szczera, dziwna odpowiedź brzmi: nie wiem. Nie wiem, skąd się biorą pomysły. Nie wiem, kiedy przychodzą. Bardzo często wkładam sobie słuchawki na głowę i chodzę po mieszkaniu. Oczywiście jestem w stanie wywołać w sobie ten stan i zastanawiać się, jak napisać jakąś tam scenę. Nie wiem, oglądam jakieś filmy w You Tube'a durne, gram w pasjansa na komputerze, właśnie chodzę ze słuchawkami na uszach i tyle. Ale najczęściej one się biorą niespodziewanie znikąd, z rozmowy z kimś, z czyjejś uwagi. No i oczywiście z zaplecza, które się zbierało całe życie. One muszą trafić w jakąś tam komórkę (Andrzej Ziemiański).



Rysunek 11. Geneza twórczych pomysłów w interpretacji badanych. Źródło: opracowanie własne na podstawie narracji artystów

Osobną, związaną z reakcjami badanych na generowane twórcze pomysły, jest kwestia potrzeby natychmiastowego rejestrowania nowych idei, która to wydaje się dość charakterystyczna dla grupy badanych. Co znamienne, wielu badanych podkreślało efemeryczny i ulotny charakter twórczych pomysłów, który sprawia, że kiedy się pojawiają, należy je jak najszybciej zarejestrować. Wielu twórców w obawie przed zapomnieniem dobrych

pomysłów nosi przy sobie notes / dyktafon / aparat fotograficzny lub inne narzędzie rejestrujące, na wypadek, gdyby chcieli coś szybko zarejestrować. Ryzyko utraty cennego pomysłu wydaje się być dla twórców źródłem stresu, a gdy do niej dochodzi, konsekwencją jest smutek, niezadowolenie i poczucie straty. Zapisanie cennego pomysłu prowadzić może natomiast do poczucia ulgi.

Od razu [zapisuję nową melodię, która do mnie przyszła]. Teraz to jest od razu. Już nie waham się. Jak już coś mam, boję się, że czasem stracę, więc w kółko śpiewam i wtedy dyktafon i sobie śpiewam melodyjkę. Już teraz nie mam złudzeń, że to zostanie we mnie na dłużej, że zapamiętam, czy coś. Nie ma takiej opcji, niestety. To jest czasem po prostu chwila, więc trzeba z niej skorzystać (Magdalena Zawartko).

Bo kiedyś to musiałem szybko odrysować mniej więcej. I np., nie wiem, szedłem do sklepu i musiałem zrobić zakupy, czy cokolwiek innego, ale to wszystko musiałem na szybko naszkicować, żeby mi ten pomysł nie zginął. Tak samo jak w snach. Nieraz coś mi się przyśni, że coś było fajnego, ale jak się rozbudzę, to ja już tego nie pamiętam. Wiem, że coś miałem, ale nie pamiętam. Jeżeli ja tego szybko, chociaż punktowo, nie zanotowałem, albo nie narysowałem dwóch kresek, bo chodziło mi np. o samolot gdzieś tam, mówię przykładowo, to wtedy zapominałem. A teraz to już mi przyszła z pomocą technika, bo ja wyjmuję sobie aparat i sobie pstrykam zdjęcie tego czegoś, co właśnie wyzwala impuls. Gdy nie było tej techniki, to ja częściej o tym myślałem, bo musiałem myśleć cały czas. Czyli dajmy na to dzisiaj zobaczyłem, ale wykonać wykonałem na drugi, na trzeci dzień, ale żeby cały czas jeszcze ten impuls we mnie był, bo jak ten impuls zgasł, to już nawet jeżeli widziałem tego żółwia, to już mi się po prostu jakoś dalej nie otwierały kolejne drzwiczki (Adam Michałowski).

Więc czasami jest tak, że ja nie mogę zasnąć, ponieważ mam jakiś pomysł i mam potem problemy z zaśnięciem, bo cały czas w mojej głowie rodzą się nowe pomysły. I czasami zapisuje je na kartce albo czasami rysuję i potem mogę już wreszcie zasnąć, bo już mam plan na to, co będę na następny dzień robiła, a czasami jest tak, że przez całą noc tworzę (…). Ostatnio miałam taką sytuację, że wpadłam na pewien pomysł i pobiegłam szybko do salonu, spisałam swój pomysł i potem poszłam spać, ale cieszę się, że to zrobiłam, bo to rzeczywiście był bardzo dobry pomysł. I całe szczęście, że to wykonałam (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Czy się idzie na zakupy, czy się biega w parku, czy się idzie spać, to się spisuje na przykład na strzępkach papieru, czy gdzieś tam w SMS-ach do siebie samego wysyłanych, fragmenty pomysłów (…).

Skoro pracujesz na to powiedzmy od jakiegoś tygodnia i chcesz, wiesz, sobie jakąś myśl rozwinąć, no to twoje życie organizuje się wokół po prostu pracy nad konkretnym tematem, no i wiesz… jadąc samochodem te myśli się pojawiają, a czasami są one tak ładne albo tak udane, czyli tak stosowne do tego, nad czym pracowałeś, że no po prostu trzeba się zatrzymać i to zapisać. W przypadku tekstów to jest taka zwykła potrzeba, nie? Że one się pojawiają czasami najzwyczajniej w świecie gotowe w głowie i jeżeli się nie zatrzymasz, żeby go zapisać, no to on gdzieś ucieknie i później albo go sobie wbijam w głowę, jak jestem gdzieś w parku, biegam i próbuję zapamiętać, żeby nie umknęło, albo po prostu umyka i wtedy to jest ból nieznośny, kiedy umyka myśl, która wydawała się w stu procentach odzwierciedlać to, nad czym się pracowało, a jednak nie znalazłem czasu, żeby ją zapisać, no to to jest bardzo [z naciskiem] nieprzyjemne uczucie (Piotr Rogucki).

Także staram się zapisywać różne rzeczy. Zapisuję to, co ludzie mówią, zapisuję to, co widzę, zapisuję różne pomysły, które mi przychodzą do głowy, ładne słowa do wykorzystania zapisuję. Związki frazeologiczne lubię i zbieram. Jak wiem, że np. piszę opowiadanie o czymś, to zbieram do tego

opowiadania związki frazeologiczne, które się z jakimś tam słowem kluczem, które tak występuje, się kojarzą. Czyli robię notatki (…). Najpierw muszę napisać. Jeżeli jest taki krótki pomysł, to muszę to zapisać. Impuls mi przechodzi przez rękę (…).

Oczywiście bywają takie momenty, że mi przychodzi coś do głowy np. w środku nocy albo nie mogę zasnąć wieczorem i wymyśla mi się po prostu znakomity jakiś związek frazeologiczny. I wtedy oczywiście zapalam światło w mieszkaniu i zapisuję, ale jak zapiszę, to znowu mam spokój, czuję ulgę. Zapisuję dosłownie dwa słowa, bo po ciemku gdzieś tam, żeby nie budzić rodziny. Zapisuję i mam ulgę. Zapisałam, gdzieś to kiedyś zostanie wykorzystane. Muszę zapisać. Kilka razy w życiu próbowałam zapamiętać sobie to rano. Jak mi się np. bardzo nie chce wstawać, myślę sobie: „Dobra, przypomnisz sobie rano". Nigdy w życiu. Budzę się rano i wiem, że miałam jakiś znakomity pomysł i on do mnie za skurczybyka nie jest wstanie wrócić [śmiech]. Także teraz już się nie ograniczam, tylko kiedy mam to, muszę od razu napisać choćby dwa słowa i potem pamiętam już z czym mi się to skojarzyło (…). Tego czasu jest mało, więc ja po prostu go muszę zaplanować, tak jak na różne inne czynności. Natomiast jeśli to jest spotkanie z jakąś postacią, z jakimś dźwiękiem, z jakimś słowem, no to muszę, to zapiszę od razu. I to jest taki sygnał w głowie: „Zapisz, zapisz, bo ci ucieknie". Bo już teraz wiem, że mi ucieknie, bo mi sto razy uciekło, więc teraz nie pozwalam no i zapisuję. Jak nie mam przy sobie kartki, to zapisuję w telefonie w notatkach, a potem przepisuję do zeszytu, w który mam to wszystko. Chodzi o to, żeby to zrobić jak najszybciej, żeby nie zwiało (Zośka Papużanka).

Mam taki zeszyt i sobie notuję różne pomysły, natomiast już z doświadczenia wiem, że większość z tych pomysłów nie jest realizowana, bo zdjęcia, jak od razu nie zrobisz, to na ogół już się nie da go powtórzyć [śmiech], bo się zmieniają czasy. Mało tego, bardzo często jest tak, że jadę, coś widzę, nie mogę zrobić zdjęcia, natomiast działają bardzo silnie emocje. Ja sobie to zapiszę, natomiast za trzy dni, kiedy to czytam, to już nie ma tych emocji. W związku z tym ten tekst dla mnie albo może już nie być zrozumiały albo już nie być ważny nawet, a bo już są inne emocje, już jest co innego, więc jakby do tego nie wracam. Także takie rzeczy to muszą być tu, teraz, natychmiast (Piotr Nadolski).

No to najlepiej mieć pod ręką jakiś ołówek. I się zapisuje tych kilka fraz szybko, póki one nie uciekną. Bardzo wielu moich znajomych piszących, zresztą nie tylko znajomych, ale wielu pisarzy o tym mówi. Mówię o pisaniu wierszy, bo inaczej się pisze powieść. Żeby napisać powieść, trzeba po prostu mieć i dużo czasu, i siedzieć długo przy komputerze. Natomiast wiersze, liryka, ma często taki charakter efemeryczny, ulotny. No więc wielu piszących wiersze gdzieś zapisuje tę frazę, ten obraz, ten rytm, gdzieś na kartach, pudełku od papierów na przykład, notesie. No i potem się wchodzi w ten wiersz, wchodzi się w ten wiersz i tworzy lepszy czy gorszy utwór (…).

Wiersze są takim właśnie błyskiem, gdzie rodzi się ta melodia, rodzi się ta intonacja, gdzieś zagnieżdża się w naszej pamięci czy w naszej wrażliwości językowej jakieś słowo czy jakieś zdanie i domaga się rozwinięcia. No i potem jest z tym problem, bo ta chwila mija, błysk gaśnie, a do wiersza już wrócić nie można, wiersz jest zamknięty (…).

No to jest smutek [kiedy pomysł na wiersz „umknie"], no. Smutek niespełnienia z kolei. Takie poczucie straty, że coś tam zaistniało, a nie było okazji tego zapisać, że ten moment był tak szczególny, ten wgląd, który mógł znaleźć swoją manifestację w wierszu, tak niepowtarzalny, a jednocześnie już nie ma do tego powrotu. To tylko tam bym określił, prosto. To się wiąże z poczuciem straty (Jerzy Jarniewicz).

Jak wynika z narracji, pojawienie się twórczego pomysłu stanowi – podobnie jak generalnie uporczywe myśli o procesie twórczym, o czym już wspomniałam – sygnał, że potrzeba tworzenia domaga się zaspokojenia. Natomiast doświadczenie straty, smutku, niezadowolenia, frustracji itp. w wyniku „umykania" twórczych pomysłów wiąże się z

zagadnieniem konsekwencji deprywacji *przymusu tworzenia*, do którego szerszego omówienia wracam poniżej. Z narracji wynika również, że po zarejestrowaniu nowych pomysłów badani dążą najczęściej do ich jak najszybszej realizacji.

Pojawiły się też jednak wypowiedzi wskazujące na to, iż dynamika procesów twórczych jest zmienna i uwarunkowana wieloma czynnikami, co sprawia, iż czasem od wygenerowania nowej idei do jej realizacji mija dłuższy czas.

To jest tak, że albo coś zostaje w mojej głowie na dłuższy czas i siedzi tam i czeka na swój moment, żeby wypłynąć albo nie. Tak mam z paroma postaciami, które nadal jakby tam siedzą i czekają na swój moment. Mój Dziad Borowy czeka na to aż wreszcie zrobię z nim ilustrację, bo stworzyłam bardzo fajne przedstawienie jego twarzy, no ale reszta musi też zostać wykonana i na razie on sobie czeka i jak najbardziej zasługuje na to (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

To jest taki moment, gdzie właśnie coś przychodzi do mnie do głowy i od razu mam tą potrzebę, żeby to nagrać, zapisać i albo od razu coś z tym robię, albo to dojrzewa i rzeczywiście wracam do tego za jakiś czas (Magdalena Zawartko).

Podsumowując, badani na dwa różne sposoby charakteryzują proces generowania nowych pomysłów:

- stopniowy (procesualny) i „zalążkowy" (wedle niektórych koncepcji określany też jako *inkrementalny*; Weisberg, 2006) – po doświadczeniu początkowej inspiracji (która może mieć charakter nagły i zaskakujący) nowe pomysły stopniowo dojrzewają i nabierają kształtu, zanim badani przystąpią do ich realizacji,
- nagły i „całościowy" – nowe pomysły mają charakter od razu gotowych do realizacji, mniej lub bardziej kompleksowych koncepcji wytworów twórczych (np. całych utworów muzycznych, scen w powieści); badani mają wrażenie, że pomysły są „doskonałe" i zdatne do natychmiastowego wdrożenia bez konieczności ich krytycznej oceny czy weryfikacji („one [pomysły] się pojawiają czasami najzwyczajniej w świecie gotowe w głowie").

Oba warianty, jak się wydaje, mogą obejmować doświadczenie olśnienia / iluminacji. Co też warto naświetlić, w obu przypadkach – choć szczególnie w drugim – istotna wydaje się wysoka ufność badanych, że generowane przez nich pomysły są możliwe i warte realizacji. Co znamienne, w całości materiału empirycznego bardzo sporadycznie spotykałam się z wypowiedziami, które wskazywałyby na to, że badani borykają się z wątpliwościami co do sensowności / jakości / trafności swoich twórczych pomysłów. Również dążenie do natychmiastowego rejestrowania nowych idei wydaje się świadczyć o tym, iż artyści mają silne przekonanie, że są one wartościowe, choć jednocześnie ulotne. Stwierdzenia te sygnalizować

mogą zależność między odczuwaniem *przymusu tworzenia* a wysoką wiarą w wartość własnych twórczych pomysłów i brakiem lub niską tendencją do ich sabotowania i krytykowania (czyli wysokim waloryzowaniem własnej twórczości).

Rysunek 12. Proces generowania twórczych pomysłów przez badanych. Źródło: opracowanie własne na podstawie narracji artystów

8.6. „Nie wszystko w tym procesie da się wyjaśnić" – trudności w zwerbalizowaniu charakterystyki potrzeby tworzenia i antynomie twórczości badanych

Z wątkiem narracji dotyczącym genezy twórczych pomysłów wiązały się, jak już wspomniałam, często wyrażane przez badanych trudności w opisie tego, skąd biorą się nowe idee, jaka jest geneza potrzeby tworzenia, a także czym się ona charakteryzuje i w jaki sposób jest doświadczana. Twórcy, jak się wydaje, zazwyczaj mają świadomość, czym są dla nich te aspekty na poziomie odczuwania, jednak próby ich werbalnego opisu nastręczały im trudności. Po zaobserwowaniu tego powtarzającego się problemu niejednokrotnie prosiłam moich rozmówców o porównania i analogie oraz / lub wytłumaczenie, czym jest np. potrzeba tworzenia w sposób bardzo uproszczony, wyobrażając sobie, że dostarcza się wyjaśnienia komuś, kto nigdy nie doświadczył takiej potrzeby (często moje pytania odnośnie do dyskutowanej dyspozycji brzmiały mniej więcej w ten sposób: „A gdybyś opisał tę potrzebę, której tak często doświadczasz, osobie, która jej nigdy nie odczuwała? Do czego jest ona podobna? Do czego można by ją porównać?").

Wydaje się, że problemy w dostarczaniu klarownego, analitycznego opisu wspomnianych aspektów twórczości przez badanych wynikać mogą z roli podświadomej pracy

umysłu w procesach twórczych, której znaczenie wydaje się być akcentowane w narracjach artystów. Ponadto trudności te wynikać wydają się również z faktu, iż potrzeba tworzenia, co szczególnie podkreślają twórcy, jest stale obecnym elementem ich życia, porównywanym nawet – jak wskazywałam powyżej – do podstawowych potrzeb fizjologicznych, takich jak np. oddychanie. Być może więc fakt niemalże bezustannego odziaływania potrzeby sprawia, że wydaje się ona czymś tak „oczywistym", iż twórcom trudno jest przyjrzeć się jej z dystansu, ocenić jej znaczenie dla całości życia i dokonać charakterystyki.

Nie jest to łatwe do zdefiniowania, dlatego że to jest element stały. Po prostu tak jest, że trzeba coś zrobić, że po głowie chodzą różne pomysły i one nie mogą pozostać na etapie tylko jakiejś koncepcji myślowej. W naturalny sposób jakby organizm cały, zupełnie somatycznie, domaga się, żeby to gdzieś wypluć w jakieś formie twórczej. Nie umiem tego precyzyjnie nazwać. Oczywiście, żeby to się wydobyło, potrzebne są pewne decyzje na poziomie wykonawczym, taka meta-organizacja (...). Ale pragnienie, żeby to powstało, to co jest w głowie, jest bardzo silne (Tamara Sass).

Czym się ono [odczucie potrzeby tworzenia] charakteryzuje? [zastanawia się]. Trudno mi to nazwać tak naprawdę, ale na pewno tym, że się cały czas myśli o tej jednej rzeczy (...). Natomiast jak to się fizycznie objawia, no to nie wiem, nie zastanawiałem się nad tym, szczerze mówiąc. To jest takie wewnętrzne odczucie, które trudno tutaj opisać takimi mechanicznymi jakby tekstami (Piotr Rogucki).

No nie wiem, ciężko mi jest to jakby uzasadnić, dlaczego [rysuję]. Po prostu miałam taką potrzebę (...) To jest takie ciężkie do wytłumaczenia (...).

Wiesz co... ja może tak powiem troszkę dosadnie, ale u mnie się to [potrzeba tworzenia] bierze z d_ _y. Po prostu nie wiem skąd. To się bierze znikąd, nie potrafię tego wyjaśnić, bo mój mózg pracuje nie tak jak mózg polonisty, historyka, mój mózg pracuje jak mózg muzyka. Na zasadzie brzmień, dźwięków, ilustracji dźwiękowych. To jest zupełnie inne pojmowanie (Adam Ostrowski).

No jest taka radość. Nie wiem, jak inaczej ci to opisać. Taka no potrzeba, nie wiem [krótkie zastanowienie]. Przyjemność z tego (Renata Krawczyk).

[Zastanawia się] No nie wiem [czym jest potrzeba tworzenia w moim życiu]. To jest po prostu chyba, takie moje życie jest i to jest coś, co mogę w jednym słowie zawrzeć, bo nie wyobrażam sobie czegoś innego. Jakby to od początku we mnie jest (Magdalena Zawartko).

Kurczę, i tu powiem szczerze, że myślę, że to jest coś tak abstrakcyjnego, że nie wiem jak mam to wyrazić słowami [zastanawia się]. Chyba to jest coś związane z takim jakimś wewnętrznym, cholera, nie umiem tego określić... takim skurczem psychicznym, czymś takim, co powoduje, że chcę się tym podzielić, że potrzebuję to stworzyć. Jejku, to jest tak abstrakcyjne pojęcie, naprawdę. Naprawdę nie umiem go opisać. Bo to nie jest jakaś taka bardzo wymierna potrzeba. Taka, że powiem konkretnie, że to jest po to, to jest po to. Nie umiem. To jest taki impuls. Nie wiem, w tej kwestii jest mi naprawdę trudno powiedzieć tak jednoznacznie (...).

Może jest to [potrzeba tworzenia] w jakiś sposób oczyszczenie umysłu, dlatego że każda rzecz, która gdzieś mnie w środku – związana z tym, co tworzę – męczy czy gdzieś tam drąży, to w momencie stworzenia tego, w jakiś sposób odciążam ten swój umysł. To to, no i, kurczę, coś kosmicznego jeszcze w tym wszystkim jest. Nie wiem, nie umiem tego powiedzieć.

To jest [przyjście do głowy nowego pomysłu] jak nagły wybuch, nie wiem kurczę, energii. To jest coś takiego, że w tej głowie eksploduje jakaś, nie wiem, gwiazda, która w jakiś sposób napędza te neurony w głowie, które gdzieś tam zaczynają szybciej biec, które mówią, że trzeba to zrobić. Taka rzecz chyba niemierzalna i nie do określenia. Staram się tak słowami najlepiej to ubrać o czym myślę, ale ciężko mi wychodzi (Michał Karcz).

To jest jedno z tych pytań, na które pani od piszących nie uzyska odpowiedzi. Nie wiem z iloma osobami pani rozmawiała, ale zdziwiłbym się gdyby ktoś powiedział, dlaczego pisze (…). Ja nie uciekam od tej odpowiedzi. Możemy o tym rozmawiać, tylko wydaje mi się, że jest uruchomiona jakaś potrzeba i ta potrzeba jest potrzebą tak wielopłaszczyznową, wielowymiarową i zmienną w swojej istocie, też do końca nieprzenikalną. My do końca nie potrafimy przełożyć na język jakiś formuł i być może właśnie dlatego, że nie wiemy, po co piszemy, piszemy. Mnie się wydaje, że gdybyśmy powiedzieli, że piszemy, bo, nie wiem, można powiedzieć, że nam to sprawia przyjemność, ale czy to nie jest idem per idem. *I dlaczego odczuwamy przyjemność, pisząc? Stąd to chyba niczego nie wyjaśnia, zwłaszcza że pisanie nie do końca się wiąże z przyjemnością, bo może być i bywa też, no jakimś mozołem, bywa to harówką i niepokojem* (Jerzy Jarniewicz).

Dlaczego rysowanie? Nie wiem, skąd to się bierze. Chyba z serca. Albo się z tym rodzisz albo nie. Tak jak niektórzy grają na instrumentach, niektórzy mają potrzebą gotowania czy liczenia, no to tak samo niektórzy mają potrzebę rysowania i malowania. Wydaje mi się, że to jest chyba „poza", nie da się tego wymyśleć, o! (Małgorzata Jeżyk).

To w ogóle jest coś takiego, nie wiem, czym to było powodowane. Ja po prostu rysowałem bardzo dużo (Andrzej Gosik).

O czymś chciałam pani powiedzieć. Już wiem. Wytłumaczyć się z tego, w jaki sposób się w ogóle o tym mówi. Może innym łatwiej, nie wiem, mi trudno. I sama się sobie dziwię, że jakkolwiek raczej jak się pani może domyślać, nie mam kłopotu z doborem słów [śmiech], to w momencie, kiedy mówię o procesie pisania to rzeczywiście mi się takie rzeczy zdarzają. Dużo mnie ludzie o to pytają, bo ludzie chcą wiedzieć. Są zainteresowani: „A dlaczego pani pisze? „A ile ma pani tych zeszytów? „A jak to jest, że pani zapisuje?" Zrozumiałe jest dla mnie to zainteresowanie, bo ja też się interesuję rzeczami, które są mi kompletnie obce i których nie potrafię robić i też bym chciała, żeby mi ktoś to wyjaśnił. Ale naprawę nie wszystko w tym procesie da się wyjaśnić. Ja mam na niego tak mało czasu, bo mało mam, że nie mam też czasu się obserwować jakby z zewnątrz. Ja naprawę siadam, otwieram kartkę i momentalnie zaczynam pisać. Być może są ludzie, którzy siadają i obserwują się i mówią tak: „No dobra, zacząłem o 16.30. Pierwszy pomysł, który mi przyszedł do głowy to był ten i ten. W następnej kolejności przyszedł mi taki i taki". Potem zapisałem dwa zdania i przeszedłem się dwa razy po pokoju. Ja nie potrafię tego odtworzyć, co się dzieje. Bo skupiona jestem na tym procesie, który jest tutaj przede mną, a nie na tym, co się ze mną dzieje wokół (Zośka Papużanka).

Zauważyłam też, iż poza otwarcie wyrażanymi trudnościami w uchwyceniu mechaniki i charakterystyki potrzeby tworzenia oraz pokrewnych aspektów twórczości, zdarzało się, że badani dostarczyli sprzecznych ze sobą odpowiedzi w kontekście tych samych zagadnień, np. z jednej strony mówili, że nie mogą żyć bez twórczości, z drugiej deklarowali zmęczenie i chęć oderwania się od pracy; z jednej wspominali o stanach intensywnej radości, związanej z procesem twórczym, z drugiej wskazywali na stany depresyjne, związane z nadmierną wrażliwością i wyostrzoną percepcją na bodźce zewnętrzne. Niektórzy podkreślali dużą wagę

relacji osobistych, ale równocześnie wskazywali na niechęć do życia towarzyskiego i upodobanie do samotnego spędzania czasu. Inni oznajmiali, że nie wiedzą, skąd biorą się twórcze pomysły, a następnie elaborowali na temat różnorodnych źródeł twórczych inspiracji. Z jednej strony relacjonowali codzienne, wielogodzinne i konsekwentne zaangażowanie w proces twórczy kosztem wielu rozrywek i innych przyjemności, a z drugiej deklarowali umiłowanie swobody, elastyczności i spontaniczności. Najpierw wspominali o tym, że procesy twórcze blokowane są przez „przyziemną" sferę życia, a oni najszczęśliwsi są, kiedy tworzą. Następnie twierdzili, iż życie codzienne jest podstawową inspiracją do twórczości, a balans między obowiązkami domowymi a zaangażowaniem w procesy twórcze jest kluczowy.

(...) gdzieś te emocje wpływają na mnie jako artystę z różnych stron, ale wszystko to, co nas blokuje, to moim zdaniem taka przyziemność.

Więc oprócz tego mamy dużo różnych, że tak powiem, komplikatorów, które są jak najbardziej cudowne i potrzebne w życiu i też wpływają na nas i budują. Nie wyobrażam sobie takiego braku balansu między twórczością a życiem przyziemnym (Magdalena Zawartko).

Wskazane nieścisłości nie sprawiają, że generalnie narracje badanych nie są w przeważającym stopniu spójne i heurystycznie płodne pod względem interesujących mnie problemów badawczych – wręcz przeciwnie. Natomiast w celu rozwiania związanych z nimi wątpliwości niejednokrotnie pod koniec wywiadu prosiłam twórców o podsumowanie pewnych wątków w celu głębszego zrozumienia sensu wypowiedzi, dzięki czemu mogłam potem skupić się na analizie i interpretacji przede wszystkim tych linii narracyjnych, które wydawały się dominować w rozmowie[108]. A to, co – jak się wydaje – istotnego wynika z przywołanego aspektu niejednorodności i sprzeczności w narracjach, to odzwierciedlenie trafności koncepcji wskazujących na antynomiczną naturę zjawiska twórczości, a w szczególności osobowości twórczej (zob. *Rozdział 3.*).

8.7. „To jest jak poród, tylko wiesz, taki lekki…" – prokreacyjna metaforyka procesu twórczego i odzwierciedlenia założeń jungowskiej teorii twórczości

Jak wspomniałam, w sytuacjach trudności zwerbalizowania mechaniki procesu twórczego i charakterystyki potrzeby tworzenia przez badanych, prosiłam ich o użycie metafor i analogii. Często też twórcy sami posiłkowali się obrazowymi porównaniami, chcąc wyjaśnić jakieś aspekty związane z procesem twórczym. Szczególnie często pojawiły się określenia

[108] Pod koniec każdego wywiadu prosiłam też o ponowy opis tego, czym jest potrzeba tworzenia dla badanych i jak ją odczuwają, co niejednokrotnie dostarczało wielu nowych informacji

wskazujące na „quasi-organiczny", czyli podobny do procesów biologicznych, w tym szczególnie związanych z rozmnażaniem się, charakter potrzeby tworzenia. W tym aspekcie wiele z zaprezentowanych przez badanych wyjaśnień przypomina założenia „prokreacyjnej teorii twórczości" Junga (1971a; 1971b), np. dotyczących oddziaływania autonomicznego kompleksu twórczego, który rozwija się w umyśle artysty na podobieństwo płodu w łonie matki (zob. *Rozdział 5.*).

W szczególności podobieństwa niektórych narracji badanych do założeń prokreacyjnej koncepcji procesu twórczego Junga (1971a; 1971b) dotyczą aspektów takich jak:

- postrzeganie procesu twórczego jako nie w pełni poddającego się kontroli,
- poczucie bycia (tylko) częścią procesu twórczego, w opozycji do w pełni świadomego kierowania tym procesem (wrażenie mimowolności procesu twórczego),
- postrzeganie potrzeby tworzenia jako instynktownej, quasi-organicznej / organicznej, „biologicznej",
- (związane z tym) poczucie *przymusu tworzenia* – potrzeba tworzenia jako czynnik wynikający z praw natury, a nie jedynie racjonalnych operacji umysłowych (decyzji, analiz) jednostki, musi być regularnie zaspokajana i nie powinna być celowo tłumiona, gdyż jej tłumienie jest „niezdrowe" i powoduje cierpienie psychiczne; poczucie „braku wyboru" w kwestii podążania drogą artystycznego rozwoju,
- podział na twórczość „autentyczną" / „mimowolną" (powstałą w wyniku naturalnego, „instynktownego" procesu twórczego; przy udziale podświadomości, związaną z doświadczeniem stanu *flow*) i „nieautentyczną" / „rzemieślniczą" (powstałą jedynie z poziomu świadomych, analitycznych procesów umysłowych), z czego ta pierwsza może mieć zdolności transformujące (osobowość) nie tylko twórców, ale i odbiorców (ma uniwersalną wartość), a druga jest uznawana za płytszą i bardziej naśladowczą (jej efekty budzą mniejsze zadowolenie artystów, a proces twórczy dostarcza mniej satysfakcji),
- porównanie procesu twórczego do procesu biologicznej prokreacji organizmów żywych.

Ponadto typowo jungowskiej interpretacji procesu twórczego dostarczył np. Dariusz Klimczak, wskazując na wrażenie „podpinania się pod coś większego", co Jung (1971a; 1971b) określał pojęciem nieświadomości zbiorowej.

Tak jakbym poprzez sam proces tworzenia i uruchomienia swojej podświadomości i wyobraźni podpiął się powiedzmy pod coś większego, pod jakiś zbiornik, nie wiem z wiedzą, ze świadomością (...).

Pewnie, że duże znaczenie ma powiedzmy moja erudycja, to jakie książki przeczytałem, jakie filmy oglądałem, jakie prace innych artystów oglądałem w świadomości sztuki światowej. To wszystko na pewno się składa na to, jak wygląda moja praca. Ale na pewno to nie jestem tylko ja. To jest jakby składowa wpływów, no i tego podpięcia się do czegoś większego. Nie jestem religijnym człowiekiem. Nie będę tutaj żadnych religijnych wtrętów robił ani odnosił tego do takiej duchowości religijnej, ale myślę, że coś w tym jest, że w momentach natchnienia człowiek przeskakuje sam siebie, bo dociera do obszarów trudno dostępnych w stanie normalnym, „nienatchnienia", tak bym powiedział (...). Jak uda mi się zestawić ze sobą odpowiednie elementy i czuję, że osiągnąłem harmonię, to wiem, że działałem w stanie wyższej świadomości (Dariusz Klimczak).

Co więcej, powyższe wnioski, dotyczące postrzeganej ograniczonej kontrolowalności i pewnej mimowolności procesu twórczego, rozwinąć można o jeszcze jedną obserwację – zauważalną w narracjach badanych analogię do zaproponowanego przez Junga (1971a, s. 96-97) podziału na dwie postawy artystów: postawę *uwewnętrznioną* i *oddzieloną*. Jak już wskazywałam (zob. *Rozdział 5.*), pierwsza polega na tym, że artysta w procesie twórczym ma poczucie w pełni intencjonalnego działania i kierowania procesem twórczym. Drugi rodzaj oznacza wrażenie artysty, że działa w wyniku poczucia silnego przymusu, a proces twórczy odbywa się w pewnym stopniu poza jego kontrolą i przy udziale jakiejś wyższej, ponadjednostkowej, świadomości. Wydaje się, iż badani artyści w pewnym stopniu odzwierciedlali przytoczony podział.

Generalnie wiele fragmentów narracji badanych wskazujących na korelacje z założeniami koncepcji jungowskiej, było już cytowanych lub będzie przytaczanych w dalszych częściach niniejszych rozważań (zwłaszcza dotyczących postrzeganej mimowolności procesu twórczego). W tym miejscu zajmę się natomiast rozwinięciem jednej z wymienionych zależności, która wydawała się być szczególnie wyeksponowana w narracjach artystów, czyli porównaniem procesu twórczego do procesu biologicznej prokreacji – co można określić jako *nośnik metafory* (Limont, 1996, 2005; Nęcka, 2003; Szmidt, 2010). W wywiadach dość regularnie przewijały się bowiem sformułowania porównujące procesy twórcze, pomysły i skończone dzieła sztuki (czyli *obiekty metafory* [Limont, 1996, 2005; Nęcka, 2003; Szmidt, 2010]) do:

- współżycia płciowego (moment generowania nowego pomysłu / stan *flow*),
- okresu ciąży i porodu (proces twórczy),
- „kiełkowania", „wylęgania", „zagnieżdżania", „nabrzmiewania" (moment generowania nowego pomysłu, proces twórczy),
- zalążków (pomysły twórcze),
- dzieci (zrealizowane dzieła sztuki).

Ponadto, na określenie właściwości potrzeby tworzenia pojawiły się epitety takie jak „instynktowna" czy „somatyczna". Pokreślić więc trzeba, że terminologia, związana z naturalnymi procesami rozmnażania się organizmów żywych jest szczególnie często stosowana przez badanych artystów do prób wyjaśnienia genezy i mechaniki procesów twórczych.

Twórczość jest dla mnie podstawową formą relaksu umysłowo-cielesnego. Emocjonalno-umysłowo-cielesnego. To jest moment kiedy nie ma nic, jestem tylko ja.

A jak wygląda to „nie ma nic"?

To [twórczość] jest jak grasz w grę, jesteś cała w grze. Nie jesteś w stanie myśleć – o muszę iść na pocztę albo zapłacić za gaz, bo rachunek przyszedł. Nie. Ty jesteś cała w grze. Włączasz tę grę i po trzech minutach nagle cię nie ma. Mijają trzy godziny i nawet nie wiesz, kiedy te trzy godziny minęły. Dla mnie siedzenie 12 godzin i robienie czegoś to czasami wydaje mi się że to jest 10 minut. Bo to jest czas skupienia jak cię czasem coś pochłonie kompletnie. Wiesz co, dam dziwny przykład… to jest jak z seksem. Nie policzysz minut w trakcie stosunku. Nie jesteś w stanie policzyć minut, nie? Po prostu on się dzieje i jesteś cała pochłonięta. Jak jesteś ze swoją ukochaną osobą, to nie myślisz, kurde, wiesz… kiedy dochodzi do penetracji, to nie masz w głowie „o p_ _ _ _ _ _ę, nie opłaciłam telewizji!" (…).

Ale z drugiej strony, dlaczego ja to porównuję do seksu. Bo słuchaj, seks to jest pierwotny instynkt, to jest coś, czego nie potrafisz wytłumaczyć. Po prostu tak działa twój gatunek, żeby przetrwać. No i muzyka też – to jest pierwotny instynkt. Jak chcesz tworzyć, a nie możesz, to nie ma, k_ _ _a, gorszego bólu (Adam Ostrowski).

Wiesz, to jest jak poród, tylko wiesz, taki lekki… przyjemny, którego każdy następny etap, każde następne zdanie czy słowo, czy dźwięk, powodują rodzaje takiej dużej satysfakcji (…).

Lubię też popracować nad czymś dłużej w tym momencie, bo to nabiera innego kształtu i ta możliwość obcowania z materiałem, nad którym się pracuje przez dłuższy czas powoduje, że to jest też fajne uczucie, że to ewoluuje, to się zmienia, że się obserwuje jakby to swoje dziecko. Nad ostatnią płytą, którą wydałem w tym roku pracowałem dwa lata razem z kolegą. I to był bardzo ładny proces. Bardzo ładny, bo to od samego początku do końca realizowaliśmy jakąś myśl, która została założona na początku, ale to przybierało różne kształty i fajnie było obserwować jak to dziecko się po prostu zmienia, jak to się rodzi. Także to jest duża przyjemność pracowania nad nowymi rzeczami (Piotr Rogucki).

(…) jeden pomysł jest już na etapie, że można się wziąć do roboty, inny pomysł dopiero kiełkuje (Tamara Sass).

No teraz to [potrzeba tworzenia] już jest takie nierozerwalne ze mną i to jest też część mnie, więc to jest też taki trochę w połowie sens. Na razie nie mam jakby innych priorytetów, bo nie mam ani męża, ani dzieci, więc to jest takie moje dziecko, to rysowanie (Renata Krawczyk).

I wtedy, pamiętam, napisałem to pierwsze zdanie [powieści] i kurde, coś mi bilo, napisałem pierwsze siedem stron, kurde… Na drugi dzień usiadłem, napisałem jeszcze trzy, na trzeci dzień jeszcze dwie, nagle miałem jedenaście, po tygodniu miałem trzynaście (…). To była najpiękniejsza chwila w moim życiu. Zrozumiałem wtedy, co to jest twórczość dla mnie. Miałem już napisane ¾, brakowało mi z 80 stron i dostaję telegram, że muszę jechać do Łodzi, muszę. A piszę codziennie po kilka stron i się boję, że to się skończy i boje się potwornie, że nie uda mi się.

Jadę pociągiem i, wiesz co, myślę… Jadę tym pociągiem i myślę sobie, żeby się tylko nie wykoleił… Jak się wykolei, to nie chodzi o mnie, ale Marysia, Marysia nie będzie napisana do końca! I

wtedy byłem już tylko Marysią, która chce napisać do końca swoją historie i tak to czułem, wiesz… Nie balem się o siebie, balem się tylko o tę książkę i wtedy zrozumiałem, że książka, że powieść dla pisarza jest jego dzieckiem jedynym. A ja dzieci nie miałem. I wtedy zrozumiałem, że to są moje dzieci (Tomasz Tryzna).

Krytykę się źle znosi zawsze i ja ją też źle znoszę. To nie ma kogoś, kto ma tak twardy tyłek, że to po nim spływa jak po kaczce. My jesteśmy strasznie wrażliwi na tym punkcie, bo to są [dzieła twórcze] nasze dzieci. To jest tak, jakby pani wyszła z dzieckiem na ulicę i ktoś by powiedział: „Jakie brzydkie dziecko, a jakie głupie. Tamto pierwsze miała pani ładniejsze". No przecież to jest obrzydliwe (Zośka Papużanka).

Ale jeśli słucham muzyki i udaje mi się to w miarę spokojnie zrobić (chociaż to też jest inna sprawa, że coraz mniej, że tak powiem, spokojnie do tego podchodzę), to zależy od tego, kiedy po prostu też gdzieś wewnętrznie we mnie jakiś zalążek wystąpi tej myśl (Michał Karcz).

Po prostu tak jest, że trzeba coś zrobić, że po głowie chodzą różne pomysły i one nie mogą pozostać na etapie tylko jakiejś koncepcji myślowej. W naturalny sposób jakby organizm cały, zupełnie somatycznie, domaga się, żeby to gdzieś wypluć w jakieś formie twórczej. Nie umiem tego precyzyjnie nazwać (Tamara Sass).

Jest jakby melodia, jest rytm, on się rodzi i on domaga się wypełnienia. To najczęściej jest kwestia no czegoś co się tam nazywało kiedyś inspiracją, a co jedna z poetek, już nieżyjąca, poetka Julia Hartwig nazwała błyskiem, że te wiersze są takie właśnie błyskiem, gdzie rodzi się ta melodia, rodzi się ta intonacja, gdzieś zagnieżdża się w naszej pamięci czy w naszej wrażliwości językowej jakieś słowo czy jakieś zdanie i domaga się rozwinięcia (…).

Jest moment takiego nabrzmiewania jakiejś treści w nas i ona pęka, zapisujemy te trzy, cztery zdania, bo to może być właśnie wiersz czterozdaniowy i dochodzi do spełnienia (Jerzy Jarniewicz).

Nieco odmienną – lecz nie mniej, a nawet bardziej dosadną – metaforykę procesu twórczego, również nawiązującą do naturalnych procesów funkcjonowania organizmu, zastosowała Wojciechowicz-Krauze.

No w podobny sposób [odczuwam potrzebę tworzenia] jak, przepraszam za stwierdzenie, ale jak pójście do łazienki mniej więcej, to jest to samo. Jak poczucie głodu. To jest właśnie coś bardzo takiego instynktownego. Jak ktoś musi iść do łazienki, no to musi i koniec. Jak ktoś jest głodny, no to musi zjeść tą kanapkę. Ja wiem, że to brzmi głupio i może zabawnie, ale to samo się dzieje z artystami. Zresztą moja koleżanka Basia, która od 40 lat tworzy też mówi, że artyści co jakiś czas, przepraszam, ale muszą się wypróżnić. Muszą wyrzucić z siebie to, co mają w głowie i wywalają to albo na płótno, albo na kawałek papieru. I tak to się dzieje, bo bardzo dużo wchłaniamy rzeczy codziennie. Jest mnóstwo bodźców zewnętrznych i my to wszystko połykamy i zjadamy.

Rogucki przywołał natomiast aspekt samoistnego *kumulowania się* inspiracji i twórczych pomysłów, które to na pewnym etapie *wymusza* na twórcy przystąpienie do realizacji dzieła. Wedle tej interpretacji, w procesie twórczym etap aktywnego działania poprzedzony jest pasywnym „wchłanianiem" idei i inspiracji, które po osiągnięciu pewnego poziomu muszą znaleźć ujście. Przytoczony opis zawiera również aspekt *cielesnego* postrzegania procesu twórczego („temat […] się spiętrza w organizmie").

A więc pisanie piosenek albo tworzenie tekstu, albo jakiś temat, głównie temat, po prostu się spiętrza w organizmie jak wody w jakimś zbiorniku i w pewnym momencie jedynym sposobem na ujście tego wszystkiego jest wzięcie się do roboty i pisanie piosenek, tekstów, organizowanie sobie rzeczywistości wokół możliwości realizacji tego tematu, czyli spotykanie ludzi, załatwianie studia, czy też budowanie atmosfery dookoła tego, zabezpieczenie np. tego, kto się będzie dziećmi opiekował itd. (Piotr Rogucki).

Zaakcentować też warto, iż niektórzy twórcy podkreślali bardzo silną, wręcz intymną więź, która łączy ich z dziełami sztuki, w jakimś stopniu mogącą odzwierciedlać relację o charakterze rodzicielskim. W narracji Papużanki adekwatna do tej obserwacji wypowiedź zawiera również sformułowania wskazujące na à la biologiczne postrzeganie procesu twórczego („ktoś mi grzebie w brzuchu, we wnętrznościach").

No i ja wtedy zacisnęłam zęby i oni powiedzieli: „Tak wydamy [powieść], ale jak zrobimy tak. Weź to poprzekładaj, zrób żeby było najpierw to, potem to". I ja pamiętam, że wracałam do domu i całą drogę płakałam. Było mi tak strasznie ciężko z tym, że ktoś mi grzebie w brzuchu, we wnętrznościach. To było bardzo dla mnie trudne doświadczenie, z tą pierwszą książką tylko i wyłącznie związane (...).

Żaden autor nie powie: „Dobra, róbcie sobie z tym, co chcecie". Nie. Jestem na tym punkcie wrażliwa. Ani jednego zdania nie puszczam nie sprawdzonego (Zośka Papużanka).

Jak wspomniałam, wydaje się, że prokreacyjna czy generalnie biologiczna i cielesna metaforyka potrzeby tworzenia i pracy twórczej ma ścisły związek z często relacjonowanym przez badanych wrażeniem mimowolności procesu twórczego, o której piszę dalej. Warto też zaznaczyć, iż wykorzystanie w opisywanych metaforach (porównaniach) procesu twórczego nośników związanych z porodem, seksem, kiełkowaniem i wzrostem jest dość często spotykane w środowisku artystów (Limont, 1996; 2005; Szmidt, 2010).

8.8. „Ten stan, w którym rękę nie wiem, kto prowadzi" – wrażenie mimowolności i ograniczonej kontrolowalności procesów twórczych, zaskoczenie finalnym efektem pracy twórczej i poczucie misji

Jak już sygnalizowałam, w wielu wywiadach przewijają się wypowiedzi, w których badani wskazują na mimowolną i nie w pełni kontrolowalną naturę procesu twórczego, który prowadzi do powstania dzieła sztuki. Polega ona na wrażeniu artystów, iż proces twórczy w pewnym stopniu „dzieje się sam" / „sam płynie", a praca twórcza polega na stopniowym *odkrywaniu* pewnych elementów, które ostatecznie składają się na wytwór. Generalnie procesom twórczym o wskazanych właściwościach towarzyszy poczucie lekkości, naturalności i przyjemności z działania. Ponadto – o czym już wspomniałam – w interpretacji badanych tego rodzaju proces twórczy (*mimowolny proces twórczy*) jest czymś jakościowo różnym od

procesów twórczych, które w pierwszej kolejności angażują racjonalne myślenie, a więc wymagają gromadzenia i analizy pewnych informacji i danych oraz generalnie bardzo aktywnego – w przeciwieństwie do biernego i receptywnego – podejścia do tworzenia (*rzemieślniczy proces twórczy*). Badani przeciwstawiają mimowolne, nie w pełni kontrolowalne procesy twórcze działaniom takim jak „wymyślanie czegoś", „kombinowanie", „robienie riserczy", „robienie badań", „koncypowanie czegoś" itp. Wydaje się również, że tworzenie w sposób mimowolny czy nie w pełni kontrolowalny ma też związek z tym, iż niektórzy badani – jak wskazano powyżej – mają wrażenie, że ich dzieła sztuki, już na etapie pomysłu, są od razu, pod względem koncepcyjnym gotowe do realizacji i nie wymagają lub w niskim stopniu wymagają intencjonalnych, przemyślanych ulepszeń.

Jakbym miała naczynia połączone [śmiech] – głowę z ręką. Jak biorę pióro do ręki, to wiem, co mam napisać (…). Kiedy akurat mam dobre zdanie, to mnie kompletnie odcina, momentalnie, jakbym spadła w dół, nie jestem sobie w stanie przypomnieć, gdzie byłam. Tak jak ktoś jest w środku jakiejś gry i ktoś komuś wyłącza komputer. No więc mi się to kompletnie odcina (Zośka Papużanka).

No i po prostu, no sama widzę, że jak mi to łatwo idzie, i sama widzę też po innych kompozytorach, jak im to trudno idzie. Ja np., no tak jak mówię, nigdy nic nie wymyślałam. Ta muzyka się ze mnie wylewa. Po prostu wstaję i piszę. Piszę od razu na czysto. Pisze ręką, piszę od razu na czysto, tuszem. Ja mam wizję i po prostu idę w to. No czasami mam tam oczywiście rzeczy zamazane. Porównuję to, tak jakbyśmy mieli np. paczkę olbrzymią i wiemy, co jest w środku, tylko że tą paczkę trzeba rozpakować. I tam jest, powiedzmy, sto różnych pudełek i pudełeczek, coraz mniejszych, coraz mniejszych. Chciałoby się to rozerwać, żeby zajrzeć do środka, jak najszybciej, a tutaj trzeba cierpliwie każdą z tych rzeczy rozpakować i jeszcze starannie złożyć. No to tak jest z kompozycją (…).

Tak jak mówiłam, gram z tym perkusistą i się czasami spotykamy. Teraz to nie możemy, no bo ja jestem w Polsce, a on we Francji, ale jak ja przyjeżdżam tam do niego, do studia, to siadam tam przy fortepianie i po prostu od razu z głowy leci, bez żadnego przygotowania. Także to jest impuls, tam zacznę grać i po prostu dalej płynie (Hanna Kulenty).

Poproszona o wyjaśnienie określenia i sposobu odczuwania tego, że muzyka się z niej „wylewa", Kulenty dostarcza bardzo metaforycznych, obrazowych opisów własnego procesu twórczego:

To jest tak, że ja mam wizję tego utworu, wizję taką w pigułce, w takim momencie. To jest ułamek sekundy, że ja mam, jest ta energia. A potem po prostu szukanie środków na to, żeby, tak jak mówię, tą paczkę otwierać (…). Są jakieś pewne momenty, które się tak odkrywa i w którymś momencie jest i wszystko się jak gdyby… aha! To wszystko, gdzie mi tam zaświtało, w takich powiedzmy w kawałkach, fragmentach (…). Czyli to jest taki moment, kiedy mam utwór w głowie i potem już piszę go od A do Z (…).

Ja mogę sobie myśleć, w nocy szczególnie fantazjować, śnić, ale to w którymś momencie trzeba zawierzyć tej intuicji, usiąść i zacząć pisać. I wtedy to wszystko – z tych wątków, z tych zakamarków, z tyłu głowy, z przodu, po przekątnych – to wszystko wychodzi w odpowiednim momencie, jak takie pociągi, które by wyjechały z różnych miast i gdzieś się spotkały wreszcie na jakiejś krzyżownicy i razem

potem sobie jadą równolegle. I to jest niesamowite, bo ja np. wiem, czuję, mam np. jakiś tam watek muzyczny, i wiem, że za ileś minut się połączy z tym drugim, że właśnie sobie tak wjadą i właśnie bez żadnych cięć one sobie tak wjeżdżają. W momencie, kiedy są jakieś utrudnienia energetycznie, jeżeli to tak nie wjedzie, już tak mówię obrazowo, np. boli mnie kark, to wiem, że coś jest nie tak, że energia dobrze nie przechodzi. A jeżeli energia przechodzi, to jest niesamowicie, to można pisać, siedzieć kilka czy kilkanaście godzin, nic nie boli i to po prostu łapię tą energię, to przechodzi mi przez głowę, przez rękę i od razu na papier (Hanna Kulenty).

Przytoczona wypowiedź wskazuje też na doświadczane przez badaną stany *flow* (o czym świadczy utrata poczucia czasu, przyjemność tworzenia, „wyciszanie”| reakcji cielesnych, takich jak dyskomfort czy ból). Na podstawie tego rodzaju narracji wnioskować też można, iż badani twórcy często doświadczają iluminacji (wglądów / momentów „aha”), polegających na nagłym „ukazywaniu” im się wizji / koncepcji dzieła sztuki, które chcą zrealizować. Niektórzy artyści relacjonują też, że pewne etapy procesu twórczego przypominają im stany transowe, podczas których ich świadomość wydaje się zmieniona w stosunku do normalnego, codziennego funkcjonowania. Zazwyczaj są to etapy środkowe procesu twórczego – następujące po tym, kiedy twórcy dysponują już wstępnym pomysłem na wytwór, a także zbiorą – na ile jest to konieczne – odpowiedni materiał, przygotują potrzebne narzędzia oraz materiały i zabierają się za „właściwą” część pracy twórczej. Twórcy potrafią być wtedy tak całkowicie pochłonięci aktem twórczym, że wydają się nie w pełni świadomi sensu i znaczenia treści, które za jego pomocą wyrażają – ich rozumienie następuje dopiero, kiedy dzieło sztuki zostaje ukończone, a czasem pewne sensy ujawnione zostają w wyniku ich interpretacji przez odbiorców. Niektórzy artyści podkreślają, iż rozpoczynając proces twórczy nie wiedzą, dokąd on ich poprowadzi, w związku z czym na etapie finalizacji dzieła lub jeszcze później pojawić się może zaskoczenie i niedowierzanie ostatecznemu efektowi własnej pracy. Natomiast wspomniane quasi-transowe stany mijają podczas wprowadzania ewentualnych poprawek, kiedy konieczne jest zaangażowanie krytycznego i analitycznego myślenia w celu dokonania oceny dzieła sztuki.

Nigdy nie wiem [co stworzę]. Nie mam pojęcia. To po prostu się dzieje. To nie jest coś, nad czym ja mam kontrolę. To jest podświadome w sumie (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Te kolejne kotary w naszym życiu zostają odsłaniane po kolei. Zawsze są jakiejś. Sam proces odsłaniania jest fajny, a później to, co się zobaczy. Czasami jest zaskoczenie, czasami takie pytanie: „Ja to namalowałem? Niemożliwe!” (Dariusz Twardoch).

Bo oczywiście, mimo że tak warsztatowo jakoś maluję, mówię teraz o akwareli, dobrze, to efekt końcowy jest nieznany. I to jest też fajne. Poza tym nie wiadomo, co będzie do końca. Do końca nie wiem, jakie będą kolory. Znam ogólnie kompozycję, i być może z grubsza kolorystykę, ale to się zmienia w trakcie malowania. I efekt jest nieznany (Andrzej Gosik).

No mi przyjemność sprawia dotyk gładkiej kartki papieru i przyjemność mi sprawia to, że atrament zostawia na niej ślad, który jest jakimś procesem w mojej głowie, który nie do końca kontroluję (Zośka Papużanka).

To jest najwspanialsze, że samego siebie, samą siebie się zaskakuje. Albo później, kiedy jakiś mądry doktorant czy doktorantka, czy ktoś w pracy magisterskiej nagle odkrywa przed autorką [śmiech] jakieś niesamowite światy, wydobywając wszystkie powtarzające się motywy we wszystkich powieściach. Tak… [zastanawianie się]. Bo nie należy kombinować. Kiedy się pisze i niesie ta fala, to dobrze jest tak nie kombinować racjonalnie za bardzo i przede wszystkim nie cenzurować się (Joanna Bator).

Różnie wyrażany aspekt „niekombinowania" – czyli tymczasowego odpuszczenia racjonalnego myślenia i rezygnacja z cenzurowania tego, co powstaje w procesie twórczym – przewijał się w wielu narracjach. Badani podkreślali, że mechanika procesu twórczego jest przede wszystkim intuicyjna (angażuje procesy podświadome), dlatego próby kontroli i oceny jego przebiegu na bieżąco blokują jego naturalną dynamikę i działają destrukcyjnie na koncentrację, a także jakość powstającego wytworu. Stąd też, zdaniem badanych, należy raczej „poddać się" / „zanurzyć" czy „zatopić" w pracy twórczej, niż starać się nią kierować. Niektórzy badani wskazywali na „intuicję", inni na „podświadomość", „nieświadomość", „nadświadomość", „instynkt" lub „impuls", który „prowadzi" ich działaniami w czasie procesu twórczego.

Co znamienne, niektórzy twórcy kreślą linię demarkacyjną między wytworami twórczymi, które powstają bez i przy zaangażowaniu wskazanych procesów podświadomych – czyli w wyniku *rzemieślniczych* vs. *mimowolnych procesów twórczych*. Rozróżnienie między tworzeniem rzemieślniczym czy też celowym (ze świadomością z góry założonego efektu procesu tworzenia, jaki planuje się uzyskać) a mimowolnym i niekontrolowanym, szczególnie często podkreślane było przez pisarzy. Co istotne, twórcy akcentują związek tego pierwszego typu tworzenia z doświadczaniem przyjemnych stanów uniesienia / *flow*, a także – jak wynika z niektórych wypowiedzi – dzieła powstałe w sposób mimowolny uznają za bardziej wartościowe. Bator wprowadziła nawet wartościujące rozróżnienie na dwa typy pisarzy, w zależności od natury ich procesów twórczych. Jak wspominałam powyżej, ten sposób postrzegania dzieł sztuki do pewnego stopnia stanowi odzwierciedlenie jungowskiej (1971a; 1971b) koncepcji twórczości, wedle której jedynie wytwory powstałe z poziomu nieświadomości zbiorowej są nowatorskie i niosą ważny, uniwersalny przekaz dla odbiorców.

Gdybym chciał teraz napisać to i to albo z tego czy z tamtego powodu, no to po co pisać wiersz? Po prostu trzeba napisać list albo felieton. A jeżeli się pisze wiersz, to dlatego że do końca nie uświadamiamy sobie, jakie tam mechanizmy działają w tych słowach, które nas poruszają. Z każdym razem jest takie poczucie, że człowiek się mierzy z czymś dużo od siebie większym, no bo język jest ponadindywidualny. Istniał przed nami, będzie istniał po nas (…).

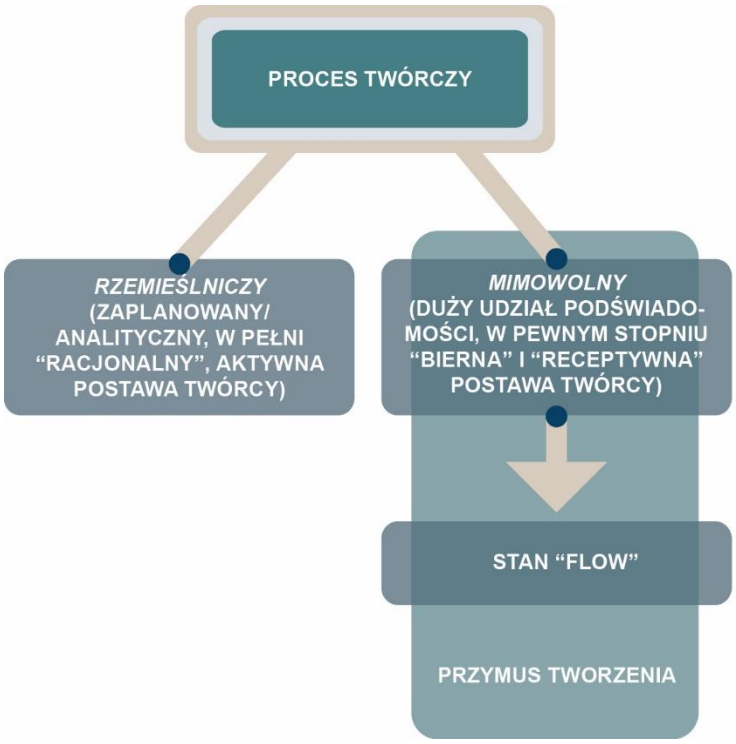
Często właśnie podświadomie, nieświadomie do końca ten wiersz jakby przejmuje władzę nad człowiekiem. Bo żeby wiersz był dobry, to autor tego wiersza nie może go rozumieć. Wiersz musi być mądrzejszy od piszącego (Jerzy Jarniewicz).

Żadne tam „risercze", cuda, jakieś skomplikowane badania. Ludzie pytają, czy ja wiem, jak się skończy powieść. Nie wiem. Siadam, zaczynam i przeżywam to razem z bohaterami co się dzieje. Nie mam zielonego pojęcia, jak się skończy (…). Żyję z bohaterami i nie wiem, skąd płynie. Po prostu siadam i piszę dalej, co ma być (Andrzej Ziemiański).

Jeszcze powiem na koniec taką rzecz, której się nauczyłam sama przez te lata bycia pisarką, że są dwa skrajne rodzaje pisarzy. Pierwszy rodzaj, do którego ja się zaliczam, na początku nie ma prawie nic, tylko właśnie pierwszy bąbelek w zaczynie na chleb, jakieś słowo, jakieś skojarzenie, jakąś taką całostkę złożona z zapachów, smaków i jakichś tam słów albo plik kartek ze starego kalendarzyka, notatnika, jak u Wiesława Myśliwskiego, który jest moim ulubionym, ukochanym, największym, żyjącym, polskim pisarzem. I taki twórca nie wie, co będzie jutro w tekście. Każda strona jest dla niego wyzwaniem, niespodzianką, chociaż w pewnym momencie oczywiście zaczyna już przeczuwać, jak się wszystko skończy. Drugi typ to jest taki księgowy. To jest pisarz, który sobie rozpisuje wszystko na postaci, na wątki, ma jakąś tam tablicę korkową… robi sobie tzw. drabinkę, czyli cały schemat, całą strukturę akcji. No i… i ja jestem po tej stronie właśnie, że jest tylko jakieś coś i nie wiadomo, co będzie dalej (…).

(…) jeśli ma się warsztat, to można robić książki bez tego wewnętrznego szaleństwa, bez tego demiurgicznego aspektu. W sensie: znaleźć temat. Znaleźć interesujący temat w taki sposób techniczny, przeglądając choćby reportaże [lekki śmiech]. No i później, według zasad, skleić z tego rzemieślniczo książkę. No tak piszą autorzy kryminałów. Ich nie niesie boska fala, tylko po prostu rzemieślniczo trzaskają książkę za książkę (Joanna Bator).

Co istotne, ową niepewność wyniku procesu twórczego badani uznają za czynnik pozytywny – wzbudzający ciekawość, pobudzenie i zafascynowanie powstającym wytworem, generujący stany *flow* oraz wyzwalający naturalną, samoistną, wysoką motywację do pracy. Na tej podstawie wysnuwam wniosek, że *przymus tworzenia* dotyczy zwłaszcza pierwszego rodzaju tworzenia – z zaangażowaniem *mimowolnych procesów twórczych*, gdyż to on – wedle relacji badanych – wzbudza silne pozytywne emocje, do których wydają się uporczywie dążyć twórcy.



Rysunek 13. Typy procesu twórczego. Źródło: opracowanie własne na podstawie narracji badanych

Poczucie mimowolności i ograniczonej kontrolowalności procesu twórczego u niektórych badanych ma też związek z dopuszczaniem możliwości lub w ogóle wiarą w boską ingerencję w proces twórczy (co wynika pośrednio z fragmentów narracji Bator, np. „boska fala", „aspekt demiurgiczny"). Co też interesujące, niektórzy badani deklarowali, że potrafią rozróżnić, kiedy ich dzieła twórcze powstają pod wpływem działania czy to – w zależności od interpretacji – mistycznej siły wyższej czy po prostu przy zaangażowaniu pracy umysłu podświadomego, a kiedy zostały stworzone w sposób bardziej rzemieślniczy i odtwórczy, przez co w ich własnej opinii, niezależnej od opinii zewnętrznych, są słabszej jakości.

I widzę, że praca, jeżeli mi idzie, jeżeli czuję, że zaczyna być dobra, że jest atrakcyjna graficznie, wizualnie, to na tyle podbija mi emocje, że ja nie jestem w stanie pracować dłużej niż dziesięć minut, potem wstaje, chodzę i biegam, wracam i znowu maluję, widzę że idzie mi coraz lepiej, więc się odrywam. Nie jestem wstanie malować więcej niż kilkanaście minut, naprawdę. Musze robić przerwę, bo tak człowieka rozpiera energię, cokolwiek. A kiedy po prostu maluję, maluję, maluję, no to jest. Jest dużo jest takich prac. No jest fajna, no dobrze, w porządku. Ktoś ci mówi: „No co ty od niej chcesz? Jest bardzo dobra". No tak, jest dobra, no ale co z tego? Jest tam poprawna dla mnie warsztatowo. Dla kogoś, kto nie umie malować i rysować, no to jest po prostu dobra, no bo on tego nie potrafi zrobić. Ale ja widzę jej mankamenty jakieś czy widzę jej słabe strony albo widzę jej brak atrakcyjności, bo jest nudna na przykład (...).

(...) w momencie, kiedy praca widzę, że się posuwa w dobrą stronę, to jest to rodzaj uskrzydlenia, dlatego wtedy mnie podrywa i jestem w stanie malować bez przerwy (...). Te przerwy to

są takie, wie pani, krótkie, tylko żeby przejść się, pobiec, nie wiem, kilkanaście, kilkadziesiąt metrów i wrócić, z powrotem usiąść, bo to jest rodzaj tego wyładowania energii, która nadmiernie się w człowieku zbiera wtedy (Andrzej Gosik).

I jadę do pracowni, i najpierw, to mówię, to już jest technika, czyli na jakim drewnie, takim, takim. I nieraz się wpadnie od razu na ten kawałek drewna, który jest fajnie wyszczerbiony i będzie fajnie współgrał z tym i już od tego momentu zaczyna się ten flow*, znowu ten stan, w którym rękę nie wiem, kto prowadzi. Pan Bóg, można powiedzieć, prowadzi rękę (…). To, co właśnie mówię, że ręka prowadzi, no to można powiedzieć – ja przynajmniej mogę powiedzieć jako osoba wierząca – że ta iskra boża czy palec boży mnie popchnął do tego. Ale to nie wtedy, kiedy maluję, tylko wtedy, kiedy po tym roku się zastanawiam, jak ja to zrobiłem wychodzi, to wtedy to wychodzi, że ten palec boży mnie tchnął, że ja zrobiłem tak, tak i tak. Bo tak jak ci mówiłem na początku, że nie mam wykształcenia artystycznego i ciężej mi niektóre pewne rzeczy przychodzą, znaczy może nie ciężej, a dłużej. I później się zastanawiam, jak ja doszedłem do tego, że to mi się udało tak bardzo ładnie, bardzo płynnie przejść z czegoś tam do czegoś. I jakbym w tym momencie, kiedy właśnie się zastanawiam, jak to się stało i kazał mi ktoś namalować, to bym nie namalował. I nieraz tak bywało, że próbowałem drugi raz podobnego coś odtworzyć i to zależy. Jeżeli wpadłem znowu w ten stan takiego uniesienia, ten* flow*, to udawało mi się, ale jeżeli nie wpadłem, to teoretycznie zrobiłem to poprawnie, ale nie było tego czegoś. Ja tego nie czułem i mimo że osobom się podobało, to ja wiedziałem, że to nie jest to. I widziałem, że np. to przejście nie wyszło mi tak, jak powinno być. Być może ktoś inny pomyślałby sobie, że tak musiało być, a ja wiedząc, że w tym innym stanie, czyli tym prowadzonym popychającym przez Pana Boga palcem, wykonałem idealnie* (Adam Michałowski).

Michałowski podnosi tu również kwestię doświadczani stanów *flow*, a także – co wydaje się łączyć z tym pierwszym – wspomina o wrażeniu „bycia prowadzonym" w procesie twórczym („ten stan, w którym rękę nie wiem, kto prowadzi, ta iskra boża czy palec boży mnie popchnął do tego"). Wrażenie to wydaje się mieć związek z poczuciem niektórych artystów, iż stanowią przedmiot, a nie podmiot procesu twórczego, czyli że są w pewien sposób „kierowani" i poddają się działaniu jakiejś wyższej siły, odpowiedzialnej za przebieg i ostateczny efekt procesu kreacji.

To jest jakieś powołanie, tak to odczuwam... [zastanawia się]. Czasami nawet mam wrażenie, że to nie ja żyję swoje życie i nie ja piszę czy też, czy też… komponuję… tylko to komponowanie i to pisanie jakby wykorzystuje mnie, żeby… [zastanawia się] żeby wyłonić jakieś elementy, nie? A ja że jestem tylko takim… nawet nie narzędziem, tylko jakimś rodzajem… przekaźnika i kiedy nie zamykam strumienia i to się przeze mnie… znaczy przez tego człowieka przedostaje, to wtedy człowiek jest zadowolony, a jeżeli znów pojawiają się po drodze jakieś blokady, no to… to wtedy czuję się niezadowolony. No prosta sprawa, ale… no tak… no tak to bym…zdefiniował (Piotr Rogucki).

W innym fragmencie wywiadu Rogucki stwierdza, że:

[Potrzeba tworzenia] jest to takie orientowanie swojego życia wokół właściwie tego jednego tematu, który ja mam wyeksploatować i opisać w jakichś tam swoich działaniach.

Fraza „mam wyeksploatować i opisać" również – podobnie jak wcześniejsza wypowiedź – sugerować może postrzeganie siebie jako „wykonawcy" pewnych twórczych

zadań, podległego działaniu jakiejś siły wyższej. Z przytoczonych wypowiedzi wynika też, że poczucie bycia przedmiotem czy „przekaźnikiem" dotyczy nie tylko poszczególnych procesów twórczych, ale w ogóle całokształtu artystycznej działalności badanego. Na podstawie tej i innych narracji wnioskować można, że niektórzy artyści dosyć „wzniośle" postrzegają cel swojej pracy i żywią wiarę w posiadanie misji, związanej z własną twórczością. W interpretacji Twardocha misja ta nawet nie należy do niego, ale do malowanych przez niego postaci (Ludzieńków):

Mam [zastanowienie] coś do zrobienia, mam coś do kochania. Ale to stanowisko wzięło się stąd, że już maluję bardzo długo, że wielu odbiorców wręcz prosi mnie o jakieś kolejne etapy w ich życiu, żeby po prostu malować swój świat Ludzieńków, tak jak go rozumiem. I przesyłają mi czasami przepiękne odpowiedzi, maile, listy i to mnie utwierdza, że no mam chyba jakąś misję, kurczę. Ludzieńki mają misję. Ja jestem tylko wykonawcą (Dariusz Twardoch).

Wiara w poczucie misji i boską ingerencję w proces twórczy wskazuje na to, że niektórzy badani artyści wydają się łączyć twórczość z duchowością (różnie rozumianą, niekoniecznie w znaczeniu religijnym, choć w niektórych przypadkach też). Badani w opisach swojego udziału w procesie twórczym sięgali czasem po typowo mistyczną metaforykę, np. *zanurzania się w świetle*, *bycia częścią większej całości*, a także bezpośrednio wskazywali na związek twórczości z duchowością. Podkreślali też korelację twórczości z wyostrzoną percepcją i rozwiniętą świadomością, która niejako wykracza poza „zwyczajny" sposób postrzegania świata. Wskazywali na to, że do tworzenia sztuki konieczna jest wrażliwość na piękno i otwartość na to, co nieracjonalne.

Potrzeba twórczości jest potrzebą duchową. To jest jedna z najwyższych potrzeb, jakie człowiek posiada (Joanna Bator).

Tak jak mówię, w momencie kiedy ja piszę, wszystkie problemy takiego bieżącego życia, jakieś tam nieporozumienia czy jakieś zdenerwowania, to mam to na zupełnie innym poziomie. Patrzę na świat z góry, ale właśnie z taką pokorą i z taką nadzieją i taką dobrą energią. Kompozycja to jest dla mnie twórczość. To po prostu jestem lepsza ja. To jest dla mnie takie oczyszczenie duszy, jasność widzenia, postrzegania różnych spraw, nie tylko problemów, po prostu jasność łączenia myśli, elementów, wizje wszechświata. No można by iść na bardzo wysoki poziom metafizyczny. To jest dla mnie metafizyka (Hanna Kulenty).

Chodzi mi o to, że trzeba mieć duchowość jakąś w sobie, inną wrażliwość i być otwartym na muzykę, bo to nie jest racjonalne. Osoby, które są, moim zdaniem, nieuduchowione w jakiś sposób, czyli nie myślą o pięknie czy natury, czy czegokolwiek innego, myślą totalnie racjonalnie i analitycznie, nie są w stanie otworzyć się na to, co przychodzi, czyli na coś takiego irracjonalnego jak muzyka, tworzenie, fraza, w ogóle kompozycja. To jest coś tak niespotykanego, no jakby np. zobaczyć ducha. To jest dokładnie to, co się, moim zdaniem, dzieje z muzyką. Więc jeżeli się na nią otworzymy, jeżeli przejdziemy trochę w inny stan myślenia i wzniesiemy się troszkę ponad ziemię chociaż, to jesteśmy lepszymi twórcami i lepszymi odbiorcami (Magdalena Zawartko).

Jak wspomniałam, kilkakrotnie pojawiały się metafory związane z promieniowaniem / światłem, jasnością itp., które dotyczyły opisów tego, jak badani odczuwają moment generowania nowego pomysłu lub w ogóle przebieg całego procesu twórczego.

Organizm jakby napełnia się światłem po prostu i to jest megaprzyjemne uczucie, a zwłaszcza kiedy dzieło zostaje zakończone (Piotr Rogucki).

Ja się staję lepszym człowiekiem. Promieniuję energią [krótkie zastanowienie], taką dobrą energią, nadzieją, takim pozytywnym doładowaniem po prostu. Absolutnie (Hanna Kulenty).

Poproszony o wyjaśnienie sposobu odczuwania potrzeby tworzenia dla kogoś, kto tej potrzeby nigdy nie odczuwał, Michałowski odpowiada:

Jak tu powiedzieć? [zastanawia się]. Ująć to tak metaforycznie bardziej, to jest tak, jakby wejść do pokoju ciemnego i nagle w tym pokoju ten ktoś zobaczył błysk, jakąś feerię barw czy cokolwiek innego. Nie wiem, jak niewidomy przejrzy. No bardzo mi jest ciężko powiedzieć. Niemniej jednak to jest coś tak u mnie silnego (Adam Michałowski).

To jest [przyjście do głowy nowego pomysłu] jak nagły wybuch, nie wiem kurczę, energii. To jest coś takiego, że w tej głowie eksploduje jakaś, nie wiem, gwiazda (Michał Karcz).

Zdarzało się też, że twórcy porównywali proces twórczy do medytacji lub modlitwy.

(...) no to jest to rodzaj jakby duchowego rzeczywiście doświadczenia, które jest niepowtarzalne nawet właśnie podczas… podczas czy medytacji prywatnej, czy nie wiem z czym to by można porównać… bo po prostu trudno mi to zdefiniować innymi słowami niż twórczość (Piotr Rogucki).

Natomiast to jest taki rodzaj, kurczę, może medytacji też, że jedni sobie tam uprawiają jogę, a ja to robię (Michał Karcz).

To [twórczość] jest absolutnie, to jest wszystko dobro. To jest dla mnie jak modlitwa (Hanna Kulenty).

W kontekście dyskutowanych powyżej wątków wskazać można jeszcze na to, że generalnie w narracjach przewija się aspekt intuicyjności jako ważnej właściwości procesu twórczego, jak również (i niejako tym samym) osobowości twórczej. Twórcy wskazują na to, że uprawianie sztuki rozwija ich wrażliwość i zdolność do rozpoznawania emocji oraz różnych niuansów znaczeniowych w komunikacji interpersonalnej. Pozwala na zintensyfikowane i pogłębione przeżywanie codziennych doświadczeń.

To jest no tak, że np. wiele rzeczy mamy w podświadomości. Coś nas męczy, albo np. jakieś sytuacje, że spotykamy człowieka, ktoś nam pasuje, ktoś nam nie pasuje, nie wiemy dlaczego. Takich rzeczy się nie wie. To są sprawy intuicyjne. Żeby nazwać tę intuicję, no to potrzeba jakiegoś doświadczenia, jakiegoś treningu. Ja myślę, ze twórczość pozwala mi na to, żebym mogła mózgiem, mózgowo po prostu nazywać pewne rzeczy, dochodzić do pewnych wniosków. Że właśnie, to już nawet abstrahując od branży muzycznej, widzę kogoś i np. wiem, jaką ma energię, czego mogę się spodziewać, wiem, co myśli. Tak jakby przewidywanie, odczuwanie emocji. Człowiek się staje takim medium, czyli

też np. odbiera czyjeś emocje. Czyli jak gdyby się drąży w tej podświadomości czy nadświadomości, nie wiem, z której strony by to ugryźć (Hanna Kulenty).

Podsumowując, postrzegana mimowolność i ograniczona kontrolowalność procesów twórczych ma związek z wieloma aspektami, takimi jak w szczególności:

- poczucie bycia podmiotem, a nie przedmiotem procesu twórczego,
- poczucie naturalności, lekkości i przyjemności tworzenia,
- w pewnym stopniu bierna i receptywna postawa wobec procesu twórczego (zwłaszcza w aspekcie generowania nowych pomysłów, które „same przychodzą"),
- wrażenie, że niektóre pomysły są od razu gotowe do realizacji, mają charakter gotowych koncepcji dzieł twórczych,
- doświadczenia olśnienia / iluminacji,
- doświadczenia stanów *flow*,
- niepewność wyniku procesu twórczego,
- bycie zaskoczonym finalnym efektem procesu twórczego,
- rola procesów podświadomych i intuicji w procesie twórczym,
- postrzegany związek twórczości z duchowością,
- wiara w ingerencję boską / różnie rozumianej siły wyższej w proces twórczy,
- porównanie procesu twórczego do medytacji lub modlitwy,
- poczucie misji.

Dyskusję o mimowolności i ograniczonej kontrolowalności procesów twórczych zakończyć warto wypowiedzią Jarniewicza, w której – jak się wydaje – zawarł on naraz wiele, przewijających się w innych narracjach, komponentów analizowanego zagadnienia.

No [potrzeba tworzenia] rodzi się poza naszą kontrolą. Dlatego tak często i tak wiele osób przypisuje temu właśnie charakter taki duchowy. Te momenty, w których powstaje coś ciekawego, to są momenty, w których tak naprawdę nie wiemy, dlaczego to się stało. Takie właśnie związane z niewiedzą, jak to przyszło, jak ja na to wpadłem, skąd się to wzięło. Potem jak o tym myślę, to ja nie wiem. Przy tego rodzaju twórczości nie możemy mówić o czymś co jest, nie wiem, zaplanowane albo wykoncypowane, że coś wymyśliłem, ale nagle jakieś te najlepsze pomysły literackie, twórcze, one są w takim obłoku niewiedzy, otoczone takim dla nas do końca czymś niewytłumaczalnym.

Niektórzy mogli by powiedzieć, nie duchowość, tylko „mieć szczęście". Miałem szczęście, że coś mi takiego przyszło do głowy. „Przyszło do głowy" też takie określenie frazeologiczne, ale ono mówi właśnie, chyba oddaje prawdę o procesie twórczym. To przychodzi do głowy raczej niż jest przez nas powoływane, przywoływane (Jerzy Jarniewicz).

8.9. „Radocha absolutna" – stan *flow* i emocje w procesach twórczych badanych

Bardzo istotną właściwością *przymusu tworzenia* jest aspekt pozytywnych emocji, które to wydają się stanowić podłoże samoistnej motywacji do podejmowania czynności twórczych. Z analizy narracji wynika, że dążenie do hiper-przyjemnych doznań emocjonalnych odczuwanych przez badanych podczas procesu twórczego stanowi podstawową przyczynę zaangażowania w pracę twórczą, która przyćmiewa wszystkie inne motywy. Podkreślić warto, iż wielu badanych wskazywało, że przyjemność doświadczana podczas procesu twórczego jest tak wysoka, że aż uzależniająca. Wielokrotnie – o czym już wspominałam – w narracjach pojawiły się porównania potrzeby tworzenia czy samego tworzenia do narkotyku / kompulsji / obsesji itp. Wydaje się, że regularnie przewijające się w narracjach i w podobny sposób opisywane doznania, które wylistowuję poniżej, świadczą o tym, iż doświadczenia badanych ująć można w jedną kategorię główną, jaką jest stan przepływu / *flow*. Wspomnieć można, że niektórzy badani w sposób bezpośredni wskazywali na to, iż doświadczają stanu *flow*[109], inni natomiast wspominali o różnych doznaniach i zachowaniach, związanych z procesem twórczym, które pozwalają zidentyfikować ten rodzaj przeżycia (zob. Csíkszentmihályi, 2022).

W szczególności przejawami *flow* w narracjach badanych były aspekty takie, jak:

- praca w stanie najwyższej koncentracji, bycie totalnie zaabsorbowanym / pochłoniętym procesem twórczym,
- „bycie nieobecnym" i „odciętym" od innych, niż związane z procesem twórczym, bodźców zewnętrznych,
- niezadowolenie, a nawet złość w sytuacjach nagłego przerwania trwającego procesu twórczego,
- zaburzenie poczucia czasu,
- nieodczuwanie zmęczenia przez nawet długi czas pracy,
- poczucie bycia „naładowanym" pozytywną energią, duży entuzjazm do realizowanej pracy i chęć jej kontynuacji,
- wrażenie odkrywania coraz to nowych elementów powstającego dzieła sztuki, co odczuwane jest jako bardzo przyjemne,
- niemyślenie o wyniku procesu twórczego i przeznaczeniu dzieł sztuki podczas trwania procesu twórczego,
- zaciekawienie powstającym stopniowo wytworem twórczym,

[109] „Stan *flow*" był więc jednym z częściej występujących kodów *in vivo* podczas analizy materiału empirycznego.

- zaskoczenie efektem procesu twórczego (powstałym wytworem),
- wrażenie lekkości i naturalności pracy twórczej,
- wrażenie mimowolności i niekontrolowalności procesu twórczego, poczucie, że proces twórczy „dzieje się sam",
- ogromna, euforyczna przyjemność z pracy twórczej,
- postrzeganie pracy twórczej w kategoriach zabawy,
- przyjemność z pracy twórczej porównywana do stanów odurzenia alkoholowego lub narkotykowego, a także miłości / „żądzy", spełnienia o charakterze seksualnym.

Emocje są niesamowite. Bardzo pozytywne emocje to są (…). Można to nazwać flow. *Taki przepływ, który powoduje, że wszystkie siły, które się znajdują na zewnątrz sprzyjają temu, żeby powstało to, co sobie zaplanowałeś. Także to jest moment, w którym nikt nie przeszkadza, no chyba że ci rzeczywiście ktoś wejdzie do pokoju i każe zamiast pisać tekst pójść do sklepu, to jest zaburzenie* flow *[śmiech]* (Piotr Rogucki).

Proces tworzenia nie polega na tym, żeby ci coś ktoś co 15 minut wchodził i mówił „tata", „tata", „tata to", „tata tamto". Ja potrzebuję mieć spokój. Ja mam swoją godzinę 22., wszyscy idą spać i wtedy nikt mi nie marudzi. To jest proces skupienia, ty musisz się skupić (…). No ale wyobraź sobie, że piszesz pracę i co 10 minut ktoś ci przychodzi i coś mówi. No nie jesteś w stanie (…).

Jak masz jakieś swoje ulubione zajęcie, obojętnie, może to być gorąca kąpiel wieczorem, czy ulubiony serial – no cokolwiek. No to to jest to. To jest moje ulubione zajęcie (…).

Ona [potrzeba tworzenia] się bierze zawsze z tego samego - bycia wewnętrznym dzieckiem. To jest zabawa. Uwielbiam się bawić. To jest mój ulubiony rodzaj zabawy, stąd siła potrzeby tworzenia. A ja w ogóle ani przez chwilę w życiu nie myślałem, że ja coś tworzę. K_ _ _a, ale zajebiście, fajnie się to robi, ale to jest fajna zabawa! Sprawia mi to olbrzymią przyjemność – to jest tak. Parzę sobie kawę, idę do studia, siadam, odpalam sprzęt, coś podłubię, coś posprawdzam. Ciekawość.

Granie koncertów, tworzenie płyty, nagrywanie… to jest wszystko bardzo związane z zabawą. To jest moja playstation. to jest kurde… ja sam decyduję, gdzie jest koniec gry, to mi się strasznie podoba, że mam nad tym takie panowanie od początku do końca. Że nikt mi nie mówi co ja mam robić, że ja sobie sam… nikt mi się nie wpierdziela, że wiesz… To jest wolność po prostu. Czuję się wolny (Adam Ostrowski).

No mam taką, nie wiem, w głowie takie bardziej zapierające dech, nie wiem. Jak wiem, że mam coś usiąść i po prostu rysować, to czuję no taką radość, euforię. Jeżeli wiem już, co chcę narysować, już w mojej głowie to siedzi i siadam do tej kartki i sobie rozrysowuję najpierw szkic i później go wypełniam tymi wszystkimi detalami, to mam taką właśnie mega radość z tego tworzenia. No nie wiem, jak to jeszcze inaczej powiedzieć (Renata Krawczyk).

Jestem najszczęśliwsza wtedy, kiedy piszę utwory. Kiedy kończę utwór, no to się żegnam po prostu, tak jak z dobrą książką, prawda. Człowiek już z jednej strony się cieszy, że to już jest skończone, ale z drugiej strony taki żal, tęsknota, że to już. No i następny. Tak jak mówię, w momencie kiedy ja piszę, wszystkie problemy takiego bieżącego życia, jakieś tam nieporozumienia czy jakieś zdenerwowania, to mam to na zupełnie innym poziomie (…).

To się dla mnie wiąże w jakąś taką całość, że odczuwam to jakby nie było przeszłości, jakby nie było przyszłości, jakby ten czas po prostu, chociaż on płynie, był tu i teraz (Hanna Kulenty).

Najwięcej energii wbiłem w „Pannę Nikt". To był mój najpiękniejszy czas, wspominam to po prostu jako jakiś dar, jakiś cud, jeszcze wiesz. To była jak jakaś misja, to była radość, kurde. To jest najważniejsze w twórczości, kiedy wiesz… Jak się autor nie bawi, to nic z tego nie będzie, tak uważam do tej pory. Twórczość to przede wszystkim jest zabawa, zabawa, ale zabawa jak zabawa dla dziecka. To jest to (Tomasz Tryzna).

Znamienne jest też, relacjonowane przez badanych, związane z doświadczeniami radości i przyjemności z procesu twórczego odczuwanie pewnego zniecierpliwienia / oczekiwania na moment, aż będą mogli tworzyć, co wskazuje na wysoką motywację wewnętrzną do pracy twórczej.

(…) to jest taki fajny moment, bo czasem jest tak, że człowiek się nie może doczekać, kiedy to otworzy [zdjęcia do obróbki graficznej], kiedy już usiądzie (Michał Karcz).

No i właśnie ta muzyka to cały czas jest dla mnie, ja się budzę rano i nie mogę się doczekać, żeby usiąść do nut i po prostu pisać utwory (…). Bo czasami tak jest, że jak mamy dużo obowiązków i chcemy coś robić, to potem czekamy na ten moment, wreszcie, wreszcie. To jest taki upragniony moment, ale cały czas o tym myślimy (Hanna Kulenty).

I potrzeba tworzenia czegoś to jest właśnie ta cała zabawa (Piotr Nadolski).

Nieco odmiennie od przytoczonych powyżej narracji, Ziemiański opisuje bardzo zróżnicowaną „sinusoidę" emocjonalną podczas procesu twórczego, której jednak „szczyt" stanowią hiper-przyjemne stany, porównane przez badanego do upojenia alkoholowego, co utożsamić można ze stanem *flow*. Jak się wydaje, w interpretacji tej emocje pozytywne generalnie przeważają, a – być może w związku z dużą świadomością badanego opisanej dynamiki – te negatywne nie tłumią procesu twórczego, lecz traktowane są jako jego naturalny i przejściowy komponent. Na podobne „wahania nastrojów" podczas pracy twórczej wskazują też Gosik i Nadolski.

Tak [doświadczam szczęścia podczas tworzenia]. Non stop [śmiech]. Oprócz momentów, kiedy jestem sfrustrowany głęboko. Także moja sinusoida jest bardzo rozciągnięta w pionie od jakichś takich wrednych: „O Jezus Maria, nie wiem, na pewno, skończyłem, już jestem wypalony, koniec, to już jest tragedia" itd. itd. poprzez stany euforyczne jak po dragach dosłownie czy po jakimś wielkim alkoholu (…).

Zmienia się stan emocjonalny od euforii jak się zaczyna jakąś tam powieść na przykład, poprzez takie lekkie znudzenie jak jest się w połowie, poprzez głęboką frustrację jak się jest pod koniec i poprzez znowu euforię jak się już kończy. Wiem, bo żona zrobiła jakiś taki wykres moich stanów emocjonalnych [śmiech] (Andrzej Ziemiański).

I po prostu jest huśtawka nastrojów. Bo widzę, że mi coś idzie; jest fantastycznie; czuję wielką satysfakcję; czuję, że będzie kapitalnie, ale za moment nagle się okazuje się, że nie, że jest po prostu wszystko do dupy, że to jest zepsute i to będzie beznadziejne; szkoda chyba dalej malować; mimo wszystko zostawiam i maluję dalej; o nie, jednak będzie dobrze. I cały czas do samego końca nie wiadomo, czy to wyjdzie, czy nie wyjdzie. Szczególnie w akwareli, nawet jak się maluje warsztatowo na

jakimś tam w miarę wysokim poziomie, to wychodzą akwarele poprawne, czasami bardzo fajne, czasami dobre, ale świetne naprawdę bardzo się rzadko zdarzają. I to, wie pani, to czuć. To ja od razu widzę, że jest praca naprawdę rewelacyjna. Ale to jest rzadkość. I wtedy czuję natychmiast (Andrzej Gosik).

[Czuję się] super [śmiech]. To znaczy, jak nie mogę czegoś zrealizować, to się złoszczę i wściekam. Pojawia się też i stres, bo nie wiem, co z tego wyjdzie. Także tych emocji jest bardzo dużo i one się co chwilę zmieniają na różnych etapach jakby realizacji jakiegoś tam projektu (Piotr Nadolski).

Interesująca wydaje się również wypowiedź Twardocha, który akcentuje, że przyjemność płynie z twórczego wysiłku, co jest interpretacją zbieżną z oryginalną charakterystyką właściwości stanu przepływu (Csikszentmihalyi, 2022).

Trud powoduje przyjemność, o, tak to ujmijmy, że… [zastanowienie] przemyślenie pewnej idei i dojście do niej, skonkretyzowanie jej sprawia przyjemność, tak bym to nazwał (Dariusz Twardoch).

Wydaje się, że oprócz euforycznego stanu *flow*, będącego rdzeniem silnej, wewnętrznej motywacji do tworzenia, badani odczuwają też – jak można by to ująć – wiele „pobocznych", a też pozytywnych emocji i doznań, związanych z procesem twórczym.

Do tych pobocznych – poza stanem *flow* – pozytywnych emocji w procesie twórczym należą zwłaszcza:

- przyjemność czerpana z kontaktu z odbiorcami

Wielu twórców wskazuje na to, iż nieodłącznym elementem i źródłem satysfakcji jest dla nich kontakt z odbiorcami. Ma on związek z potrzebą informacji zwrotnej, dotyczącej dzieł twórczych, który to aspekt z kolei wpływa na budowanie wysokiej samooceny, a także stanowi dodatkową (zewnętrzną) motywację do pracy.

Kiedyś dużo wystaw robiłem, bo zawsze mi sprawiał przyjemność kontakt z odbiorcami, rozmowy i zawsze przy wystawie po prostu no to takie zadowolenie z siebie, takie najzwyklejsze, najprostsze uczucie, takie pogłaskanie siebie. A jeśli jeszcze inni głaszczą, to jest super (Dariusz Twardoch).

- zmysłowa / kinestetyczna przyjemność, czerpana z obcowania z tworzywem twórczym / narzędziami do tworzenia (kartką, płótnem malarskim, drewnem, kredkami itp.)

Niektórzy twórcy wskazywali też na to, że przyjemności dostarcza im sam kontakt z tworzywem twórczym czy narzędziami twórczymi. Ma ona charakter zmysłowy – dotyczy zwłaszcza np. dotykania, oglądania czy słuchania, w zależności od uprawianego rzemiosła – i stanowi ważną część pracy twórczej. Źródłem pozytywnych doznań emocjonalnych tego rodzaju może być też estetyczne i przyjazne miejsce pracy.

To jest dla mnie taka wręcz cielesna, namacalna przyjemność obcowania z kartką, bo ja zawsze piszę na kartce i piórem. W ogóle komputer mi tej przyjemności nie dostarcza. Więc to jest fizyczny

kontakt z papierem, który mi sprawia przyjemność. Tak jak lubimy coś dotykać. Ktoś lubi otwierać nową książkę, ktoś lubi sobie kupić nowego ciucha i głaskać go, ktoś lubi sobie obciąć włosy albo umyć i się dotykać po tym. No mi przyjemność sprawia dotyk gładkiej kartki papieru i przyjemność mi sprawia to, że atrament zostawia na niej ślad, który jest jakimś procesem w mojej głowie, który nie do końca kontroluję. Więc to jest fizyczna przyjemność, którą sobie raz na jakiś czas potrzebuję dostarczyć (Zośka Papużanka).

Po prostu zmysłowa przyjemność malowania była bardzo ważnym bodźcem takim do pracy (…). Ale większą przyjemność mi sprawiały kolory tych kredek, opakowania kolorowe niż efekty, bo to z efektami bywało różnie [w dzieciństwie]. Chyba obcowanie z kolorami to był taki pierwszy bodziec, który mi towarzyszył w życiu, który pamiętam (Krystyna Raczkiewicz).

Ja już maluję właśnie tym pastelem no ze 40 lat. I tak jak na początku warsztat był taką fajną tajemnicą, samo malowanie – tajemnicą, którą się powoli rozpoznawało – tak teraz po latach ten warsztat jest… Warsztat uważam, że mam [zastanowienie] mistrzowski, o, pochwalę się, jeśli chodzi o suchy pastel. Ja się śmieję, że mógłbym malować z zamkniętymi oczyma, bo rozpoznaję każdy pigment po dotyku. Każdy pigment ma inną ziarnistość, no jest inny w dotyku. Nie muszę patrzeć na kredki, wystarczy, że tak dotknę. No są takie cudowne przeżycia (Dariusz Twardoch).

No tak, na pewno lubię pracować w ładnym otoczeniu i lubię się otaczać jakimiś rzeczami takimi, ale to jest straszne, bo jestem uzależniona np. od różnych gadżetów do rysowania. Chociaż nie korzystam z nich, to ja tak strasznie hobbystycznie do tego podchodzę, jak widzę jakiś ołówek super złoty, to już w ogóle pędzę i go kupuję, więc tutaj też takie rzeczy lubię mieć, otaczać się (Renata Krawczyk).

- przyjemność płynąca z próbowania nowych technik i sposobów działania w ramach danej dziedziny sztuki, zadowolenie z przekraczania dotychczasowych granic swoich umiejętności

Twórcy wykazują też upodobanie do eksploracji nowych technik i sposobów pracy oraz przekraczania granic dotychczasowych kompetencji. Ważnym komponentem pracy twórczej jest dla nich możliwość ciągłego rozwoju i odkrywania tego, co nowe i zaskakujące.

Mnie sprawia wielką przyjemność, że nagle malując, ujrzę jakąś nową gamę kolorystyczną, nowe połączenia kolorów. To jest fascynujące przeżycie (Dariusz Twardoch).

Jestem zafascynowana muzyką etno-jazzową, czyli gdzieś łączę różne techniki śpiewu z improwizacją, które gdzieś tam tez przywożę z różnych zakątków świata, które bardzo lubię zwiedzać. Więc też uczę się nowych rzeczy i cały czas odkrywanie głosu jest dla mnie priorytetem w tworzeniu (Magdalena Zawartko).

- duma z własnych, wysokich kompetencji twórczych

Twórców cieszy również fakt, że w procesach twórczych ujawniają się ich własne, stale rosnące umiejętności. Są zdolni do wyrażania dumy i zadowolenia z tego, co osiągnęli – skończone dzieła sztuki są dla nich potwierdzeniem własnych kompetencji i sprawczości.

A drugi [etap tworzenia], który uwielbiam najbardziej, to jest chyba improwizacja (…). No i ten moment improwizacji, czyli swobodny język wypowiedzi, który pokazuje mnie i teraz ode mnie zależy,

ile mam środków przekazu, ile mam tak naprawdę wiedzy, umiejętności i jak bardzo jestem osłuchana (Magdalena Zawartko).

Radocha absolutna [śmiech], że się udało, że człowiek umysłowo i fizycznie podołał czemuś, co wydaje się zupełnie abstrakcyjne: ideom piękna, wartości, sensowności, adekwatności (...). To jest ogromna frajda. Ona wpływa na poczucie wartości. Nie w sensie, że nas doprowadza do szału megalomani własnej, ale że nas podnosi na duchu i mówi nam: „Dobre miejsce", „Coś dobrego zrobiłeś", „Niezależnie od tego co będzie z tym dalej, zrobiłeś kawał dobrej roboty" (Tamara Sass).

- satysfakcja ze współpracy / stowarzyszania się z innymi członkami środowiska twórczego oraz nauczania twórczości / danego rzemiosła twórczego, przyjemność z dzielenia się wiedzą i twórczymi doświadczeniami

Zaakcentować warto, że wielu badanych, oprócz działalności *stricte* artystycznej, pełni również (lub pełniło na jakichś etapach życia) rolę nauczycieli / trenerów / wykładowców akademickich / mentorów twórczego rozwoju. Na podstawie doświadczeń badanych zauważyć można, że zawody o charakterze pedagogicznym są szczególnie często i chętnie łączone przez nich z profesją artystyczną. Twórcy niejednokrotnie podkreślają, iż zależy im, aby móc dzielić się swoją wiedzą i doświadczeniem z adeptami danej dziedziny sztuki. Nauczanie sprawia im przyjemność, a także postrzegają je jako doświadczenie komplementarne i wzbogacające wobec uprawianej sztuki. Ponadto niektórzy badani wydają się być bardzo zaangażowani w kwestię tego, aby poziom nauczania twórczości był generalnie wysoki. W obu wyróżnionych powyżej aspektach – stowarzyszania się z innymi członkami pola twórczości i aktywności o charakterze pedagogicznym – badani jawią się jako osoby zaangażowane społecznie, przejawiające inicjatywę, przedsiębiorcze i chętne do dzielenia się wiedzą i doświadczeniem z adeptami określonej dziedziny sztuki, w której sami są specjalistami.

I fantastyczne były te warsztaty pisania bajek czy warsztaty właśnie kreatywnego pisania dla nastolatków. I właśnie na przykładzie bajek się znakomicie pracuje, bo bajki mają bardzo jasną, precyzyjną strukturę (...). No więc tak moja kreatywność skoczyła fikcjonalna i uwielbiam wymyślać bajki. W ogóle uważam, że w bajkach jest ogromny potencjał i parę razy, już później, jak właśnie już byłam prawnikiem, to razem ze znajomymi, z przyjaciółmi założyłam taką rzecz jak Instytut Twórczości. To byli głównie psychologowie. Instytut Twórczości nie jest żadnym instytutem ani żadną organizacją. To była taka sytuacja, że oni byli psychologami i robili coachingi twórczości. Ja robiłam szkolenia z prawa autorskiego, bo na tym się znam, a wokół tego Instytutu Twórczości zrobiła się bardzo fajna grupa ludzi, właśnie takich twórczych i wspólnie z tymi psychologami zrobiłam taki program kreatywnego pisania m.in. bajek i współpracowałam z nastolatkami, bo jakoś zawsze mi bardzo blisko do młodych ludzi i uważam, że im należy najbardziej przekazywać taką zupełnie rzetelną, nieinfantylną wiedzę (Barbara Sadurska).

No i oczywiście jakieś tam historie takie, w tej chwili biorę udział w jakiś takich wydarzeniach, które naprawdę sprawiają miłą satysfakcję, bo jestem zapraszany na takie zjazdy największych akwarelistów na świecie i ten kontakt z tymi ludźmi buduje takie fajne poczucie. Może inaczej, cieszę się, że jestem z osobami, które podziwiam i jakby są moimi idolami, jeśli chodzi o tą technikę, w której

ja maluję. Fajne jest właśnie wymienianie z nimi doświadczeń itd. To jest bardzo satysfakcjonujące (Andrzej Gosik).

Maluję od niedawna, jest to półtora roku. No i przez to półtora roku (...) trafiłem do Stowarzyszenia Plastyków Amatorów. Byłem komisarzem kilku wystaw. W trybie pilnym, bardzo szybkim zostałem przyłączony do klubu. W jeszcze szybszym zostałem w tym roku członkiem zarządu tego stowarzyszenia [śmiech], także tutaj się dzieje. Brałem udział w wystawach w ramach tego stowarzyszenia. Dla mnie najistotniejsze jest pokazywanie tego co robię ludziom i dzielenie się tymi emocjami (Arkadiusz Mazurkiewicz).

Od 2015 r. uczę, jestem profesorem w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, czyli tutaj taka moja pierwsza posada, która zresztą mi bardzo odpowiada, bo bardzo dobrze się odnajduję w roli profesora kompozycji. A komponowanie, tak jak mówię, od 1985 r. (...). Zawsze miałam tych studentów, przychodzili do mnie do domu (...) i nigdy nie brałam pieniędzy za żadne lekcje. Teraz po prostu uczę i jestem bardzo zadowolona (...).. A jeszcze teraz od pięciu lat uczę studentów, to w ogóle jest super. Ja ich uwielbiam. Oni mnie uwielbiają, jest super. Rozwijają się cudownie (...).

Dlatego w mojej muzyce już właściwie od samego początku to jest rozpracowanie tego czasu. Ja napisałam na ten temat i pracę magisterską, no już dawno temu, pracę doktorską, pracę habilitacyjną, cały czas w tych utworach. No jednak dążę do tego przekazu, o! Tak jak mówię swoim studentom, że ważna jest treść, treść, którą się posiada. I muzyka, w ogóle twórczość, to jest posiadanie treści, co jest ubrane w dobrą formę (Hanna Kulenty).

(...) ja również bardzo lubię uczyć. Czyli nie jest tak, że ja dramatycznie odsuwam się od sztuki, idę do studentów i jestem nauczycielem, bo ja to też bardzo lubię. W związku z tym próbuję podzielić, rozczłonkować mój czas na wiele czynności i to jest problem (...). Te obszary się przenikają. Czyli spotykanie się ze studentami, rozmowa z nimi – to mnie wzbogaca, mogę się dzielić (to są przedmioty związane ściśle ze sztuką) tym co ludzie tworzą, co ja tworzę, mogę posłuchać, sama się uczę. To przekłada się potem na twórczość, z kolei twórczość przekłada się na to, co mogę powiedzieć studentom. Więc jest to bardzo zgrabny mix różnych elementów. Taki kociołek, ale taki, że zupa smakuje bardzo spójnie (Tamara Sass).

I od razu po szkole zdałam na studia do Akademii Muzycznej we Wrocławiu na Wydział Wokalny i kierunek wokalno-aktorski. I w tym samym czasie również założyłam we Wrocławiu Młodzieżową Akademię Musicalową. To było w ogóle moje zadanie domowe z liceum. Na przedmiocie przedsiębiorczość napisałam taki biznesplan właśnie i stwierdziłam, że po szkole już jestem na tyle oczywiście w cudzysłowie przygotowana, żeby założyć własną szkołę, że to zrobiłam. No i oczywiście owoce to przyniosło dopiero później, ale gdzieś tam rzeczywiście funkcjonuje to już jedenasty rok (...).

Więc moim zdaniem, to jest wszystko kwestia promocji i gdzieś tego umuzykalnienia, dlatego ja też, powracając trochę do edukacji, bardzo naciskam zawsze, żeby edukacja muzyczna dzieci była na jak najwyższym poziomie, bo wtedy nawet słuchając muzyki już dziecko chłonie pewne rzeczy i bardziej rozumie muzykę, jest gotowe na to, żeby nie słuchać tylko muzyki disco polo, popowej, rockowej, tylko muzyki gdzie harmonia jest dużo bogatsza, bogatsze instrumentarium, że dzieci są otwarte na to i gotowe na słuchanie trudniejszej muzyki, bo mówi się, że ta muzyka jest trudniejsza i ludzie jej nie słuchają, bo jest dla nich za trudna, bo jej nie rozumieją (...). Razem z mężem jesteśmy artystami, razem z mężem mamy potrzebę tworzenia (...). Oboje jesteśmy pedagogami, uczymy (Magdalena Zawartko).

Dodać można, iż z aspektem stowarzyszania się czy też generalnie „obracania się" w środowiskach twórczych łączyć się może awans w strukturach społecznych (a także poprawa sytuacji materialnej), związany z twórczymi sukcesami.

Ja jakby w jednym momencie zostałam rzucona na głęboką wodę świata, którego zupełnie nie znałam, z którym kompletnie nie miałam styczności wcześniej i w którym też, przyznam, początkowo kompletnie nie wiedziałam, jak się mam zachować, bo to wszystko było mi obce. Nagle zaczęli mi podawać rękę ludzie, których recenzje wcześniej czytałam w jakichś gazetach i których znałam tylko i wyłącznie z nazwiska. Nagle się okazało, że gdzieś jestem zapraszana na jakieś imprezy i że ktoś tam właśnie chce mnie poznać (Zośka Papużanka).

Pierwszy wielki artykuł o „Panie Nikt" i ten artykuł przeczytał Wajda i zobaczył, że to jest o transformacji. Bo ta książka jest o transformacji, o tym przejściu (…). Przeczytał i zwariował. Strasznie mu się spodobała, ale nie był jeszcze wtedy całkiem pewien. I spotkał się wtedy akurat z Miłoszem na rynku i mówi „wiesz co, Czesiu, fajną książkę czytałem, chciałbym zrobić film, może byś przeczytał". I potem esej wielki napisał Miłosz „O Marysi, co straciła siebie". No i wiesz, Miłoszowi się naprawdę spodobała (…).

I wtedy, słuchaj, jak dowiedzieli się na świecie, że Wajda robi film, a to jednak jest bardzo silna postać, to słuchaj, to w dzień premiery „Panny Nikt" przyjechał gość wydawca z Holandii, który był moim agentem i taki stos umów mi zaczął podsuwać z całego świata: 20 tysięcy dolarów, 40 tysięcy, same takie sumy. Ja, k_ _ _a, bidak, co ledwo wiesz, co tam… szaleństwo naprawdę! I to był sen, to była taka baśń, o kurde, Kopciuszku (Tomek Tryzna).

Ostrowski natomiast wspomniał o samej satysfakcji, płynącej ze współpracy i wzajemnego inspirowania się przedstawicieli tego samego rzemiosła twórczego.

Wiesz co… zawsze jacyś ludzie gdzieś tam próbują zatrzymać, inni próbują popchnąć do przodu i tak dalej. Ja mam taką zasadę, że nie dopuszczam czegoś takiego do siebie. Ja ci mogę powiedzieć co mnie tak zwanie nakręca. Mnie nakręca, jak jestem z jakąś osobą w studiu, że mogę się czegoś od niej nauczyć. Że mogę zobaczyć jak ona to robi. W jaki sposób wykorzystuje patenty, sprzęt i ogólne istniejące możliwości. Stąd też czerpię natchnienie. Jak posiedzę z ziomkiem w studiu kurde, z którym lubię siedzieć i wracam do domu to odczuwam olbrzymią potrzebę, żeby się pobawić. Teraz się popatrzyłem jak ktoś się bawi to wiesz… To jest jak stoisz za kimś w salonie gier i ktoś gra na grę. Wrzuca tego żetona i napierdziela jak dziecko takie małe. I myślisz – ale ja bym se zagrał w to! (Adam Ostrowski).

- estetyczna przyjemność, związana z postrzeganym pięknem i harmonią powstających dzieł sztuki

Istotnym elementem, na który zwracali uwagę niektórzy badani jest też wymiar estetyczny procesu twórczego. Twórcy są zdolni do czerpania radości z piękna i harmonii, które dostrzegają w efektach własnej pracy twórczej.

Tak jest z pięknem. Jak się patrzy na kogoś naprawdę pięknego, to człowiek myśli kategoriami: „No nic bym tu nie zmienił". I to jest ta zasada. To się czuje. Można o tym wiedzieć oczywiście, bo cała teoria formy, barwy próbuje nas przekonać o tym, że są jakieś zasady, bo jakieś są, związane z

psychofizjologią postrzegania, ale to się po prostu wie. Nie wiem, jak to łatwiej i prościej wyjaśnić (Tamara Sass).

To [twórczość] jest ogromna frajda. To jest frajda tego typu, kiedy nagle okazuje się, że kolczyki, które człowiek dostał po babci znakomicie mu pasują do sukienki, którą właśnie sobie kupił. To jest frajda tego typu, kiedy chcemy kupić obicie na nową sofą i okazuje się ono super koreluje z lampą, którą właśnie powiesiliśmy sobie albo że kwiatki, które kupiliśmy są idealnie tej długości, która wchodzi do naszego ulubionego wazonu. Jak się złapie te sowa pasujące do siebie, to to jest taka ogromna estetyczna przyjemność (Zośka Papużanka).

- satysfakcja płynącą z realizacji zadań o charakterze promocyjno-organizacyjnym, będących otoczką dla samego aktu tworzenia

Z satysfakcją z kontaktu z publicznością łączyć się mogła również satysfakcja z ogólnego zaangażowania w działania promocyjne i organizacyjne, nakierowane na kontakt z obecnymi i zdobycie kolejnych odbiorców.

W tym pisaniu, zawsze powtarzam, jest najmniej pisania może. W tej chwili jest dużo innych rzeczy, trzeba się udzielać i marketingowo i jakieś tam rzeczy robić. Ale to wszystko jest bardzo przyjemne (...). Spotkania z czytelnikami to jest w ogóle jest poezja. Wyjazdy służbowe różne tam do Warszawy, te wszystkie jakieś plany i konferencje, cuda – bardzo przyjazna rzecz. Co kto lubi oczywiście, ale w momencie jak już się decyduje o środku transportu i o hotelu, to już w tym momencie jest fajnie (Andrzej Ziemiański).

- wdzięczność np. za dogodne warunki do rozwoju swoich twórczych zdolności, wsparcie życzliwych ludzi itp.

Wiele badanych zaprezentowało się jako jednostki zdolne do docenienia i wyrażania wdzięczności za to, co pozytywnego spotkało ich na drodze artystycznego rozwoju – pomoc życzliwych ludzi, dogodne warunki do twórczego rozwoju itp.

No i oczywiście Miodowa to najlepsze lata mojego życia, dlatego że miałem lekcje kompozycji cały czas. Komponowałem ogromną ilość muzyki. I na Miodowej, jak już się dostałem (...) w tym okresie był festiwal, który się nazywał, chyba jeszcze istnieje, Uczniowskie Forum Muzyczne, UFM i to było co roku organizowane przez uczniów, i to była właśnie prezentacja twórczości wszystkich studentów, i było to mega niesamowite, używając jakichś kolokwializmów, ponieważ wszystkie moje utwory z tego okresu były wykonywane. Mieliśmy chór, mieliśmy do dyspozycji również orkiestrę szkolną. To są ogromne, ogromne zalety i doświadczenie dla kompozytora. W inny sposób nie da się uczyć (...). To było fantastyczne miejsce. Ten cały ferment twórczy. Po prostu naprawdę absolutnie cudowny czas w moim życiu, za który zawsze będę dozgonnie wdzięczny, bo to była luksusowa sytuacja. To się bardzo rzadko zdarza, żeby kompozytorzy mieli tak luksusowe warunki do tworzenia (Andrzej Kwieciński).

- poczucie satysfakcji z realizacji własnego potencjału i ogólnego wzrostu osobowego

Badani podkreślali też ogólne poczucie satysfakcji z realizacji swojego twórczego potencjału – twórców cieszy sama możliwość rozwoju i wzrostu osobowego, osiągana dzięki

twórczości. Mają poczucie „bycia sobą" czy też bycia na „swojej drodze". Aspekt ten ma związek z samorealizacją (wątek ten rozwijam w dalszych częściach analizy).

Przyjemność. Tak naprawdę przyjemność i lekkość wytwarzania pewnych struktur, czy to lirycznych, czy muzycznych, czy artystycznych. Wiesz, kiedy robisz to, co lubisz, to po prostu odczuwasz satysfakcję. Kiedy jesteś kucharzem, który odczuwa ultra-satysfakcję po stworzeniu jakiegoś nowego dania, jakiegoś nowego przepisu, no to ja taką samą satysfakcję odczuwam, kiedy napiszę wiersz albo tekst piosenki, który jest w moim mniemaniu dobry, albo melodię, albo piosenkę, albo po prostu stworzę rolę w teatrze czy w filmie, z której jestem zadowolony. I wtedy odczuwam lekkość jakby pracy nad tym bez przymusu i odczuwam też satysfakcję z dobrze wykonanej pracy i wiem, jak to robić, jak ją wykonywać, którędy płynie energia, która jest skuteczna (Piotr Rogucki).

Daje poczucie, że jesteśmy bardzo świadomymi uczestnikami życia. Wpływa to na pewno na pewną godność funkcjonowania (...). Tak samo tworzyć to jest coś pięknego. Niekoniecznie będzie łatwe samo tworzenie, natomiast satysfakcja z tego, co się osiąga, jest ogromna (Tamara Sass).

Jak widać, przyjemność i radość tworzenia, a także pochodne, pozytywne stany emocjonalne (satysfakcja, zadowolenie, duma, wdzięczność itp.) wydają się dominować w procesie twórczym badanych i ogólnie być stałymi elementami życia badanych artystów. Wydaje się, że – według ich narracji – procesowi twórczemu na każdym etapie towarzyszą pozytywne emocje, choć ich nasilenie jest zróżnicowane (najbardziej przyjemne są momenty przepływu) oraz mogą przeplatane być też pewnymi negatywnymi doznaniami, np. zmęczeniem, znużeniem, zniecierpliwieniem, lękiem. Te ostatnie przywoływane były dosyć rzadko (wątek ten poruszam poniżej), a więc wydają się mieć znaczenie drugorzędne w stosunku do całokształtu, gdyż najczęściej nie są w stanie zniechęcić badanych do pracy twórczej. Natomiast pozytywne emocje są też w stanie przeważyć znaczenie braku dostatecznej ilości czasu na twórczość, wysiłku związanego z pracą nad dziełem, a także wielu innych czynników, które potencjalnie mogłyby odwieść jednostkę od zaangażowania w proces twórczy.

[Pragnienie tworzenia] musi być bardzo silne, skoro człowiek tego nie zarzuca. Mógłby sobie powiedzieć: „E tam, tak mało czasu, to na przykład w tym miesiącu nic. To sobie poodpoczywam" – a tak nie jest. Łączy się to z tym, że sprawia mi też ogromną radość. Jak mam coś robić, co sprawia przyjemność, to bardzo chętnie myślę o tym, żeby robić to jak najczęściej (Tomara Sass).

Generalnie badani podkreślali, że praca twórcza przychodzi im naturalnie i z lekkością, choć równocześnie stanowi wyzwanie i jest wysoko angażująca na wielu poziomach funkcjonowania (zwłaszcza intelektualnym, a także fizycznym).

Myślę, że to jest bardzo naturalny proces. Pojawia się myśl, pojawia się koncepcja, zaczyna się dopracowywać na poziomie umysłu, potem ja ją przenoszę na kartkę i zastanawiam się już nad takim sposobem związanym z wykonaniem, z rzemiosłem, z formą, z kompozycją. Czyli to przenoszę na takie konkrety estetyczne. No i to jest ten moment, gdzie mogę działać. I teraz to już kwestia tylko czasu,

kupowanie materiałów, no taka organizacja. To zupełnie naturalny proces. Ja tutaj nie dokonuję takich dramatycznych przekonań samej siebie, że: „To już ten czas. Weź się Tamara do roboty". Bardzo płynnie to przechodzi z poziomu umysłu na poziom wykonawczy (Tamara Sass).

Szczerze mówiąc, nie jest to jakaś ciężka praca, tylko to jest po prostu rodzaj skupienia (Piotr Rogucki).

W kontekście odczuwanych przez badanych emocji podczas procesu twórczego warto wspomnieć o jeszcze jednym, sygnalizowanym już wcześniej, aspekcie. Mianowicie, z wielu narracji wybrzmiewało rozróżnienie na – ujmując to w pewnym uproszczeniu – *twórczość z serca vs twórczość na zlecenie*. Twórczość *z serca* badani rozumieli jako pewien najwyższy stopień / „najczystszy" rodzaj kreacji, czyli taki, w którym podlegają jedynie własnym wewnętrznym impulsom co do sposobu i kierunku realizacji dzieła sztuki. Ten rodzaj twórczości wydaje się mieć wiele wspólnego z omówionymi powyżej aspektami ograniczonej kontrolowalności i mimowolności w procesie twórczym. Niektórzy badani nazywają go też tworzeniem „z wyobraźni".

Ale też najbardziej lubiłam rysować z wyobraźni, więc oczywiście oprócz tego, że tworzyłam martwe natury i rysowałam modeli na żywo, to też rysowałam własne wizje tego, jak powiedzmy widzę świat (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Brak zewnętrznych oczekiwań i kryteriów dla powstającego wytworu sprawia, że badani mogą w dużym stopniu odpuścić autokontrolę i dać się ponieść procesowi twórczemu, co jest dla nich źródłem emocji i doznań takich jak przyjemność, ekscytacja, fascynacja, pobudzenie, spełnienie, lekkość tworzenia, radość, a tym samym wydaje się, że najbardziej sprzyja i zwiększa prawdopodobieństwo doświadczenia stanów *flow*. W tym kontekście interesująca wydaje się interpretacja Zawartko, zdaniem której wartość twórczości zależy od stopnia tego, w jakim twórca uzewnętrznił się w akcie twórczym. Z wypowiedzi badanej wynikać może, że im mniej racjonalnego myślenia, cenzury i ograniczeń w twórczości, tym jest ona bardziej autentyczna, a przez to „doskonała".

Bardzo lubię na improwizacjach sprawdzać różne granice, możliwości. Nie boję się błędu, bo on mnie wtedy uczy albo lubię z niego wychodzić wtedy i patrzę, jaka była droga rozwiązania tego, analizując już później. Ale to jest taki moment, który daje wolność i on jest tak naprawdę kompozycją, moim zdaniem, doskonałą, bo to jest komponowanie i wykonywanie w równoczesnym czasie. To jest najlepszy sprawdzian po prostu dla nas. Gdzieś tam patrzy, jak bardzo jesteśmy otwarci na muzykę i na samego siebie, bo to jest taki uzewnętrznienie się w pełni. To jest takie po prostu pokazanie siebie tu i teraz, no i teraz zależy, jak bardzo jesteśmy odważni, żeby pokazać siebie w całości ze wszystkimi wadami i zaletami, a na ile pokazujemy siebie tylko z tych najlepszych stron i jesteśmy w bezpiecznym miejscu, więc to mnie bardzo cały czas intryguje, no i gdzieś uważam to jako twórczość doskonałą, czyli ten moment właśnie improwizacji (Magdalena Zawartko).

Generalnie badani wydają się preferować ten rodzaj pracy od *twórczości na zlecenie*, która to w większym stopniu implikuje dopasowanie się do zewnętrznych oczekiwań i kryteriów oraz podlega ocenie odbiorcy, który często za nią płaci. Nie oznacza to, że twórczość „zlecona" zupełnie nie jest dla badanych źródłem satysfakcji, gdyż – jak niejednokrotnie podkreślano w różnych narracjach – pozytywna ocena zwrotna jest również czynnikiem motywującym i budującym w procesie artystycznego rozwoju. Jednak ten drugi typ twórczości badani często postrzegają bardziej „rzemieślniczo" i odtwórczo, jak również częściej generuje on w nich pewne obawy, związane właśnie z koniecznością spełnienia zewnętrznych oczekiwań. Niektórzy (tak jak Gosik) traktowali *twórczość na zlecenie* jako rodzaj poświęcenia na rzecz zaspokojenia potrzeb niższego rzędu, ale wyrażali w związku z tym niezadowolenie.

Odczucia myślę, że są podobne, tylko że to jest tak, że jednak mam zadany temat. Jeżeli mam zadany temat, muszę się na nim skupić, czy mi się to podoba czy nie. Ja np. nie jestem fanką rysowania aut, ale jeżeli wydawnictwo chce, żebym stworzyła automobil, no to wtedy spędzam ten czas, patrząc na różnego rodzaju auta z lat 20 i 30. I potem robię szkice. Ale sam proces tworzenia kompozycji jest dokładnie taki sam jak gdybym tworzyła samodzielnie, z własnej inicjatywy, więc pod tym względem nic się nie zmienia, tylko po prostu jakby moje nastawienie jest nieco inne, bo to się nie bierze stąd, że ja wtedy działam z natchnienia, tylko najczęściej jest to taka intelektualna praca (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

(...) jeżeli rysuję coś dla siebie, właśnie na te printy dajmy na to, wtedy ja jestem jakby sama sobie klientem i wtedy to musi mi się najbardziej podobać, a jeżeli mam dla kogoś konkretnie, to mam w trakcie rysowania taką straszną obawę, że to się nie spodoba. Jeszcze nie miałam, na szczęście, takiej sytuacji, że komuś się coś nie spodobało co zrobiłam, ale cały czas mam tak i to potrafi mnie najbardziej zblokować (Renata Krawczyk).

Teraz akurat chyba więcej [mojej uwagi idzie w kierunku tworzenia]. Teraz z 60-70% idzie na to, bo w tej chwili też poszedłem trochę na łatwiznę, bo w tej chwili na pół etatu pracuję przy projektowaniu znaczków, więc gdzieś tam wiele czasu, ku mojemu przerażeniu zżera mi ta praca, bo tak to nazywam. Ale nawet jeżeli jestem w pracy i tak myślami jestem przy tym, co tu mam robić, i co robię dla przyjemności (Andrzej Gosik).

Na koniec ponownie zauważyć warto, iż niektórzy twórcy wspominali o negatywnych emocjach związanych z *przymusem tworzenia* – stanach niepokoju, „bycia męczonym" / „dręczonym" / „prześladowanym" przez pomysły na dzieła sztuki.

Oj, [westchnienie] no to jest właśnie ta taka, nie wiem, nieustająca myśl w mojej głowie. Cały czas to siedzi. Dopóki nie zacznę tego rysować, to mnie w jakiś sposób prześladuje i męczy (Renata Krawczyk).

Może jest to [potrzeba tworzenia] w jakiś sposób oczyszczenie umysłu, dlatego że każda rzecz, która gdzieś mnie w środku – związana z tym, co tworzę – męczy czy gdzieś tam drąży, to w momencie stworzenia tego, w jakiś sposób odciążam ten swój umysł (Michał Karcz).

No i tak chodziłam z tym chyba przez tydzień i tak, heh, męczyło mnie, męczyło i wtedy jest taki niepokój twórczy (...). To wszystko, gdzie mi tam zaświtało, w takich powiedzmy w kawałkach, fragmentach, szczegółach, które myślałem, że może się nie da połączyć, że to może będzie inny utwór, a to inny. Ale cały to jest ten taki niepokój twórczy, który w którymś momencie dochodzi do takiego momentu, że się mówi: „Jest, wiem" i to jest taka ulga. I teraz po prostu realizowanie tego. Czyli to jest taki moment, kiedy mam utwór w głowie i potem już piszę go od A do Z (Hanna Kulenty).

Mnie się wydaje, że gdybyśmy powiedzieli, że piszemy, bo, nie wiem, można powiedzieć, że nam to sprawia przyjemność, ale czy to nie jest idem per idem*. I dlaczego odczuwamy przyjemność, pisząc? Stąd to chyba niczego nie wyjaśnia, zwłaszcza że pisanie nie do końca się wiąże z przyjemnością, bo może być i bywa też, no jakimś mozołem, bywa to harówką i niepokojem (...).*

Nie daje to spokoju. To jest takie wytrącenie z równowagi. Pisanie wiąże się, już mówiłem o tym tutaj, wiąże się z niepokojem. To nie jest tylko przyjemność. Jest przyjemność potem, jak się ten wiersz skończy. To jest taka ulga, jak się wiersz uda i takie poczucie, że no coś się wyraziło jednak ważnego. Ale samo pisanie może być bardzo dręczące (Jerzy Jarniewicz).

Zauważyć można, iż Jarniewicz wydawał się dość krytyczny wobec własnych dzieł sztuki. Ten rozbudzony mechanizm samokrytyki poeta-filolog przypisuje pośrednio własnej wiedzy kierunkowej z dziedziny literaturoznawstwa i bogatemu doświadczeniu twórczemu, które – patrząc szeroko – zwiększają samoświadomość własnej (skromnej) roli w bogatym literackim dorobku cywilizacji.

Są takie wytwory, które na drugi dzień wyrzucam do kosza. Ich jest dużo. Są takie wytwory, których nie wyrzuciłem do kosza, gdzieś się ukazały i się wstydzę i nigdy ich nie będę publikował ponownie. No i są te wytwory, które są trwałe, bo do nich wraca i się pod nimi podpisuję. Więc, no też trudno mi powiedzieć, kiedy pisałem więcej czy najwięcej. No być może największe nasilenie jest wtedy, kiedy człowiek jest bezkrytyczny, kiedy nie ma świadomości, że to co pisze, a do tego jeszcze jak publikuje, bo to jest przecież też inna kondycja, prawda, kogoś, kto pisze i kogoś, kto publikuje. No jeśli się publikuje, a jest się wobec literatury i wobec siebie krytycznym, to trzeba sobie zadać pytanie, po co się publikuje. Można sobie pisać wiersze, ale po co je publikować. Jeśli się je publikuje, to staje się wobec całej tradycji literackiej, współczesności wiersza. I zadajemy sobie pytanie, czy warto publikować wiersz, który wygląda jak dwieście wierszy już opublikowanych, już znanych. Takich wątpliwości się nie ma na początku pisania, one przychodzą z czasem i są takim [westchnienie] cenzorem to może nie, takim mechanizmem autokrytyki, samokrytyki, która odsiewa większość tego, co piszemy, bo potrzeba pisania raz, tak jak wspomniałem, natomiast poczucie, że warto efektami tej mojej potrzeby zawracać głowę innym, to jest co innego (Jerzy Jarniewicz).

Dodać można, iż – jak wynika z powyższych narracji – wielu badanych przywoływało też uczucie ulgi, które towarzyszy gratyfikacji *przymusu tworze*nia. Ulga następuje zwłaszcza po doświadczeniu negatywnych emocji i może stanowić konsekwencję tego, że twórcy udało się pokonać jakąś twórczą blokadę, „uchwycić" dręczącą go twórczą ideę czy też wyrazić pewne emocje poprzez twórczość. Ulga wydaje się „najsłabszą" z pozytywnych emocji, regularnie towarzyszących procesom twórczym badanych.

No i to była taka właśnie silna, niewytłumaczalna potrzeba namalowania. Po namalowaniu tego, co mi przyszło do głowy czułem po prostu jakąś ulgę. Ja nie wiedziałem, dlaczego czuję tą ulgę. No i było mi sugerowane, co namalowałem, ale to dosłownie bez tłumaczenia, tylko w jakimś jednym słowie czy zdaniu. I ja, słysząc te słowa i patrząc na te obrazy, które dawały mi jakąś zupełną ulgę, zacząłem sobie uświadamiać, co ja namalowałem w kontekście uczuć, czyli co ogólnie czuję. I im więcej obrazów namalowałem, tym bardziej uczyłem się czuć i to był mój sposób na to, żeby siebie po prostu poczuć (Arkadiusz Mazurkiewicz).

Z aspektem pozytywnych emocji w procesie twórczym, które wydają się stanowić główną motywację do twórczości badanych, ma związek zagadnienie autoteliczności potrzeby tworzenia, do którego to wątku powrócę. Teraz przejdę natomiast do analizy związku potrzeby tworzenia z samorealizacją, do której przejawów – przynajmniej wedle założeń nurtu psychologii humanistycznej, stanowiących jedną z ważnych podstaw do niniejszych rozważań – również należą pozytywne stany emocjonalne, takie jak radość, przyjemność, satysfakcja, stany *flow* itp.

8.10. „To jest to, co chciałem robić, chcę i robię" – *przymus tworzenia* a potrzeba samorealizacji

Kluczowy z punktu widzenia postawionych celów badawczych jest związek *przymusu tworzenia* z samorealizacją artystów. Na podstawie analizy danych empirycznych właściwie można by – w zgodzie z analogicznym założeniem Maslowa (2006) – uznać, iż potrzeba tworzenia i potrzeba realizacji własnego potencjału przez badanych zdają się w dużej mierze tym samym, gdyż zaspokojenie jednej z nich automatycznie wpływa na gratyfikację drugiej, a deprywacja jednej tożsama jest z deprywacją drugiej. Na przykład badani, którzy w znacznym stopniu tłumią lub na jakimś etapie życia tłumili swoją potrzebę tworzenia, najczęściej deklarowali też obniżony poziom poczucia ogólnej satysfakcji życiowej, dobrostanu i szczęścia. Ci natomiast, którzy doświadczają swobodnej ekspresji twórczej, wspominają też o wysokim poziomie życiowego spełnienia i zadowolenia. Na podstawie narracji można wnioskować, że często doświadczane przez badanych w procesie twórczym stany przyjemności, radości i *flow* prowadzą do ogólnego poczucia satysfakcji życiowej, która – wedle założeń pracy – stanowi ważny wskaźnik samorealizacji. Ponadto, badani niejednokrotnie łączą poczucie ogólnego spełnienia z rozwojem własnych twórczych zdolności, co też stanowi istotę procesu samorealizacji (rozwój indywidualnych predyspozycji, którego konsekwencją jest poczucie satysfakcji i spełnienia).

W sumie rozwinęłam się tak naprawdę, pisząc orkiestrę. To było już na czwartym roku, na ostatnim roku. No i tutaj rozwinęłam skrzydła po prostu. Stwierdziłam, że kompozycja to jest to, co daje mi absolutnie spełnienie (Hanna Kulenty).

Chcąc zaakcentować związek potrzeby tworzenia z samorealizacją, warto odwołać się do trzech wyróżnionych w założeniach pracy wskaźników samorealizacji czyli poczucia satysfakcji życiowej, sensu życia i „bycia sobą", których obecność wielokrotnie znajdowała odzwierciedlenie w narracjach badanych.

- poczucie satysfakcji życiowej

Badani dość jednomyślnie potwierdzali, że gratyfikacja potrzeby tworzenia – i nie tylko w znaczeniu odczuć związanych z konkretnymi procesami twórczymi, ale „globalnie" w kontekście całego życia – wpływa bardzo pozytywnie na ich poczucie satysfakcji, które określali też jako zadowolenie, szczęście, dobrostan itp. Poczucie satysfakcji życiowej może mieć różne, związane z gratyfikacją potrzeby tworzenia, dodatkowe korelaty – np. mieć związek ze stylem pracy twórczej, który pozwala na dużą dozę swobody i wolności w działaniu.

Jak się czuję? No generalnie czuję się zadowolony. Banalne to, co powiedziałem [śmiech] (Andrzej Ziemiański).

To jest 100 procent [związek gratyfikacji potrzeby tworzenia z samorealizacją] (...). Kompozycja absolutnie, to się 100 procent spełniam (Hanna Kulenty).

Tak, tak [twórczość daje mi poczucie, że się realizuję]. Jestem na tym etapie, na którym chcę być. Robię to tak, jak chcę robić. I być może właśnie to jest fajne i to jest to, czego pożądam, że jestem kompletnie w tym wolna, czyli nie mam podpisanej umowy z żadnym wydawnictwem na coś, co ma być. Jestem tutaj sama sobie panią, jeśli o to chodzi, kiedy napiszę to. I tak, ja się czuję bardzo dobrze sama ze sobą w tym momencie życia, w którym jestem (...). To [twórczość] jest taka rzecz, w której ja się chyba w tym momencie najbardziej wyrażam w życiu, siebie (...).

Mam bardzo pozytywne życie powiedziałabym, jestem bardzo szczęśliwym człowiekiem (Zośka Papużanka).

[Tworzenie] jest bardzo istotne w moim życiu i ono w jakiś sposób powoduje to, że czuję się w jakiś sposób spełniony. Nie chodzę sfrustrowany. To zapewnia mi to, że mogę się codziennie uśmiechać i się jakoś cieszyć tym życiem (...).

No nagrodą jest poczucie satysfakcji. Satysfakcja, że coś zrobiliśmy. Mało tego, że komuś się coś jeszcze spodobało, że u kogoś wywołaliśmy jakieś tam emocje i że zaspokoiliśmy własną próżność, bo ktoś coś powiedział miłego na ten temat (...). Ale to jest ta radość, że coś się udało fajnego (Piotr Nadolski).

- poczucie „bycia sobą"

Wydaje się, iż aspekt ten podzielić można na dwie kategorie. Badani postrzegali „bycie sobą" na dwa różne sposoby:

- „bycie sobą” w znaczeniu zajmowania się w życiu tym, co najbardziej interesuje badanych, co dostarcza im radości, przyjemności i spełnienia oraz do czego mają największe naturalne predyspozycje i zdolności / talenty twórcze; poczucie bycia na „swojej drodze” / podążania „swoją drogą”; wrażenie lekkości i naturalności działania (pracy twórczej)

[Odczuwam] przyjemność. Tak naprawdę przyjemność i lekkość wytwarzania pewnych struktur, czy to lirycznych, czy muzycznych, czy artystycznych. Wiesz, kiedy robisz to, co lubisz, to po prostu odczuwasz satysfakcję. Kiedy jesteś kucharzem, który odczuwa ultra-satysfakcję po stworzeniu jakiegoś nowego dania, jakiegoś nowego przepisu, no to ja taką samą satysfakcję odczuwam, kiedy napiszę wiersz albo tekst piosenki, który jest w moim mniemaniu dobry, albo melodię, albo piosenkę, albo po prostu stworzę rolę w teatrze czy w filmie, z której jestem zadowolony. I wtedy odczuwam lekkość jakby pracy nad tym bez przymusu i odczuwam też satysfakcję z dobrze wykonanej pracy i wiem, jak to robić, jak ją wykonywać, którędy płynie energia, która jest skuteczna (Piotr Rogucki).

Niejednokrotnie badani porównywali pozytywne stany emocjonalne związane z pracą twórczą, ze stanami frustracji i psychicznego cierpienia, których doświadczali, kiedy angażowali się w inne zajęcia zawodowe (wątek ten rozwijam szerzej w kontekście analizy skutków deprywacji potrzeby tworzenia).

- „bycie sobą” w znaczeniu poczucia badanych, że twórczość jest ich nieodzowną częścią, jest dla nich „wszystkim” / jest „całością” czyli stanowi inherentną część ich tożsamości.

W związku zwłaszcza z tym drugim aspektem niektórzy twórcy zaznaczali, że trudno im jest nawet ocenić jej wpływ na poszczególne obszary życia – takie jak choćby samorealizacja – gdyż bez niej w pewien sposób by „nie istnieli”, nie czuliby się sobą.

Nie wiem, co ci powiedzieć. Bo to wszystko jest tak naturalne i tak wychodzi jedno z drugiego, no że chyba tak. Trudno mi powiedzieć, bo to jest po prostu całość (Adam Michałowski).

Czyli to jest to, co chciałem robić, chcę i robię. Zabiera mi to całość (Andrzej Ziemiański).

[Zastanawia się] No nie wiem [czym jest potrzeba tworzenia w moim życiu]. To jest po prostu chyba, takie moje życie jest i to jest coś, co mogę w jednym słowie zawrzeć, bo nie wyobrażam sobie czegoś innego. Jakby to od początku we mnie jest, od dzieciństwa, więc to jest wyznacznik, moja droga życiowa, więc będę się jej trzymać, bo widzę że jest dobra, więc nie zbaczam (Magdalena Zawartko).

*Absolutnie nie [wyobrażam sobie, żebym mogła przestać malować]. Nie wyobrażam sobie tego w ogóle. To tak jakbym umarła od środka i jakbym stała się kimś innym. To tak by wyglądało mniej więcej. To tak jakby umarła we mnie cząstka mnie. Więc to jest nie do wyobrażenia (*Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Dla mnie to jest absolutnie, no to jestem ja. Ja muszę tworzyć, ja muszę dzielić się tym (Hanna Kulenty).

No pewnie [że muzyka ma związek z moją samorealizacją]. Ale nie potrafię tego określić i zdefiniować. Bo nie wiem jaki bym był bez muzyki (...). W życiu nie robiłem nic innego, więc ciężko mi powiedzieć (Adam Ostrowski).

- poczucie sensu życia

Kolejnym przyjętym przeze mnie wskaźnikiem samorealizacji jest poczucie sensu życia, które badani często łączyli z twórczością. Jarniewicz uważa twórczość za „przeciwieństwo nihilizmu", a tym samym postrzega ją jako sens życia.

Bardzo wysoko [stawiam twórczość w swoim życiu]. Bardzo wysoko, bo jakoś mi ona usensownia życia [...]. Gdzieś tworzy system wartości. Życie samo nie podsuwa nam żadnego systemu wartości ani żadnych sensów. Te sensy i wartości tworzymy sami i ja to robię na kilku obszarach, bo jako, nie wiem, naukowiec, badacz literatury, jako dydaktyk i jako twórca literacki (...). Jakoś nadajemy sens tego naszemu życiu. Nadajemy sens raczej niż odkrywamy. Więc twórczość jest sensem życia. Wprowadza pewien porządek. Stawia jakiś cel też naszej egzystencji (...).

W jakiś sposób tworzę, bo nie pozwala mi to całkowicie zatopić się w rozpaczy. Jeżeli ktokolwiek tworzy, to nie może być nihilistą. Jest wiele dzieł literackich, które wydają się nihilistyczne, takie dzieła, które mówią, że to wszystko jest bez sensu albo wszystko jest absurdem. Ale jeżeli ktoś o tym pisze i pisze wiersze albo powieść, albo sztukę teatralną, to jakby właśnie przeczy temu nihilizmowi, bo jeżeli wszystko jest nihilistyczne, to się nie powinno niczego robić, tworzyć. Nawet najbardziej nihilistyczny wiersz jest tak naprawdę gestem sprzeciwu wobec nihilizmu (Jerzy Jarniewicz).

(...) tak naprawdę to ta twórczość jest sensem życia (Piotr Rogucki).

No sensem życia jakby [jest dla mnie twórczość]. (...) tak można w ten sposób do tego podejść w jakimś tam uproszczeniu (Piotr Nadolski).

Wielu badanych utożsamiało twórczość z sensem życia, a z niektórych narracji wynika, iż potrzeba sensu życia ma też związek z kategorią potrzeby tworzenia jako chęci pozostawienia po sobie dziedzictwa, o czym piszę dalej (zob. *Rozdział 8.1.19.*). Zauważyć jednak też trzeba, iż jeden z badanych deklarował, że w ogóle nie doświadcza poczucia sensowności życia, choć poza tym wydaje się doświadczać bardzo wysokiego stopnia spełnienia i dobrostanu życiowego, w dużej mierze związanego z twórczością.

Życie nie ma sensu. Właśnie nijak [twórczość] ma się do sensu życia. Bo życie nie ma sensu. Rodzisz się, do trzydziestego roku życia imprezujesz, płodzisz dzieci, koniec imprezowania, z_ _ _ _ _ _ _l. Czas z_ _ _ _ _ _ _ _a tak, że nie wiesz kiedy się obejrzysz, masz 42. Jeszcze w wieku 35 przechodzisz nowotwór, wycinają ci płuco i wiesz, że nie dożyjesz najprawdopodobniej 60-tki, więc żyjesz (...). Życie nie ma sensu (...). Życie jest niewytłumaczalne. Gdyby ci ktoś powiedział zanim się urodzisz, że umrzesz. To byś się nie rodził, skoro i tak masz umrzeć (Adam Ostrowski).

Z drugiej jednak strony, autor przytoczonej wypowiedzi wydaje się zaprzeczać zaprezentowanym powyżej wnioskom w innym fragmencie narracji, wskazując na to, iż sensem jest „robienie swojego", czyli np. tworzenie, które wpływa stymulująco na samorealizację / jest tożsame z samorealizacją.

Chodzi o to, że kurde masz jakiś określony czas na tej ziemi, rób swoje. Najważniejsze w życiu jest to żeby robić to, co ci sprawia satysfakcję. I sensem nie jest samo życie dla życia, ale sensem jest robienie czegoś fajnego. Kurde, coś, co pozwala ci się cieszyć każdym dniem. I pod koniec swojego życia powiedzieć "ja p_ _ _ _ _ _ę, nie przehulałem". Obojętnie, co by to było czy to jest opieka nad dziećmi. Spojrzysz na dzieci i powiesz - ale je wychowałem. Nie ma znaczenia co, moim zdaniem (Adam Ostrowski).

Wspomnieć też można, iż niektórzy badani podkreślali duże znaczenie samej samorealizacji, która pozwala na sensowne i aktywne życie oraz sprzyja utrzymaniu wysokiej samooceny.

A poza tym to takie tworzenie, które się kończy jakimś konkretem, to potwornie wzmacnia pewność siebie (...).

[westchnienie] Realizacja jest podstawą. Jak się ktoś nie realizuje, to później właśnie mówi jakieś brednie o emeryturze, żeby już by chciał pójść na emeryturę, czyli zostać, że tak powiem, już nieboszczykiem, tylko że bez aktu jeszcze pochowania na cmentarzu, w zawieszeniu. No nie mogę tego zrozumieć (Andrzej Ziemiański).

W niektórych narracjach akcentowany był również związek indywidualnego, związanego z gratyfikacją potrzeby tworzenia, poczucia spełnienia badanych z dostarczaniem pewnych wartości odbiorcom. Zauważyć można, iż ten rodzaj interpretacji spójny jest z założeniami *Teorii Z* Maslowa (1971), zgodnie z którą kolejnym po samorealizacji poziomem rozwoju osobowego jest transcendencja, która polega m.in. na zbieżności indywidualnych dążeń samorealizacyjnych z dobrem ogółu (zob. *Rozdział 6.*).

Czuję się dobrze ze sobą, bo wiem, że dokądś to, co robię zmierza i powoduje, że ja odczuwam satysfakcję związaną ze swoją pracą, ale wiem, że też jest wiele osób na zewnątrz, które nie zawsze mogą dojść do głosu, ale czasami dochodzą, którym jakby ta moja praca zmienia życie. Powoduje, że żyje się ciekawiej albo lepiej, albo że ono jest mniej straszne (Piotr Rogucki).

Robię to dla siebie, ale nie tylko dla siebie. Robię też to dla innych. Nie wiem, może to zabrzmi egoistycznie i może zabrzmi to w taki sposób trochę arogancki, ale uważam, że moje prace mają wartość i w związku z tym uważam, że w sumie nie tylko jakby ja na tym zyskuje, bo to jest oczywiście bardzo ważne, ale myślę, że inni ludzi też potem, że po prostu coś ważnego i cennego tworzę dla innych ludzi, którzy nie potrafią tego robić i którzy potem doceniają te prace (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

To jest dobre. Jeżeli to jest dobre dla mnie i ja to napiszę, to wychodzę z tego założenia, że jest też dobre dla ludzi (Hanna Kulenty).

Interesujące wydaje się również wyrażane przez badanych przekonanie, że wszystkie indywidualne procesy i wytwory twórcze sukcesywnie dostarczają im kolejnych „cząstek" spełnienia, które składają się na ogólne poczucie życiowej satysfakcji i samorealizacji. Istotne w tej interpretacji jest przede wszystkim to, że ostateczne i całkowite poczucie spełnienia nie

jest nigdy w pełni osiągalne. Tę właściwość procesu samorealizacji badani wydają się jednak postrzegać pozytywnie, jako czynnik motywujący do ustawicznego twórczego rozwoju.

To są chwile odkrywania tego sensu i zwątpień i poszukiwania następnych, bo trudno mówić o jakimś całkowitym tutaj poczuciu spełnienia, bo takie całkowite poczucie spełnienia by oznaczało, że nie ma sensu dalej tworzyć też. I takie odczucie braku jest mobilizujące. One oczywiście może być potem demobilizujące, jeżeli jest zbyt silne. Takie poczucie, że jeszcze się czegoś nie powiedziało, że jest coś ważnego, co można byłoby zrobić, że to jeszcze nie to. A takie przeświadczenie, że ten dorobek dotychczasowy jest dorobkiem skończonym i zamkniętym, to w zasadzie może właśnie demobilizować (Jerzy Jarniewicz).

Aj [twórczość] bardzo mnie buduje jako człowieka, jako artystę i… [po krótkim namyśle] mam już cząstkę spełnienia, o, może tak. Całe życie dążymy do jakiegoś spełnienia, które pewnie nigdy nie nadejdzie, ale ta cząstka jest jakoś zaspokojona (Magdalena Zawartko).

Na podstawie tych i analogicznych narracji stwierdzić można, iż badani postrzegają zjawisko samorealizacji jako procesualne, emergentne (pod względem stopniowego „ujawniania się" jego części składowych), fragmentaryczne i zawsze niedokończone.

Natomiast pewnym odstępstwem od, jak wspomniano, generalnie pozytywnego i akceptującego postrzegania tego aspektu wydaje się narracja Karcza, w której wyraża on niezadowolenie z niezdolności do osiągnięcia pełnego spełnienia w kontekście własnej twórczości. Domniemywać można – co zresztą sugeruje sam badany – iż podejście to wiąże się z jego nadmiernie wysokimi wymaganiami stawianymi samemu sobie, a może też (co również powiązane) wynika z nazbyt idealistycznego podejścia do twórczości.

Więc wracając do tego tematu wymagania od siebie, no to niestety, to jest też tak, że ja często się pytam znajomych, którzy podobnymi rzeczami się zajmują czy ogólnie znam ich z innej twórczości, też mają problem taki, że cały czas, jakby patrząc wstecz, nie są do końca zadowoleni z tego, co zrobili, że cały czas poszukują lepiej, więcej, że patrzą takim nieprzychylnym okiem na tę swoją wcześniejszą twórczość. No i niestety to się sprawdza, więc, że tak powiem, ludzie każą mi traktować to jak rzecz normalną, natomiast jest to troszeczkę męczące i w pewnych momentach człowiek tak troszkę ma takiego zwątpienia, że w zasadzie tyle lat poświęca na to wszystko, zresztą to na zdrowiu też się odbija, a gdzieś tam cały czas brakuje jakiegoś takiego zupełnego zadowolenia i spełnienia w tym wszystkim. Podejrzewam, że to jest też kwestia indywidualna, własnego też podejścia, tego, co w głowie jest (…) (Michał Karcz).

8.11. „To nie jest prospołeczne, że tak powiem…" – *przymus tworzenia* a potrzeba przynależności i miłości

Jak wskazano w rozważaniach teoretycznych pracy, potrzeba samorealizacji często blokowana być może przez – niedostatecznie zaspokojone – dążenia z niższych poziomów, w szczególności (gdyż bezpośrednio poprzedzające samorealizację) potrzeby przynależności,

miłości i szacunku (w tym poczucia własnej wartości, społecznego uznania, prestiżu itp.; Maslow, 1995). Na podstawie analizy materiału empirycznego stwierdzić można, iż wśród części badanych dość mocno zarysowany wydaje się konflikt między *przymusem tworzenia* a potrzebami relacji, czyli – opierając się na klasyfikacji Maslowa (1995) – przynależności (życia rodzinnego i towarzyskiego) i miłości (posiadania satysfakcjonującej więzi o charakterze miłosnym). Najmocniej uwidacznia się on w aspekcie związków o charakterze miłosnym, a także życia rodzinnego, domowego oraz towarzyskiego. Pod względem relacji potrzeby tworzenia do potrzeb miłości i życia rodzinno-domowego, podzieliłam przypadki badanych twórców na dwie kategorie:

- *artystów ustabilizowanych*,
- *artystów walczących*.

Co wydaje się przede wszystkim odróżniać te dwie kategorie, to percypowana przez badanych konieczność lub jej brak, że – będąc w związkach partnerskich / małżeńskich – muszą „walczyć" o swoją możliwość zaspokojenia potrzeby tworzenia i (tym samym) samorealizacji, konkurując przy tym z zaspokajaniem jakichś potrzeb partnera / małżonka czy też obowiązkami wynikającymi z rodzinno-domowego życia. Jeżeli twórcy odczuwają konieczność takiego rodzaju walki, dochodzi u nich do konfliktu wewnętrznego, którego konsekwencją są często konflikty w relacjach, czasem rozstania i wielokrotne nieudane próby „ułożenia sobie życia" itd. Kryterium rozróżnienia tych dwóch kategorii jest więc to, na ile dyskutowane dwie sfery życia – rodzinno-domowa i dotycząca samorealizacji twórczej (np. kariera artystyczna) postrzegane są antagonistycznie, co stanowić może zarzewie konfliktów – tych wewnętrznych i tych zewnętrznych.

Artyści ustabilizowani to osoby, które nie wydają się doświadczać tego rodzaju antagonizmu – ich relacje osobiste są stabilne, a partnerzy / członkowie rodziny dostarczają im wsparcia na drodze twórczego rozwoju. Co istotne, *ustabilizowani* nie wydają się doświadczać dylematu, czy założyć rodzinę i angażować się w związki miłosne – zaangażowanie w te obszary życia (budowanie związku, wychowanie dzieci) są dla nich równie naturalne i oczywiste, co praca twórcza. Dlatego też często twórcy ci na dość wczesnych etapach dorosłego życia w satysfakcjonujący sposób ułożyli sobie życie rodzinne, dzięki czemu nie wydaje się ono pochłaniać tyle psychicznej energii, co w przypadku *artystów walczących*. Ich partnerzy akceptują ich potrzebę tworzenia, a tym samym duże zaangażowanie w pracę twórczą, a czasem też – jak w przypadku Zawartko – wykonują tę samą profesję artystyczną, co sprawia, ze czas spędzony na pracy jest w pewnym stopniu również czasem spędzonym z partnerem. Podkreślić

należy, iż *artyści ustabilizowani* – na ile wnosić można ze zgromadzonych narracji – są jednostkami skłonnymi do kompromisów, chętnymi do współpracy i generalnie wysoko funkcjonującymi w relacjach społecznych. Najczęściej czują się emocjonalnie stabilni i doświadczają balansu między stopniem gratyfikacji różnych potrzeb życiowych. Co znamienne, *ustabilizowani* wydają się nie posiadać potrzeby otrzymywania zewnętrznego potwierdzenia i zgody na to, co robią – akceptują siebie, a także doświadczają akceptacji ze strony bliskich osób. Poza tym często otrzymują też wsparcie od członków rodziny, czy to w wymiarze psychicznym, np. w postaci „podtrzymania na duchu" w trudnych chwilach, czy to natury organizacyjnej, związanego z samą realizacją zadań dotyczących twórczej pracy. *Ustabilizowani* często wyrażają wdzięczność i doceniają pomoc oraz wyrozumiałość partnerów w kontekście ich dążeń samorealizacyjnych.

Generalnie *ustabilizowani* prowadzą dość zbalansowane i spełnione życie, a ich potrzeba tworzenia w naturalny sposób zintegrowana jest z innymi potrzebami tych jednostek. Na podstawie narracji wnosić można, iż ogólnie „pozytywna" i niekonfliktowa w kontekście własnych dążeń samorealizacyjnych postawa i – prawdopodobnie w wysokim stopniu z niej wynikające – raczej harmonijnie przebiegające trajektorie życia *artystów ustabilizowanych* mają związek (choć nie zawsze jest on jednoznaczny) z dużym poziomem akceptacji potrzeby tworzenia i wsparciem w rozwoju twórczych zdolności w okresie dzieciństwa badanych. Przykładowo z narracji Zawartko wydaje się wynikać, iż ogromne i – jak się wydaje – bezwarunkowe wsparcie rodziny dla jej twórczego rozwoju w okresie dzieciństwa przekłada się na ustabilizowane życie rodzinne i profesjonalne (wątek ten rozwijam w dalszych częściach rozważań; zob. *Rozdział 8.1.14.* i *8.1.15.*).

Relacje, kurcze, no to jakby ja mam dosyć ustabilizowane i to od dawna. Mam wyrozumiałą żonę i ona wiedziała, jak ja pracuję przez całe życie i to nie powodowało nigdy jakichś takich większych zawirowań, aczkolwiek niewątpliwie już sama taka, jakby to powiedzieć, eksploatacja, czyli koncerty i wyjazdy, były czasami takim problemem dużym. Jak mnie nie było na przykład dziesięć dni z rzędu w domu po parę razy w roku, zwłaszcza jak się pojawiły dzieci, to musieliśmy sobie te sprawy wyjaśnić na zasadzie, że może lepiej, żebym nie wyjeżdżał za granice na parę tygodni. Zresztą u mnie takie priorytety naturalnie się pojawiały. Jak pojawiły się dzieci, to takie rzeczy typu marzenia o karierze międzynarodowej jakoś tam zaczęły sobie powoli odchodzić (Piotr Rogucki).

Nieraz jest tak, że mam takie dosyć silne poczucie wartości, że wiem, że tak, tak, a nieraz no właśnie jest niekoniecznie. Ale wtedy znowu żona przychodzi. Bo ja już cały czas będę mówił, że wtedy żona znowu przychodzi mi do pomocy, bo tak zaczyna wspierać, kiedy mam mocny dołek. Nie jest tak zawsze, że mimo że zrobię coś fajnego, dużego, to nieraz potrafi dopaść taki właśnie niż (Adam Michałowski).

Mój mąż zawsze działa pozytywnie, bo ja mu daje wszystko, co napiszę do przeczytania zawsze. I on zawsze mi to potem oddaje i mówi tak: „Bardzo to jest dobre, bardzo, ale wiesz, że ja nie jestem obiektywny" [śmiech]. Więc ja już teraz mu daję z przyzwyczajenia po prostu (Zośka Papużanka).

Myślę, że to [potrzeba tworzenia] wpływa dobrze, bo to dzięki temu powoduje, że nie ma rutyny w naszym związku i nie ma nudy. Każdy z nas ma jakieś zajęcie. Każdy z nas może się czymś pochwalić, każdy z nas coś tam tworzy. W związku z tym, mamy jakby różne zainteresowania, które powodują, że w pewnym momencie się spotykamy, omawiając je. I to dzięki temu, te nasze relacje są dużo głębsze, bo są dużo ciekawsze. Bo moja żona z kolei zajmuje się muzyką dosyć mocno (Piotr Nadolski).

I zanim wyjechałam, to też wykonałam można powiedzieć, że na zapas, trochę więcej prac, żeby raz móc je sprzedać i dwa, żeby coś jednak było. I w czasie, kiedy mnie nie było, mój mąż sprzedawał moje prace (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

No u nas to jest wszystko naturalnie. Razem z mężem jesteśmy artystami, razem z mężem mamy potrzebę tworzenia, razem się gdzieś uzupełniamy. Wiadomo, że tworzymy rodzinę. Mamy dwójkę dzieci [śmiech]. Mamy swoją pracę, do której chodzimy. Oboje jesteśmy pedagogami, uczymy. Mamy swoje jakieś tam miejsca. Więc oprócz tego mamy dużo różnych, że tak powiem, komplikatorów, które są jak najbardziej cudowne i potrzebne w życiu i też wpływają na nas i budują. Nie wyobrażam sobie takiego braku balansu między twórczością a życiem przyziemnym, czyli powiedzmy rodzinnym. Jak jest ten balans zachowany, to jest tak, jak ma być. Tylko oczywiście trzeba nawzajem się cały czas i wspierać, i motywować do działań., bo to tez jest ważne, żeby cały czas te bodźce były i nie ustawały (...). Uważam, że musi być balans zachowany, bo gdyby się człowiek zamknął w pracowni i tylko siedział i ćwiczył i komponował, to by nie miał tych inspiracji i natchnienia, bo to, co nas buduje, to właśnie sytuacje codzienne, które mają wpływ na nas, więc musi być ten balans zachowany. On w różnym stopniu na różne szale się przekierowuje, w zależności od potrzeb i sytuacji, ale musi być (Magdalena Zawartko).

Co wydaje się szczególnie niespotykane, Zawartko relacjonuje, iż nawet okres poznania i początku związku z przyszłym mężem, a potem ciąży i wczesnych etapów macierzyństwa nie wpłynęły na obniżenie jej zaangażowania w twórczą pracę – a wręcz wydawały się jej sprzyjać.

Spowolnienia nie było, nawet jak urodziłam dzieci. W ciąży do ostatniej chwili byłam aktywna. Przed drugą ciążą jeszcze dzień wcześniej pracowałam, a po tygodniu już śpiewałam po porodzie. Byłam non stop aktywna (...).

Ale rzeczywiście potrzebę tworzenia chyba największą miałam, kiedy poznałam mojego przyszłego męża. On jest kontrabasistą i wtedy, kiedy się spotykaliśmy ze sobą, to głównie nasze spotkania polegały na tym, że byliśmy w sali i po prostu tworzyliśmy na kontrabas z głosem. To była wtedy dla mnie bardzo ciekawa sytuacja, ponieważ śpiewać z samym kontrabasem jest bardzo ciężko. Po pierwsze złapać wspólne odniesienie harmoniczne, intonacyjne, po drugie rytmiczne. Czasem ja musiałam być podkładem rytmiczno-melodycznym dla solówek kontrabasu, czasem ja miałam linię wiodącą. Wymienialiśmy się tym. To było tak ciekawe i nowe doświadczenie, jakiego doznałam, że miałam potrzebę w ogóle cały czas aranżowania, cały czas śpiewania i tworzenia z nim nowych rzeczy, nowych rzeczy i z tego tak się zrodził nasz duet Zawartko/ Piasecki i potrzeba nagrania w końcu płyty i zaproszeni goście na tę płytę, więc to był taki okres bardzo płodny i w aranżacje, i w kompozycje, i w ogóle w jakiś rozwój artystyczny, więc na pewno to był punkt taki zwrotny (Magdalena Zawartko).

Podobnie Sadurska, która również ocenia swoje życie rodzinne jako udane – wspomina o radości z wychowywania dzieci i wsparciu męża w rozwoju literackim – wskazuje, iż okres macierzyństwa był dla niej wysoce twórczo stymulujący.

Natomiast bardzo nasiliła się moja potrzeba wymyślania fabuł, opowieści i kreatywność moja skoczyła o 300% w momencie kiedy urodziły się moje dzieci i miały tak mniej więcej, nie od samego początku. Ja Oldze czytałam odkąd się urodziła (...).

Chodziło mi przede wszystkim o to, żeby dzieciom się nie nudziło, bo jak się dzieciom nudzi, to się robią nieznośne, a oni to bardzo, bardzo lubili i się zaśmiewali, dopowiadali swoje historie. Opowiadałam je w tramwajach i bardzo często, naprawdę bardzo często, zdarzało się, że ktoś mnie w związku z tym zaczepiał, że np.: „A co było dalej" albo „A wie pani co, że ja przejechałem trzy przystanki, żeby się dowiedzieć, bo się zasłuchałem". Jedna pani mnie zapytała, co to za książka, bo nie mogła mi uwierzyć, że ja to opowiadam, a nie czytam; że to nie jest książka, tylko że ja właśnie jadę i sama na bieżąco wymyślam swoje historie (Barbara Sadurska).

<u>*Artyści walczący*</u> natomiast wydają się czuć w pewien sposób zagrożeni przez partnerów i niepewni tego, że są w stanie realizować swój potencjał, równocześnie utrzymując satysfakcjonujące relacje z bliskimi. Twórcy *walczący* wspominają o zazdrości partnerów o ich pracę twórczą, a także niezadowoleniu oraz braku akceptacji dla ich stopnia zaangażowania w twórczość. Badani ci doświadczają w związku z tym wielu napięć, frustracji i generalnie cierpienia psychicznego. Ich reakcje są różnorodne – niektórzy wchodzą w otwarte konfrontacje, inni wydają się tym bardziej zamykać, czyli odcinać się od partnerów i zajmować pracą, a niektórzy podejmują kosztowne emocjonalnie próby zadowolenia partnerów (np. spełniając ich oczekiwania co do większej ilości spędzanego razem czasu, częstszych wyjść towarzyskich itp.) kosztem wewnętrznego poczucia spełnienia i satysfakcji, w związku z doświadczanym *przymusu tworzenia*. Dlatego też scenariusz ten wiąże się z częstymi zmianami partnerów, bolesnym przeżywaniem konfliktów i rozstań, a w niektórych przypadkach koniecznością organizacji opieki nad dziećmi z poprzednich małżeństw / związków, a więc wydaje się kosztować wiele wysiłku i – często wbrew intencjom twórców – mocno odciągać uwagę od uznawanej za priorytet pracy twórczej.

Można odnieść wrażenie, że praca twórcza staje się dla *walczących* pewnego rodzaju poligonem walki w ich związkach i rodzinach. Wydaje się, iż podłożem tych zachowań może być brak stabilnej samooceny i wewnętrznej akceptacji swojej drogi życiowej, która z jednej strony stanowi dla nich źródło satysfakcji i spełnienia, a z drugiej – co manifestuje się poprzez konflikty z otoczeniem na tym tle – frustracji i cierpienia. Wykształcenie takich postaw z dużym prawdopodobieństwem ma źródło w trudnych doświadczeniach z okresu dzieciństwa, dotyczących braku wsparcia ważnych innych w realizowaniu ich potrzeby tworzenia oraz rozwoju twórczych zainteresowań (wątek ten analizuję dalej). Natomiast na podstawie dostępnego materiału empirycznego niemożliwym jest ocenić, na ile partnerzy (obecni i byli) twórców wykazują / wykazywali odpowiednią ilość akceptacji i wsparcia wobec ich potrzeby

tworzenia i pracy twórczej, a na ile artyści, nadający prymat twórczości, wykazują ignorancję wobec konieczności dbania o bliską relacje i zaangażowania w życie domowe. Tym samym – jak się wydaje – konfliktogenna i / lub defensywna postawa *artystów walczących* może uwarunkowana być wieloma czynnikami, których nie sposób w tym miejscu uwzględnić ani przeanalizować.

Jeden z przypadków omawianej kategorii stanowi żyjący samotnie Twardoch, który wprawdzie założył rodzinę i – jak można by stwierdzić – dość intensywnie angażował się w związki partnerskie, jednak ostatecznie wszystkie kończyły się fiaskiem, co artysta przynajmniej częściowo przypisuje dominacji potrzeby tworzenia w swoim życiu. Co znamienne, badany stwierdził, iż jeden z jego związków rozpoczął się w kontekście jego pasji malarskiej – co mogłoby wskazywać na to, iż relacja natury intymnej stanowiła pochodną relacji o charakterze twórca-odbiorca, a jej podłożem był podziw przyszłej partnerki dla dzieł sztuki malarza. Zależności te wydają się świadczyć o tym, iż sfera związków miłosnych była w życiu badanego podporządkowana jego samorealizacji twórczej. Z dyskutowanej narracji przebija też przekonanie, iż pewne cechy osobowości, które badany przypisuje artystom (niezdarność, brak przedsiębiorczości) i duże zaangażowanie w twórczość implikują potrzebę odmiennego, „specjalnego" (ze szczególną wyrozumiałością, opieką) traktowania twórców sztuki przez życiowych partnerów. Jak się wydaje, tego rodzaju podejście – o ile nie jest podzielane przez partnera – również stanowić może zarzewie konfliktów w obszarze związków osobistych.

Bywały trudne chwile. To mogę pani powiedzieć uczciwie o sobie, że ja byłem w trzech związkach [śmiech], takich trwałych. Mam czterech synów (…). Powiedziałbym nawet, że partnerki były zazdrosne momentami o moje poświecenie malowaniu.

Czyli widzi tu pan jakiś związek między rozpadem tych relacji a pana decyzją, że chce pan całkowicie oddać się malowaniu?

Znaczy jeden na pewno. Moją trzecią partnerkę, z którą żyliśmy prawie 20 lat, 18, no to poznałem poprzez obrazki. Ona zakochana w moich obrazkach, znalazła ze mną kontakt, no i tak się zaczęło.

Czyli rozumiem, że w tym ostatnim związku spotkał się pan z akceptacją dla swojego oddania twórczości?

Tak. Akceptacja, wręcz opieka. Oj tak, uważam, że artyści powinni być zaopiekowani. Bo ja jestem trochę niezdara życiowa. Nie umiem liczyć. Raz, nie raz, kilka razy w życiu próbowałem coś kupić i sprzedać z zyskiem i zawsze traciłem, tak że [śmiech] handlowcem na pewno nie mógłbym być (Dariusz Twardoch).

Co też interesujące, Nadolski przywołał natomiast pewne ogólnie utrwalone (i wyrażone też na podstawie jego własnych doświadczeń rodzinnych) przekonanie, że życie z artystą jest trudne, gdyż jednostki te koncentrują się jedynie na pracy twórczej. A – co szczególnie znamienne – w związku z tym, że sam badany najwyżej w hierarchii stawia wartości rodzinne, nie uważa się za „stuprocentowego artystę". Ten fragment narracji stanowić może potwierdzenie tego, iż w świadomości społecznej funkcjonuje idea *przymusu tworzenia*, z którą łączy się przekonanie, iż artyści to jednostki doświadczające trudności w życiu rodzinno-domowym w związku z dominacją potrzeby tworzenia w życiu.

Myślę, że nie jest [twórczość] na samym szczycie, bo na samym szczycie u mnie jest rodzina mimo wszystko. Praca zawodowa jest trochę niżej, bo jakby ona jest tym elementem, który umożliwia mi zajęcie się rodziną. I pod tym wszystkim jest ta kwestia chęci tworzenia. Czyli ja nie jestem stuprocentowym artystą, bo znając paru artystów takich prawdziwych, dla mnie każdy artysta musi być egoistą. Ta jego twórczość musi być, no nie ma innego wyjścia. Zresztą ja nawet mam takie swoje powiedzenie. Bo tak mówią, że „obyś bodaj czyjeś dzieci uczył", ja zawsze mówię: „żebyś musiał żyć całe życie z artystą" [śmiech]. Bo ja mam w rodzinie paru artystów i po prostu wiem. Bo my jako rodzina się kochamy itd., natomiast nie wyobrażam sobie, jakbym miał z nimi np. dzień w dzień żyć.

Ze względu na ten przymus, tak?

No na ten przymus, na ten sposób patrzenia na świat i traktowania innych, którzy są jakby dodatkiem do tego ich życia w twórczości (Piotr Nadolski).

Do innych twórców, którzy podnosili kwestię trudności w budowie relacji partnerskich w związku z doświadczanym *przymusem tworzenia* należał m.in. Karcz. Badany ten deklaruje zdolność do życia w pojedynkę i upodobanie do samotnego spędzania czasu. Mimo to nie zaniechał prób budowania relacji partnerskich, choć postrzega tę sferę życia jako w dużym stopniu problematyczną i frustrującą, czego przyczyną jest w jego ocenie kultywowana artystyczna pasja. Jego poświęcenie się twórczości generuje napięcia w relacjach i utrudnia stworzenie harmonijnego, uregulowanego, domowego życia.

Jeśli chodzi o domowe życie, no to jest to sprawa skomplikowana, to sobie szczerze powiedzmy, dlatego że jestem osobą, która potrafi żyć sama i jakby nie boi się tej samotności, dlatego że wtedy mam ze sobą kontakt najlepszy, mam jakiś dialog ze sobą. Dlatego nie jest to łatwe na pewno i dla mnie, ograniczenie jakieś poprzez to, że będąc z kimś bezpośrednio, życie jednak ma swoje wymogi, szczególnie że dużo osób nie godzi się na to, żeby dzielić to życie również z taką pasją. To nie jest łatwa sprawa. Sporo humorów, sporo rzeczy. No w jakiś sposób też wiąże się z frustracjami związanymi, że czegoś nie można zrobić i to też jakby odbija się na ludziach w otoczeniu. Tak że na pewno wiem, że trudne jest życie z taką osobą. Ja też mam świadomość tego, że jestem na pewno trudnym typem. Tak że to nie jest tak, że to tylko wpływa na moje bezpośrednio życie, ale też na życie innych ludzi, myślę (...).

To znaczy z jednej strony jest to wygodne, jeśli chce się naprawdę poświęcić temu, a z drugiej strony rutyna, która wynika z takiego normalnego funkcjonowania w społeczeństwie, gdzieś tam jest zatracona i naprawdę muszą być dwie osoby, które to rozumieją, które na tym punkcie się dogadują lub

robią podobne rzeczy i się wspierają, dopingują w tym. Nie jest to łatwa sprawa. Nie wiem jak inni, ale u mnie na pewno (...).

Wydaje mi się, że za głęboko w to wsiąkłem, w ten tryb [pracy twórczej] i w to jakby, co dla mnie jest ważne, że ciężko jest. Naprawdę jest ciężko. Już ja też nie będę wchodził w szczegóły. Osoby, które ze mną były albo osoba, która ze mną jest w danym momencie, to naprawdę jest to duża wytrwałość (...).

Tak, nieregularność. Ale to zależy też od tej drugiej osoby, bo też kwestia zrozumienia. Też w jakiś sposób myślę, że wie, z czym się mierzy. Oczywiście to nie jest tak, że ja usprawiedliwiam wszystkie swoje działania tym, co robię i wtedy świat się nie liczy, ale na pewno gdzieś jakiś konflikt wewnętrzny w środku mam tych interesów, czyli tego spokoju tworzenia a gdzieś tam tego, że trzeba też normalnie funkcjonować i w tym czasie coś tworzyć (Michał Karcz).

Można odnieść wrażenie, że Karcz jest dość wyrazistym przykładem artysty wewnętrznie skonfliktowanego, w którego psychice konkurują ze sobą ważne życiowe potrzeby z różnych obszarów aktywności, w tym dominująca potrzeba tworzenia. Badany wydaje się mocno ukierunkowany i skoncentrowany przede wszystkim na pracy twórczej, jednak odczuwa też pewną dysharmonię i frustrację w związku z brakiem rozwiązania wewnętrznych konfliktów, zwłaszcza pomiędzy potrzebą zbudowania stabilnej relacji miłosnej (a także potrzebą wypoczynku i dbałości o zdrowie) i osiągnięcia samorealizacji twórczej. Twórca – jak i w ogóle większość moich badanych – posiada wysoką samoświadomość, dzięki której zdaje sobie sprawę z przyczyn wskazanych trudności i wskazuje na możliwe rozwiązania (wybór partnera o podobnych zainteresowaniach, wzajemne wsparcie i rozwinięta komunikacja), jednak wydaje się, iż nie udaje mu się w zadowalającym dla siebie stopniu przekuć ich na realia własnego życia i codziennego funkcjonowania. Jak można jeszcze zauważyć, w przeciwieństwie do Twardocha Karcz nie wydaje się oczekiwać „specjalnego" traktowania w związku, lecz w sposób autokrytyczny przyznaje, że jest „trudnym typem", a swojej obecnej partnerce przypisuje „dużą wytrwałość".

Podobnym przykładem artysty wewnętrznie skonfliktowanego na poziomie relacji osobistych jest Gosik, który dodatkowo poruszył problem utrzymania rodziny z zarobków płynących z pracy artystycznej. Trudności w zbudowaniu stabilnego związku partnerskiego artysta przypisał upodobaniu do samotnego spędzania czasu oraz – co też z tym związane – egoizmowi, pod którym to pojęciem rozumie skrajną koncentrację na pracy twórczej i chęć zdobycia uznana na arenie publicznej. Co znamienne, badany ogólnie ocenił też potrzebę tworzenia jako „niespołeczną".

(...) zdarzały mi się takie Sylwestry, że po prostu siadałem sam, brałem nową kartkę i spędzałem sylwestra malując, zupełnie odcięty od wszystkich. Tak że to już może być już wręcz wersja patologiczna takich zachowań, ale coś takiego u mnie było (...).

To [potrzeba tworzenia] niestety źle działa w rodzinie, wie pani.

No właśnie. Czy są jakieś takie negatywne aspekty? Czy ta potrzeba ma jeszcze jakieś negatywne konsekwencje?

Oczywiście że ma, bo to nie jest prospołeczne, że tak powiem. Szczególnie dotyczy to bliskich. Cierpi na tym rodzina, na pewno. Niektórym udaje się to jakoś łączyć. Jeszcze pół biedy, gdybym robiąc to, co chciałbym robić i zabezpieczał tym rodzinę i budżet miesięczny, to nie byłoby chociażby takiego problemu. Ale w momencie, kiedy chce się coś robić, coś takiego irracjonalnego, jednocześnie trzeba funkcjonować w życiu rzeczywistym, to rodzi się frustracja. To też działa z kolei na psychikę (...). Wie pani, ja jestem po dwóch małżeństwach [śmiech]. Może nie do końca to jest czysta konsekwencja tego, ale no pewnie jednym z elementów jest też rodzaj charakteru.

Czyli to są te momenty izolowania się przez Pana czy generalnie poświęcanie się w dużym stopniu temu procesowi twórczemu?

Tak. Tutaj ewidentnie widać, że tego rodzaju twórca, jak ja, wszyscy twórcy są w pewnym sensie egoistami, bo jednak myślą o tym, co chcieli by robić i to niezależnie od tego, co się dzieje dookoła. I to jest rodzaj chęci wypromowania własnej osoby, własnego ja. To jest ewidentnie egoistyczne podejście. Teraz się mówi się, że każdy człowiek powinien być egoistą. To nie jest filozofia zupełnie niepozytywna, ale ten egoizm przeszkadza później w takich relacjach (Andrzej Gosik).

Zdarzały się też narracje wskazujące na bardzo skrajne priorytetyzowanie twórczości kosztem życia osobistego, a także traktowanie relacji w sposób instrumentalny w kontekście kariery twórczej – na co nad wyraz jaskrawym przykładem jest Tryzna. Badany dostarcza też interesującej interpretacji, iż „bycie sobą" oznacza dla niego stawianie twórczości na pierwszym miejscu, nawet kosztem życia rodzinnego / małżeńskiego.

Młodzi artyści najlepiej robią, jak są z bogatymi kobietami, żeby przeżyć, dobrze być z bogatą kobietą (...).

Moja pierwsza książka... dostałem takiej szajby, że napisałem ją w ciągu miesiąca miodowego z moją żoną, która się 10 lat później rozwiodłem. W czasie miesiąca miodowego ja po całych nocach pisałem. I doszło nawet do tego, ze mieszkaliśmy przy jeziorze, popłynęliśmy łódką, żeby wyjaśnić sobie te rzeczy, a tak się pokłóciliśmy, że wyrzuciliśmy – ja i ona – nasze obrączki do jeziora. Przez tą książkę!

Kiepsko [wpływa twórczość na inne obszary życia]. Byłem bardzo złym mężem. 10 lat to wiesz, raz się spotkaliśmy, raz nie, mieszkaliśmy gdzie indziej (...). Mając do wyboru skończyć książkę albo...wiesz..., myślę, że wybrałbym wtedy książkę. To było najsilniejsze. Zresztą wiesz co, zauważam to w młodych chłopakach, że też cos tam robią, że to dla nich ważniejsze od wszystkiego, od miłości, od wszystkiego. Najpierw to, potem to. Ja cos takiego miałem. Najważniejsza twórczość! (...)

Źle to powiedzmy wpływało (...). Ale trzeba być sobą.

Być sobą, to znaczy mieć twórczość na pierwszym miejscu?

Myślę, że tak. To jest podstawa. Bo od początku tak było (Tomasz Tryzna).

Pokreślić należy jednak, że mimo doświadczanych na poziomie relacji osobistych konfliktów, większość badanych twórców – na ile zostało to wyrażone w narracjach – ma

rodziny lub przynajmniej żyje w związkach partnerskich / małżeńskich (bezdzietnych). Generalnie więc w ich przypadku nie znalazł odzwierciedlenia, często przypisywany artystom (obecny w tekstach kultury i przywoływany w teoretycznej części niniejszej pracy) mit samotności / odosobnienia, związany z całkowitym poświęceniem życia sztuce. Do twórców żyjących samotnie należy Krawczyk, jednak z racji młodego wieku (29 lat) trudno byłoby wyciągać wnioski, iż jest to świadomy życiowy wybór – zwłaszcza iż narracja badanej wskazuje na to, że w przyszłości dopuszcza ona możliwość „rozdzielenia" priorytetów życiowych na twórczość i rodzinę.

Na razie nie mam jakby innych priorytetów, bo nie mam ani męża, ani dzieci, więc to jest takie moje dziecko, to rysowanie, ale myślę, że w pewnym momencie będę musiała to podzielić, więc tylko w takiej sytuacji (Renata Krawczyk).

Istotne wydaje się to, iż nawet badani, którzy wskazywali na znaczące trudności w budowie bliskich relacji z powodu oddziaływania *przymusu tworzenia*, nie rezygnują z prób wchodzenia w związki miłosne. Można więc wnioskować, iż *przymus tworzenia* nie okazuje się aż tak silnym czynnikiem w psychice badanych twórców, aby wyprzeć potrzeby miłości, przynależności itp. – może natomiast generować trudności w ich gratyfikacji.

Podsumowanie charakterystyki zaproponowanej powyżej dychotomii między artystą ustabilizowanym a walczący, zamieszczam w *Tabeli 10.*

Tabela 10. Typologia badanych artystów ze względu na rodzaj relacji potrzeby tworzenia / samorealizacji wobec potrzeb przynależności i miłości. Źródło: opracowanie własne

ARTYŚCI USTABILIZOWANI	ARTYŚCI WALCZĄCY
• postrzeganie obszaru relacji partnersko-rodzinnych i samorealizacji twórczej jako sfer wzajemnie się uzupełniających, komplementarnych • poczucie harmonijnej integracji różnych potrzeb życiowych (zwłaszcza tworzenia i relacji) • posiadanie satysfakcjonujących i raczej stabilnych / długotrwałych związków miłosnych • doświadczanie wsparcia od partnerów życiowych w kontekście pracy twórczej • generalnie wysokie funkcjonowanie w obszarze relacji społecznych (w tym osobistych) • możliwe współdzielenie artystycznej pasji czy kariery z partnerem życiowym • twórcy jako jednostki emocjonalnie stabilne, mające wysokie poczucie własnej wartości i wartości własnej pracy twórczej • twórcy jako jednostki zdolne do kompromisów • możliwe postrzeganie doświadczenia rodzicielstwa i związków miłosnych w charakterze stymulatorów twórczości • częste doświadczenia wsparcia i akceptacji potrzeby tworzenia oraz twórczych zainteresowań i zdolności w okresie dzieciństwa.	• postrzeganie obszaru relacji partnersko-rodzinnych i samorealizacji twórczej jako sfer antagonistycznych, generujących konflikty • poczucie zagrożenia w kontekście możliwości swobodnej gratyfikacji potrzeby tworzenia / samorealizacji i poczucie konieczności „walki” o te obszary życia • doświadczanie konfliktów wewnętrznych na tle prób integracji potrzeby tworzenia z potrzebami relacji (przynależności i miłości) • doświadczanie konfliktów z partnerami / członkami rodziny, związane z intensywnym zaangażowaniem w pracę twórczą, nadawaniem priorytetu twórczości • próby wchodzenia i utrzymywania związków partnerskich jako doświadczenie frustrujące, powodujące psychiczne cierpienie i dyskomfort • doświadczenie wielu rozstań z partnerami życiowymi • twórcy jako jednostki mające niedostatecznie wysokie poczucie własnej wartości i wartości własnej pracy twórczej • sfera życia partnersko-rodzinnego, z uwagi na brak jej stabilizacji – wbrew intencji twórców – pochłania dużo energii i stanowi dystraktor wobec pracy twórczej • możliwe postrzeganie doświadczenia rodzicielstwa i związków miłosnych w charakterze inhibitorów twórczości • częste doświadczenia odrzucenia i braku akceptacji potrzeby tworzenia oraz twórczych zainteresowań i zdolności w okresie dzieciństwa

Ważnym wnioskiem wydaje się, iż *artyści walczący* – wbrew swoim zamierzeniom – wydają się poświęcać dużo uwagi i energii sferze życia partnersko-rodzinnego z uwagi właśnie na brak harmonii i stabilizacji na tym tle. W opozycji do artystów *ustabilizowanych* twórcy ci ponoszą koszty turbulencji w obszarze prywatnym, takich jak usilne starania o zażegnywanie powtarzających się konfliktów, bolesne rozstania, próby wchodzenia w kolejne związki, opieka nad dziećmi z poprzednich i obecnych związków. Powodować to może tłumienie i deprywację potrzeby tworzenia, ogólne obniżenie satysfakcji życiowej i zaburzenie procesu samorealizacji. Artyści *ustabilizowani* z kolei, ciesząc się przynajmniej względną harmonią w obszarze życia partnersko-rodzinnego, mogą poświęcić więcej uwagi twórczości, a ich proces samorealizacji wydaje się przebiegać bardziej płynnie.

Podkreślić jednak warto, iż kryterium klasyfikacji do analizowanych dwóch kategorii jest *interpretacja* własnych doświadczeń z obszaru życia osobistego przez twórców, a nie same te doświadczenia. Oznacza to, że za *artystę walczącego* uznaję jednostkę, która deklaruje odczuwanie wewnętrznych konfliktów i cierpienia na tle niestabilnych relacji osobistych i choć częściowo przypisuje te doświadczenia oddziaływaniu *przymusu tworzenia*. Nie będzie natomiast wpisywać się w zaproponowaną kategorię jednostka, której relacje osobiste mogą pozornie / z boku wydać się zaburzone, ale ona sama nie deklaruje, aby wpływały one negatywnie na jej samorealizację twórczą. Przykładem może być historia Kulenty, która doświadczywszy tragicznej śmierci córki, a także dwóch rozwodów (po których jest w kolejnym związku, a z poprzedniego ma dwójkę dzieci), deklaruje, iż w jej życiu – z niewielkimi wyjątkami – nie było większych okresów przestojów twórczych. Badana nie wspomina też o tym, aby turbulencje w życiu małżeńskim w jakikolwiek sposób wiązały się z jej potrzebą tworzenia, natomiast w kontekście doznanej tragedii wspomina, iż twórczość „uratowała jej życie".

Ta kompozycja mi uratowała życie. Proszę sobie pomyśleć, że przecież jak ja po wypadku, gdzie zginęła moja 10-letnia córka, a ja przeżyłam, pojechałam do Holandii, no to jedyne co, to właśnie ta kompozycja, żeby coś robić. I ta kompozycja mi uratowała życie, co tu dużo mówić (Hanna Kulenty).

Przypadek tej badanej wydaje się stanowić potwierdzenie, ze doświadczenie burzliwego, a nawet tragicznego życia w obszarze rodzinnym i relacyjnym nie oznacza koniecznie, iż potrzeba tworzenia i twórczość badanego doznaje poważnego uszczerbku. Oznacza to również, iż zaproponowana *dychotomia artysta ustabilizowany vs artysta walczący* nie znajduje zastosowania w każdym przypadku, gdyż możliwe jest bardzo płodne twórczo i stabilne pod względem rozwoju twórczej kariery życie połączone z dość trudnymi i zmiennymi

kolejami losu w obszarze prywatnym. Na podstawie powyższych rozważań wnioskować też można, iż życie rodzinne, związki partnerskie / małżeńskie i rodzicielstwo – w zależności od indywidualnych uwarunkowań natury osobowościowej, jak i czynników zewnętrznych – mogą pełnić funkcję zarówno stymulatorów, jak i inhibitorów twórczości dla badanych twórców.

Dodatkową kwestią (poza wskazaną powyżej dychotomią) jest zaangażowanie twórców w życie rodzinne pod względem ogólnego codziennego funkcjonowania. W tym kontekście niektórzy artyści opisują stany silnego roztargnienia czy psychicznej „nieobecności, związane z tym, iż ich myśli często krążą wokół procesów twórczych. Stany te bywają problematyczne dla domowników i uciążliwe dla współżycia rodzinnego, choć twórcy różnili się w ocenach tego, na ile czynnik ten miał znacząco negatywny wpływ na rodzinne funkcjonowanie. Mniemać można, że to, w jakim stopniu wpływał on destrukcyjnie na członków rodziny, zależeć mogło od ogólnej kondycji relacji (np. na ile była skonfliktowana, a na ile harmonijna).

To [jak potrzeba tworzenia wpływa na bliskie relacje] powinni ocenić ludzie, którzy ze mną żyją. To jest ten stan takiej nieobecności, bo inne rzeczy przestają mieć znaczenie, nie dostrzega się innych rzeczy, gdyż się jest zagłębionym w tych brzmieniach i obrazach. „Myśli się o tym" to nie jest dobre określenie, bo często właśnie podświadomie, nieświadomie do końca ten wiersz jakby przejmuje władzę nad człowiekiem (Jerzy Jarniewicz).

Kiedyś to, szczególnie w latach 90., bo to jest chyba najlepszy czas, kiedy ja malowałem rzetelnie, tak własne rzeczy dla siebie i jakby z tego żyłem. Jeżeli miałem jakiś fajny temat, który mi przychodził do głowy, to wie pani, to rzeczywiście było nieżyciowe, szczególnie jak się miało rodzinę, bo ja /śmiech/ czasami trzy, cztery dni chodziłem w innym świecie, tzn. jak myślałem o tym obrazie, to sobie przeglądałem różne rzeczy, chodziłem do antykwariatów, tam coś sobie czasami czytałem, przeglądałem jakieś książki. Żyłem w kompletnie innym świecie. Nie wiem, to pewnie psycholog albo psychiatra tutaj by się w tym sensie mógł wypowiedzieć, ale autentycznie wtedy te prace, które powstawały były takie autentyczne, przeżyte. Te kilka dni takiego chodzenia i myślenia poza rzeczywistością owocowały jakąś tam pracą, która czasami nie do końca oddawała cały ten okres tego całego procesu, ale była takim zamknięciem tego etapu. I rzeczywiście, myślę, że to nie jest takie codzienne, że tak powiem. To było strasznie fajne, tylko tyle że oczywiście cierpiało na tym otoczenie najbliższe. Bo życie tutaj, wymagało się różnych rzeczy, a tutaj człowiek w tym czasie przeżywał jakieś irracjonalne historie [śmiech]. Ale to jest coś takiego chyba, to jest taki element tego procesu twórczego, autentycznego (Andrzej Gosik).

Moja rodzina zaakceptowała to, że maluję. Czasami mają do mnie dzieci żal, że spędzam z nimi mało czasu, bo coś maluję. Czasami jak spędzam z nimi czas, to moje myśli krążą wokół malowania, to też nie jest fajne. No ale to tak jest i będzie. Jakby przyjmuję to takie, jakie jest. Nie mam na to wpływu (Arkadiusz Mazurkiewicz).

W momencie, kiedy już wymyślam historie, bardzo [moje myśli skupione są na procesie twórczym]. Bardzo. I moi bliscy mówią, że jestem nieprzytomna i że nie ma ze mną kontaktu, i że jak ja jestem w trakcie wymyślania jakichś historii, to jestem nieobecna, i że to jest bardzo uciążliwe. Oni się z tego śmieją i mają do tego bardzo pozytywny stosunek. No i to jest takie kochane. Natomiast ja nie miałam tego świadomości, że np. mój mąż ze mną coś ustalił i ja się zgodziłam na to i potwierdziłam, że tak, jesteśmy umówieni albo że ja coś zrobię, a w tym czasie właśnie byłam w trakcie wymyślania jakiejś

historii i uciekły mi myśli od tego tu i teraz do mojego tamtego świata, a może nawet wiedziałam, że się z nim umówiłam, bo jak on mi to przypomniał, to ja sobie to przypomniałam i rzeczywiście zidentyfikowałam, że: „no tak, rzeczywiście obiecałam ci odbiorę paczkę albo że byliśmy gdzieś umówieni", ale później, kiedy on już wyszedł, ja zostałam sama i zaczęłam albo to tworzyć w głowie, albo to pisać, to już zapomniałam o wszystkich wcześniejszych ustaleniach, więc jest to i uciążliwe, i w bardzo wysokim stopniu obecne (Barbara Sadurska).

Wspomnieć można też o ogólnym podejściu badanych do życia rodzinno-domowego, w tym stopniu zaangażowania w wychowanie dzieci i wykonywanie innych obowiązków domowych. Wbrew możliwym przypuszczeniom, iż *przymus tworzenia* raczej odwodzi twórców od zaangażowania w sprawy domowe, wielu artystów (przede wszystkim *artystów ustabilizowanych*) podkreślało, iż sfera ta jest bardzo istotna. Badani często wskazywali na swój system wartości i świadomą decyzję, na podstawie których byli w stanie czasowo / częściowo odsunąć pracę twórczą na rzecz zaangażowania w życie rodzinne – zwłaszcza w obszarze rodzicielstwa i wychowania dzieci.

No taka była decyzja. Myślę, że to się łączy z hierarchią wartości. Niezależnie od tego, jak bardzo kocham tworzyć, o wiele bardziej kocham być matką i w związku z tym, trzeba było coś ustawić w kolejności, a ponieważ dzieci były najważniejsze, musiałam zrezygnować z pracy zawodowej na rzecz siedzenia w domu. A w domu nie bardzo mogłam cokolwiek zrobić, no to wzięłam to jako konieczność na pewien moment, zdając sobie sprawę, że z przyjemnością do tego wrócę i nie traktując tej całej sytuacji jako ostatecznej, że już nigdy więcej nie zajmę się sztuką, tylko jako taki przerywnik konieczny i całkiem przyjemny, żeby z tęsknotą wrócić do tworzenia (...).

Ja się nauczyłam żyć z tym, że się nie stresuję tym, że coś się odsuwa w czasie. Mam więcej czasu na doprecyzowanie w głowie pewnych rzeczy, zwłaszcza że dużo pomysłów idzie równolegle, czyli jeden pomysł jest już na etapie, że można się wziąć do roboty, inny pomysł dopiero kiełkuje. Zawsze jest co robić na poziomie umysłu, więc nie ma problemu z tym, że w danym momencie nie mogę czegoś fizycznie wykonać (Tamara Sass).

Wie pani, jest takie przekonanie, że artyści są egoistami, że się alienują w swoim świecie i zaniedbują sprawy zewnętrzne, odrywają się od rzeczywistości. Ja starałem się zawsze połączyć te oba światy, żeby nie zatracić się na tyle, żeby zapomnieć o codziennych obowiązkach: ugotować obiad, zajmując się montażami i odwieźć dziecko do szkoły, napalić w piecu i porąbać drewna i później na spokojnie wrócić do swojej twórczości. Ale wiedziałem, że ona mi nie ucieknie, że pomysł, który zacząłem, mogę sobie zapisać i do niego wrócić i będę go kontynuował na zasadzie rzemieślnika (Dariusz Klimczak).

Powiem ci, że raczej staram się to integrować tak, żeby nie kolidowało z obowiązkami domowymi, które mam i muszę zrobić, bo one są bardzo ważne, niemniej jednak, jeżeli cos już muszę zrobić, no to tak gospodaruję czas, żeby i na to i na to znaleźć trochę czasu. Były takie czasy, kiedy miałem dobre zamówienie, bo robiłem np. taki à la witraż w kaplicy u nas w Skierniewicach na cmentarzu, to wtedy robiłem troszkę nocami, bo ja lubię nocami generalnie robić, bo wtedy jest cicho, jakieś radio sobie gra po cichu, ja sobie tam docinam i powoli robię. Przychodziłem rano od domu, trochę się przespałem, później na zakupy pojechaliśmy albo coś, co trzeba było zrobić i znowu szedłem do pracowni, znowu tam pracowałem. Tak że no bardziej równoważne ten czas jest. To nie jest tak, że

np. będę siedział od rana do wieczora w pracowni, mimo że w danym momencie nic mam, nie mam żadnego planu, ale tylko żeby siedzieć – podobno trzeba, żeby stworzyć – a w domu mam coś do zrobienia, no to nie, no to oczywiście, że najpierw zrobię tutaj jakieś obowiązki, a później dopiero przyjemność, o! (Adam Michałowski).

Jak widać, badani podejmują duże wysiłki, aby skutecznie i elastycznie zarządzać czasem, co umożliwia im pogodzenie ról rodzinnych i profesjonalnych. W zależności od systemu wartości, a także – jak się wydaje – pilności i ważności konkretnych zadań związanych z „prowadzeniem domu", nadają priorytet jednej albo drugiej sferze życia.

[W weekendy] trzeba poświęcić trochę czasu na takie życiowe rzeczy, czyli posprzątać, ugotować. Ale np. jak mam wybierać czy upiec ciasto, czy narysować jakąś pracę, to oczywiście coś narysuję (Renata Krawczyk).

Kolejnym zagadnieniem związanym z funkcjonowaniem badanych w ramach relacji społecznych jest życie towarzyskie. W tym kontekście konkluzje wydają się dosyć jednoznaczne. Na podstawie analiz narracji twórców wydaje się, iż – w przeciwieństwie do wniosku, że silna potrzeba tworzenia generalnie nie hamuje (a jedynie może utrudniać gratyfikację) dążenia do wchodzenia w związki miłosne – *przymus tworzenia* sprawia, że potrzeba życia towarzyskiego (spotkań towarzyskich, rozrywek o charakterze społecznym itp.) jest u badanych twórców mocno ograniczona. Co istotne, w przypadku tej sfery życia właściwie nie wydaje się adekwatna – zastosowana w założeniach teoretyczno-badawczych – kategoria *konfliktu*, gdyż pojęcie to niesie konotacje związane z napięciem i jakiegoś rodzaju cierpieniem – np. w wyniku straty związanej z poświęceniem jednego obszaru życia kosztem innego. Natomiast z narracji badanych nie wynika, iż rezygnując np. z wyjść towarzyskich na rzecz twórczości odczuwają napięcie czy też stratę – niektórzy twórcy wskazali jedynie na pewien dyskomfort, spowodowany koniecznością stosowania wymówek i tłumaczenia osobom trzecim, dlaczego rezygnują z jakiejś społecznej aktywności. Natomiast ograniczenie życia towarzyskiego na rzecz pracy twórczej jest konsekwencją świadomych wyborów, związanych z wyznawanym systemem wartości, w którym twórczość stanowi priorytet lub jedną z najważniejszych (zazwyczaj obok rodziny) wartości. Ponadto badani motywowani są dążeniem do osiągania wysoko pozytywnych stanów emocjonalnych, jakich doświadczają w procesach twórczych, stąd też aspekt straty / cierpienia tym bardziej nie znajduje odzwierciedlenia. Np. badana, która wspomniała o odmawianiu znajomym spotkań towarzyskich na rzecz rysowania („znajomi do mnie dzwonili, czy wyjdę. Ja mówiłam, że nie, dzisiaj nie wychodzę, siadałam i rysowałam do tego momentu aż to narysuję. […]")., zapytana o to, czy sytuacje tego rodzaju odczuwa negatywnie, czy po prostu jest to wybór, odpowiada:

Wybór, wybór. To już też wolę, znajomi piszą chodźmy gdzieś tam, nie wiem, na kawę, to ja mówię: „Nie nie, źle się czuję" i rysuję [śmiech]. Chyba że już bardzo dużo razy odmawiałam, to wtedy mówię: „Dobra, odkładam wszystko, wychodzę" (Renata Krawczyk).

Co też charakterystyczne, niektórzy badani dość często – a czasem „na ostatnią chwilę", pod wpływem wewnętrznego impulsu – odmawiają lub odwołują spotkania towarzyskie na rzecz gratyfikacji potrzeby tworzenia.

To jest na przykład kontakt z przyjaciółmi. Zdarzało mi się, że miałem się spotkać po jakimś czasie, nie wiem, wreszcie pójść po prostu odpocząć, napić się, tak jak każdy człowiek, normalnie i gdzieś tam ta chwila miała dla mnie duże znaczenie, a później nagle coś takiego we mnie, czy praca, czy wewnętrzny jakiś taki impuls, który mówił: „zostań, zrób do końca tą pracę", powodował, że byłem w stanie zrezygnować z takiego spotkania (Michał Karcz).

Wydaje się, że twórczość w wielu przypadkach jest dla badanych po prostu bardziej atrakcyjnym – przyjemniejszym i niosącym więcej korzyści pod względem ogólnego poczucia satysfakcji życiowej – wyborem niż zaangażowanie w aktywności towarzyskie. O tym, że potrzeba aktywności towarzyskich nie jest silna świadczy również to, iż poza wspomnianym dyskomfortem w komunikacji z innymi, badani nie dążą do zmiany swojego stylu życia i nie wyrażają niezadowolenia w związku z ograniczonym życiem towarzyskim.

Powiem szczerze, że mam świadomość, że zaniedbuję ten aspekt społeczny przez to, ale w jakiś sposób się z tym pogodziłem. Stwierdziłem, że widocznie tak gdzieś wewnętrznie to się mi w głowie poukładało, że ja nie chcę z tym nic robić. Jedni ludzi mają tak i nie są w stanie bez tego żyć. Ja widocznie, tak mi się ten charakter stworzył. Zresztą wiadomo, że ten umysł, charakter on ewoluuje, nasiąka tym wszystkim, co w życiu jakby przeżyjemy, co otrzymujemy od życia, że też ta moja potrzeba tej ucieczki też z niczego się nie bierze. I jakby to wszystko wrzucam do jednego worka, czyli to, że mam taki stosunek do życia społecznego czy tego, co robię, że tak widocznie musi być. Tak że nie staram się niczego naprawiać. Staram się, żeby po prostu było to tak, żebym czuł się ze wszystkim dobrze i ze swoim sumieniem (Michał Karcz).

Nie mam w ogóle życia towarzyskiego, bo kiedy wszyscy wychodzą w weekend na party, to ja jestem kurde w robocie, a kiedy wszyscy są w robocie to ja wtedy jestem w studiu. I tak się widzimy, nie?

Czyli to twórczość jest priorytetem?

No (Adam Ostrowski).

W tym kontekście podkreślić też warto – co było już dyskutowane – że twórcy generalnie wykazują upodobanie do samotnego spędzania czasu w związku z pracą twórcza, co może generować pewne napięcia w relacjach i grupach społecznych, których są częścią. Niektórzy badani przejawiają skłonność do łamania różnego rodzaju konwencji społecznych w związku z potrzebą tworzenia, gdyż np. pracują w święta czy ustawowe dni wolne, kiedy ich bliscy i znajomi spędzają czas wspólnie.

Kiedyś w ogóle pisałem jakoś tak przez wszystkie dni w roku, kiedy tylko była możliwość, jak nie jechałem gdzieś tam na przykład. No i sprawiło to, że jest niedziela czy jakieś dzień wolny, czy jakieś święto, poznawałem po tym, że było mało samochodów na ulicy i mało ludzi i to był główny wyróżnik (Andrzej Ziemiański).

Rzecz jasna, podkreślić należy, iż powyższe wnioski nie oznaczają, iż badani twórcy w ogóle nie odczuwają potrzeby spotkań ze znajomymi i przyjaciółmi – jedynie wskazują na to, iż jest ona dość ograniczona, o czym świadczą powtarzające się sytuacje niezbieżności potrzeb badanych z oczekiwaniami społecznymi. Ponadto wydaje się, iż artyści w wysokim stopniu zaspokajają potrzebę relacji społecznych w ramach aktywności zawodowych – w postaci zwłaszcza spotkań z odbiorcami (niejednokrotnie liczną publicznością) czy działalności w stowarzyszeniach artystycznych (o czym wspominałam powyżej).

8.12. „Nie można przesadzać" – *przymus tworzenia* a potrzeba psycho-fizycznej równowagi

Jedną z istotnych kategorii, związaną z dużym nasileniem potrzeby tworzenia, o której warto pokrótce wspomnieć, są poświęcenia, jakich badani dokonywali w imię zaangażowania w proces twórczy. Dość często poświęcenia te dotyczyły zdrowia, odpoczynku i snu, przez co w życiu twórców dochodziło do zaburzeń w poczuciu psycho-fizycznej równowagi.

Ważnym obszarem np. jest sen. Myślę, że sen i odpoczynek są bardzo ważne. Więc czasami jest tak, że ja nie mogę zasnąć, ponieważ mam jakiś pomysł i mam potem problemy z zaśnięciem, bo cały czas w mojej głowie rodzą się nowe pomysły. I czasami zapisuje je na kartce albo czasami rysuję i potem mogę już wreszcie zasnąć, bo już mam plan na to, co będę na następny dzień robiła, a czasami jest tak, że przez całą noc tworzę. Zdarzały się takie przypadki, więc pod tym względem to bywało męczące, bo chciałabym móc zregenerować się, a bez tej regeneracji nie mogę działać w 100 procentach (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

(...) zdrowie to jest dobry punkt wyjścia, bo faktycznie niektóre elementy mojej pracy powodowały takie skrajne wyczerpanie. Czasami brałem udział w spektaklach, po których później regularnie, po jakimś czasie spektakli chorowałem na jakieś zapalenie oskrzeli czy coś. Po prostu dawałem z siebie za dużo. To było tak zwane spalanie się na wstępie. Także proces jakby doświadczenia powoduje, że potrafisz kontrolować te mechanizmy i wykorzystywać je na tyle, żeby nie cierpieć na tym fizycznie. Najzwyczajniej w świecie, żeby nie odnosić jakby zdrowotnego przede wszystkim szwanku (Piotr Rogucki).

U mnie największy kryzys w tworzeniu był wtedy, kiedy przestałem jarać marihuanę. I wtedy przez rok, czy nawet przez dwa lata nie mogłem się odnaleźć w ogóle. Bo dla mnie proces tworzenia i jarania to było jedno - wiesz, symbioza. To było takie głupie przyzwyczajenie. Człowiek ma nieraz takie głupie przyzwyczajenia. Tak jak ci powiedziałem: parzę sobie kawkę i idę zrobić muzykę, a wtedy było tak, że robię sobie kawkę, skręcam jointa i robię muzykę. A teraz eliminując tego jointa, to wiesz… ten joint powodował, że ja zawsze miałem o czym pisać. Bo ja zawsze pisałam o jakichś głupotach, zawsze

coś z tego wychodziło (...). Później, kiedy już przestałem jarać to mój mózg przestał mieć jakikolwiek stymulant (Adam Ostrowski).

Ostrowski, Rogucki, Karcz i niektórzy inni badani wskazywali na zdobytą wraz z doświadczeniem i wiekiem świadomość konieczność dbałości o własny dobrostan fizyczny. Niektórzy twórcy relacjonują, że w pewnych okresach życia mieli tendencję do przeciążania własnego organizmu przez wielogodzinną, intensywną pracę twórczą, z czym wiązał się np. brak ruchu, przeciążenie strun głosowych, deprywacja snu i – dość rzadko w analizowanych przypadkach – próby regulacji uczuć i zwiększenia zdolności do pracy poprzez substancje psychoaktywne i alkohol. Ostatecznie jednak artyści wykazują zdolność do krytycznej oceny tych zachowań i deklarują, iż starają się ich unikać lub (najczęściej) zupełnie z nich zrezygnowali.

Natomiast kłopoty zdrowotne też, czyli jakby choroba powoduje, że ciężko się pracuje, ale w międzyczasie nauczyłem się też faktu, że ja muszę jako wykonawca sceniczny no i też jako umysł, który nie potrafi pracować w warunkach toksycznych powiedzmy sobie, pod wpływem narkotyków czy jakiegoś tam stanu upojenia, to ja muszę być zdrowy po prostu, czyli dbać o swoją kondycję fizyczną, czyli uprawiać jakby taki w miarę zdrowy tryb życia, żeby w choroby nie popadać jednak (Piotr Rogucki).

Nie można przesadzać. Ja miałam taki okres w życiu, że np. pierwszy koncert fortepianowy pisałam w nocy. To mi zajęło trzy tygodnie. Akurat to był grudzień. To dawno temu, jeszcze moja córka żyła, Nisia. Więc tak, zaczynałam, kiedy ona już ona poszła spać. Pisałam do momentu, kiedy pierwszy tramwaj, 5.20. No to wtedy się kładłam spać na dwie godziny. Potem ją odwoziłam do szkoły samochodem, w piżamie, tylko nakładam coś, jeszcze ciemno było, to był grudzień. Potem moja mama odbierał ją ze szkoły. To już była 4. A spałam w ciągu dnia. Odbierałam, już było ciemno. Potem oczywiście do kolacji itd. poświęcałam czas dziecku. Dziecko szło spać, a ja znowu do nut. To mi się najlepiej pisało w nocy. No i tak, ale w którymś momencie stwierdziłam, ze nie, to nie można tak żyć. Bo ja właściwie nie żyję. Ja jestem tylko w tej muzyce (Hanna Kulenty).

Niektórzy twórcy wydają się więc wyciągać konstruktywne wnioski z okresów, w których doświadczyli nadmiernych psycho-fizycznych obciążeń w wyniku intensywnego zaangażowania w pracę twórczą. Inni natomiast zdają się mieć naturalnie dobry kontakt z potrzebami własnego ciała i w sytuacjach zmęczenia pracą twórczą są w stanie ją odsunąć na czas niezbędny do regeneracji i odpoczynku.

Wielokrotnie były różne przestoje nasilenia. Czasami potrafiłam przez miesiąc nic nie robić, nic nie namalować, a potem potrafiłam wykonać kilka obrazów w ciągu paru tygodni. Więc tak, jak najbardziej. To wszystko zależy od tego, co się dzieje, jak ja się czuję. To nie jest tak, że po prostu pracuję jak robot (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

No w tym momencie, jak pracowałam na etacie jeszcze (...) starałam się no praktycznie co wieczór, wracałam i starałam się coś tam jednak rysować, aczkolwiek, jak byłam przeciążona, to nie siadałam przez tydzień np., ale tak poza tym wracałam o 16.00, siadałam o 17.00 i rysowałam do 22.00 (Renata Krawczyk).

Tego rodzaju narracje budują obraz zdrowo funkcjonującego artysty, świadomego i szanującego potrzeby i ograniczenia własnego ciała. Zdarzały się też jednak wypowiedzi, w których twórcy wyrażali frustrację związaną z pogorszeniem zdrowia i samopoczucia w wyniku nadmiernej ilości pracy.

(...) też fizycznie to się bardzo odbija na moim życiu, bo mam problemy z krzyżem, z ręką, którą pracuję itd. itd., więc czasem wiem, mam świadomość, że to, co robię ma dla mnie duże znaczenie, ale, że płaci się bardzo duże koszty za to i to gdzieś tak troszeczkę jakby sprowadza na ziemię też momentami, że to nie jest też tak, że ja żyję cały czas tylko w tym świecie takim swojej iluzji, ale no trochę rzeczy jednak sprowadza mnie na ziemię i wtedy się zastanawiam nad tym wszystkim, co robię (...) Zdecydowanie to jest zdrowie, dlatego że kiedyś jakby nie byłem na tyle świadom tego, jak to jest ważne: ergonomia stanowiska pracy, odpowiednie zachowania, dbanie o swój organizm. Teraz człowiek naprawdę po tej czterdziestce odczuwa to bardzo. Ja, raz że mam problemy z dyskami trzema, które wynikają niestety z tego, że kiedyś siedziałem po 12 godzin na przykład pracę robiąc, bo po prostu tak mnie wciągała, nie wiem tak jak ludzi wciąga granie na komputerze, oglądanie seriali. Tak mnie wciągała praca, tak głęboko w to wsiąkałem, że zapominałem o tym. A człowiek tyle nie wytrzyma w jednej pozycji, więc te pozycje, które sobie wymyślałem powodowały, że osłabiałem ten kręgosłup, no i w tej chwili jest tak, że niestety muszę robić sobie przerwy, no i mam problemy tam z dłonią, tą, która jednak też wiele lat pracy czy myszką, od jakiegoś czasu na tablecie. No niestety, to się też odbija i w jakiś sposób też mam do siebie pretensje, że tak to zaniedbałem i mam pretensję też do tej potrzeby tworzenia mojego, że to ona też mi trochę to, kurczę, zniszczyła wszystko. Mówię, no moje życie jest bardzo od tego uzależnione i z jednej strony dobrze czasem, czasem źle, no takie kurczę małżeństwo, trochę trudne no (Michał Karcz).

To jest bardzo trudny temat, bo ja czasami łapię się na okresach, że istnieje tylko i wyłącznie malowanie i zaniedbuję się przez to malowanie fizycznie, czyli właśnie gdzieś tam podupada moja dieta, przytyję, nie ćwiczę, nie wychodzę na spacer, mam gonitwę myśli w głowie, nie mam w ogóle tej medytacji czy uważności. I to są całe długie okresy, gdzie żywię się fast foodami [śmiech] i to są całe takie okresy, gdzie to bardzo źle wpływa na mnie (Arkadiusz Mazurkiewicz).

W wypowiedziach tych ujawnia się wewnętrzny konflikt artystów związany z trudnością pogodzenia *przymusu tworzenia* z potrzebą regeneracji i dbałością o swój ogólny, a zwłaszcza, fizyczny, dobrostan. Badani wydają się cierpieć na brak równowagi między pracą a odpoczynkiem i wykazywać brak zdolności – mimo dużej świadomości problemu – satysfakcjonującej integracji potrzeby tworzenia z potrzebami zdrowia i dobrego samopoczucia fizycznego.

Podsumowując, twórcy wykazują pewną tendencję do zatracania równowagi między pracą a wypoczynkiem, a niektórzy mają za sobą epizody lub dłuższe okresy poważniejszego nadwyrężania własnego zdrowia, np. w postaci używek. Właściwie wszyscy badani są jednak świadomi wpływu twórczości na swój fizyczny dobrostan i wyciągają konstruktywne wnioski z przeszłych autodestrukcyjnych zachowań. Generalnie badani wydają się mieć kontrolę nad tym obszarem funkcjonowania oraz nie dopuszczać do znaczących zaburzeń.

8.13. „Cały czas do tego dążyłem, żeby nie pracować dla kogoś" – *przymus tworzenia* a poczucie bezpieczeństwa materialnego

Kolejnym aspektem – poza budowaniem bliskich relacji, życiem rodzinno-domowym, towarzyskim, a także zdrowiem i odpoczynkiem – który rozważałam teoretycznie jako mogący prowadzić do konfliktu między potrzebą tworzenia a bardziej podstawowymi potrzebami jednostki (zob. *Rozdział 7.*), była kwestia bezpieczeństwa materialnego. Gratyfikacja tej potrzeby w związku z niektórymi swoistymi właściwościami zawodu artysty – np. częstą niestabilnością dochodu, brakiem jednoznacznych kryteriów sukcesu itp. – stanowić może duże wyzwanie, a często trudność dla twórców. Rzeczywiście na podstawie zgromadzonych danych stwierdzić można, iż kwestia gratyfikacji finansowej za wytwory twórcze bywa dla badanych problematyczna. Strategie działania twórców ukierunkowane na utrzymanie materialnego zabezpieczenia i gratyfikacji potrzeby bezpieczeństwa pod względem finansowym podzieliłam na cztery kategorie:

- podejmowanie zatrudnienia w zawodach o charakterze dydaktycznym i naukowym, związanych ogólnie z twórczością lub uprawianym rzemiosłem artystycznym (najczęściej praca jako wykładowca akademicki[110], czasem nauczyciel szkolny lub zakładanie własnych ośrodków nauczania rzemiosła twórczego, organizacja warsztatów z twórczości itp.),
- dorabianie / podejmowanie pełnego zatrudnienia w innych niż artystyczne i dydaktyczne profesjach,
- poleganie na bliskich (często małżonkach), którzy w okresach obniżonego zarobkowania są w stanie zapewnić artystom utrzymanie,
- generowanie oszczędności na wypadek, gdyby przychody ze zleceń / sprzedaży dzieł sztuki drastycznie spadły.

(…) od 2015 r. uczę, jestem profesorem w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, czyli tutaj taka moja pierwsza posada, która zresztą mi bardzo odpowiada, bo bardzo dobrze się odnajduję w roli profesora kompozycji (Hanna Kulenty).

I od razu po szkole zdałam na studia do Akademii Muzycznej we Wrocławiu na Wydział Wokalny i kierunek wokalno-aktorski. I w tym samym czasie również założyłam we Wrocławiu Młodzieżową Akademię Musicalową (Magdalena Zawartko).

Uczyłem na uczelni przez 20 lat. No bo wtedy nie można była żyć z pisania. Teraz już można, z związku z tym architekturą się już nie zajmuję, mimo dojścia do stopnia doktora (…). Zawsze powtarzam,

[110] Wykładowcami akademickimi / naukowcami (najczęściej ze stopniem doktora lub doktora habilitowanego) są (albo byli, gdyż przestali wykładać) Magdalena Zawartko, Hanna Kulety, Andrzej Ziemiański, Joanna Bator, Jerzy Jarniewicz, Tamara Sass i Zośka Papużanka.

że architektura to była najfajniejsza rzecz, której nie chciałem robić. Wszystkie inne byłyby jeszcze gorsze, a to były bardzo ciekawe studia. No i w sumie możliwość załapania się na uczelnię jakąś tam, gdzie był nienormowany czas pracy, bo ani wstawać, no trzeba mieć talent dydaktyczny, ale wystarczy zasadniczo (Andrzej Ziemiański).

To było męczące, bo w młodości nie zarabiałem dużo na obrazkach i musiałem wykonywać no inne prace, jak grafikę reklamową. Czasami jakieś ilustracje robiłem do książek, które też mnie nie bawiły, ale dobrze płacili, to się robi [śmiech].

I jak to wpływało na tą taką pana potrzebę tworzenia?

Zniecierpliwienie, no, po prostu, żeby tylko skończyć i „zaportkować", jak to się mówi, pieniądze. Ale to w takich dziedzinach pokrewnych. Zdarzyło mi się pracować przed trzydziestką jeszcze jako dekorator wystaw sklepowych. Pracowałem w WSS „Społem". No to była praca śmieszna. A to jeszcze były czasy stanu wojennego, tak że [śmiech] dużo pracy nie było. Sam ocet się ustawiało. Ale wtedy ponieważ nie było towaru, nie było co ustawiać, to tworzyliśmy szalone kompozycje właśnie plastyczne. Można było się wyżyć (Dariusz Twardoch).

Nieraz było z górki, nieraz było fajnie, a nieraz tworzyło się, bo czułem tą potrzebę tworzenia, ale gdyby nie pomoc żony, no to byśmy chyba bardzo cienko przędli przez te moje inne spojrzenia. Tak że tutaj (...) jeszcze żona wspiera, w każdym znaczeniu tego słowa (...). [n]o jestem oderwany od rzeczywistości, ale całe szczęście, że mam jeszcze tego mojego anioła stróża - żonę, która jest ze mną, to mam bezpieczeństwo, po prostu bezpieczeństwo. Mam co zjeść, mam ciepło, mam w co się ubrać. To jest takie bezpieczeństwo, które właśnie pozwala trochę poszaleć i pokazać innym ludziom, że ten świat jest kolorowy (Adam Michałowski).

Bardzo dużo osób mówi, że to nie jest możliwe, że jest trudno [utrzymać się ze sztuki]. To jest wszystko prawda, ale z drugiej strony, jeżeli ma się tą siłę przebicia i determinację, to można utrzymywać się ze sztuki, tylko to jest dosyć niestabilne źródło dochodu. Więc jednego powiedzmy miesiąca można nawet i 12 tys. zarobić złotych, a potem przez kolejne trzy miesiące nic. Więc to jest przede wszystkim kwestia dobrego gospodarowania swoimi zasobami i po prostu bycia przygotowanym na to, że ma się jakieś oszczędności. Trzeba o to dbać po prostu, żeby być bardzo rozsądnym, ile się wydaje, w co się inwestuje. No cały czas pilnować się pod tym względem (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Zauważyć warto, iż badani przejawiali różnorodne reakcje na konieczność zarobkowania niezwiązanego w sposób bezpośredni z realizacją ich twórczej pasji. Tak jak już wspomniałam, wielu badanych dobrze odnajduje się w nauczaniu i lubi zajmować się dydaktyką, więc opcja pierwsza wydaje się preferowana.

A jeszcze teraz od pięciu lat uczę studentów, to w ogóle jest super. Ja ich uwielbiam. Oni mnie uwielbiają, jest super. Rozwijają się cudownie (Hanna Kulenty).

Najwięcej frustracji, oporu i niezadowolenia wywołuje natomiast konieczność podejmowania zatrudnienia w ogóle niezwiązanego ze sztuką – praca na etacie, praca biurowa. W tym kontekście wielu badanych wspominało o stanach zniecierpliwienia i zniechęcenia, związanego z ograniczeniem możliwości zaangażowania w pracę twórczą. Niektórzy jednak podchodzili do tej kwestii z dystansem, akceptacją, a nawet humorem, jako do przejściowego

etapu na drodze zawodowego rozwoju („żeby tylko skończyć i «zaportkować», jak to się mówi, pieniądze"). Zauważyć też warto, iż większość badanych doświadczenia nielubianej pracy biurowej / na etacie miało już za sobą, a obecnie całkowicie lub w przeważającym stopniu poświęca się twórczości (i np. pracy dydaktycznej). Wspomnę jeszcze, iż wiele fragmentów narracji dotyczących kwestii podejmowania zatrudnienia w nieartystycznych profesjach było już i będzie przytaczane, zwłaszcza w kontekście analizy skutków deprywacji potrzeby tworzenia (zob. *Rozdział 8.1.13.*).

~~A~~ W tym miejscu przywołać warto również wskazaną wcześniej dychotomię między *twórczością z serca* a *twórczością na zlecenie*. Obie dotyczą realizacji uprawianej przez badanych profesji artystycznej, ale druga motywowana jest również potrzebą zarobkowania, a nie jedynie gratyfikacją wewnętrznej potrzeby tworzenia (co wiąże się ze stanami najwyższej radości z procesu twórczego), przez co odczuwana jest jako mniej satysfakcjonująca. Natomiast konieczność polegania na bliskich i generowania oszczędności traktowane są pozytywnie albo neutralnie, choć podkreślić warto, iż generalnie większość badanych wydaje się dokładać usilnych starań, aby samodzielnie utrzymywać się z uprawianej sztuki. Twórcy raczej nie zniechęcają się przejściowymi trudnościami w zdobywaniu zleceń i utrzymywaniu płynności finansowej, lecz – starając się dbać o własne bezpieczeństwo materialne – w większości przypadków gotowi są na pewne kompromisy potrzeby tworzenia z potrzebami niższego rzędu. Co jednak istotne, raczej traktują je przejściowo i uporczywie dążą do zainteresowania odbiorców swoimi pracami i zdobycia klientów. Jednak zdarzały się też wypowiedzi wskazujące na pewnego rodzaju niefrasobliwość twórców odnośnie do kwestii konieczności zarabiania pieniędzy.

(...) kiedyś często brakowało pieniędzy, to w moich partnerkach to budziło zniecierpliwienie i zdenerwowanie, że znowu siedzę, maluję, a tu trzeba coś zrobić. Ale że tak powiem, to mnie nie odstręczało [śmiech] (Dariusz Twardoch).

Wydaje się, że Twardoch, a także Krystyna Raczkiewicz należą do artystów, którzy – nadając „absolutny" priorytet pracy twórczej – nie przykładają dużej wagi do gratyfikacji potrzeby bezpieczeństwa materialnego. Raczkiewicz wskazuje na raczej niski poziom zaspokojenia potrzeby bezpieczeństwa materialnego, związany z niewielkimi i niestabilnymi zarobkami, ale jest w stanie zaakceptować obniżony standard życia na rzecz samej przyjemności, którą czerpie z intensywnego zaangażowania w proces twórczy. Wątek ten rozwijam szerzej przy okazji rozważań o autoteliczności przymusu tworzenia (zob. *Rozdział 8.1.18.*).

Podobnie na silny rozdźwięk i konflikt wewnętrzny dotyczący chęci gratyfikacji „autentycznej" potrzeby tworzenia (*twórczość z serca*) a koniecznością tworzenia w celach zarobkowych (*twórczość na zlecenie*), wskazał Gosik. Badany ten wspominał o frustracji wynikającej z tego, iż większość czasu, który poświęca na pracę, przeznaczona jest na realizację zleceń, które w jego ocenie mają mniejszą wartość niż obrazy, które tworzy *z serca*. Artysta wyraził niezadowolenie, iż w związku z tym, że gros energii pochłania mu praca *stricte* zarobkowa, staje się malarzem „niedzielnym" i nie w pełni realizuje się w obszarze, który jest jego największą pasją. W jego narracji widoczny jest również lęk związany z upływem czasu i niedostateczną realizacją własnego twórczego potencjału. Ponadto badany z podziwem przywołuje postacie innych twórców-malarzy, którzy są w stanie – przynajmniej w dominującym stopniu – utrzymać się z uprawiania tej dziedziny sztuki, co świadczyć może o tym, iż model taki jest dla niego wzorcowy, a wspomniane jednostki odgrywają rolę autorytetów. W odwołaniu do przedstawionych w części teoretycznej niniejszej pracy możliwych konfiguracji między potrzebą tworzenia a potrzebami niższego rzędu, wydaje się, iż Gosik jest przykładem artysty, u którego potrzeba bezpieczeństwa materialnego stoi na drodze do samorealizacji i oddziałuje w sposób inhibitujący na realizację twórczego potencjału (zob. *Scenariusz II, Tabela 7. Rozdział 6.*). Jak wynika z narracji, badany nie rozwiązał pozytywnie konfliktu między dążeniem do stabilizacji finansowej a potrzebą tworzenia i tym samym samorealizacji, przez co doświadcza psychicznego cierpienia.

Chodzi o racjonalność funkcjonowania w życiu; chodzi o finanse. To jest zupełnie oddzielna historia. I tutaj dochodzi do zgrzytów pomiędzy tym, co chciało by się robić a tym co jest kupowane (...).

Bardzo często artyści wskakując i uzyskując pewne powodzenie finansowe po prostu brną i eksploatują to, co robią, to znaczy jakąś wąską część swojej twórczości, ewidentnie z powodów ekonomicznych, ale w pewnym momencie też zaczynają cierpieć i chyba zaczynają mieć frustracje, bo chcieliby robić coś innego. Ja to mam dokładnie, bo ja też jestem ilustratorem. Na co dzień zarabiam ilustracją, taka ilustracją agencyjną, opakowaniową. To daje mi jakby codzienny chleb, a dodatkiem są te rzeczy wszystkie, które maluję i które są widoczne, bo na Facebooku praktycznie, poza powiedzmy projektami znaczkami, które czasami umieszczam, to nie pojawia się właściwie większość rzeczy, które robię na co dzień, tylko akwarele i obrazy jakieś czasami olejne. Tak że tutaj właśnie jest ten rozdźwięk dla takiego widza, który śledzi w sieci na przykład, bo akurat lubi to, co ja robię i śledzi, to wydaje mu się, że ja funkcjonuję tylko jako malarz. Momentami to jest malowanie niedzielne, że tak powiem (...).

(...) jeżeli czuje się człowiek w czymś mocny i lubi bardzo to robić, a jednocześnie musi robić cos innego, to tutaj następuje rodzaj budzącej się frustracji, bo chciałoby się, żeby całość działalności była właśnie w tej części, która w pełni sprawia satysfakcję, a z kolei żeby ukrócić tą część taką, która przynosi jedynie pieniądze. I to jest właśnie problem, taki psychologiczny. Coś się odkłada na później. Życie ucieka coraz bardziej.

Ja znam kilka osób, nie mówię o takich artystach z najwyższej półki, którzy funkcjonują jako malarze, bo nie każdy ma to szczęście, wiedząc, że to nie tylko jest kwestia szczęścia, ale takiej

przedsiębiorczej działalności, ale znam z takiego mojego środowiska akwarelowego chyba ze dwie lub trzy osoby (mówię o bardzo dobrych akwarelistach), którzy funkcjonują wyłącznie z malarskiej działalności (...) Taki ulubiony model dla mnie działania na świecie takich akwarelistów to jest to, że on tylko maluje, prowadzi czasami szkoły malowania, jakieś warsztaty, jeździ po różnych sympozjach, imprezach, gdzie robi demonstracje. Tak działa taka typowa czołówka akwarelistów świata (…).

No oczywiście [moją twórczość hamuje] codzienna potrzeba zarabiania pieniędzy. Mimo że oczywiście sprzedaję obrazy, ale to nie jest sprzedawanie codzienne, tylko zdarza się to ileś razy w miesiące, ale nie na tyle, że by to zaspokoiło bieżące historie. Poza tym człowiek przez całe życie buduje swoje zobowiązania finansowe i czasami zbuduje je tak duże, że po prostu to jest główny motyw działania, a przynajmniej to jest coś takiego, co przeszkadza w takim myśleniu swobodnym. Bo w sumie ja mógłbym się poświęcić tylko malowaniu, ale musiałbym zainwestować przynajmniej z rok czasu, żeby to rozpędzić tak medialnie i po prostu racjonalnie, czyli nawiązać ileś tam kontaktów, ale nie jestem w stanie poświęcić roku czasu na inwestycję, bo ja po prostu muszę funkcjonować co miesiąc, więc taka proza życia niestety hamuje to, być może gdyby od samego początku to budować, to pewnie była to troszeczkę inna sytuacja (Andrzej Gosik).

Choć – jak widać – zdarzały się przypadki trudności w spieniężeniu dzieł sztuki i utrzymaniu stabilnego dochodu (oraz znacznego psychicznego dyskomfortu na tym tle), podkreślić trzeba jednak, iż większość badanych twórców wydaje się funkcjonować na względnie satysfakcjonującym poziomie finansowym, a w odniesieniu do wątku związanego z konfliktami potrzeby tworzenia z innymi potrzebami, nie deklarowała istotnych kłopotów w materialnej sferze życia. Niektórzy badani regularnie zawiązują intratne kontrakty i zlecenia, które umożliwiają im życie na wysokim poziomie materialnym. Pewne okresy obniżonego dobrobytu materialnego są w ich życiu raczej tymczasowe i – co znamienne – nie wydają się wpływać na całokształt satysfakcji z uprawianej profesji i wiary w dużą wartość własnej twórczości.

No i od tego czasu właściwie zaczęła się moja można powiedzieć kariera w takim dużym uproszczeniu zawodowa, no bo posypały się zamówienia, Warszawska Jesień, festiwale za granicą. No i właściwie od tego czasu to żyję jako kompozytor, twórca. Właściwie przez wiele, wiele lat to mi starczało na życie. Skłamałbym gdybym narzekała. Tyle pieniążków, ile akurat było mi potrzeba, to miałam (Hanna Kulenty).

Na koniec podkreślić należy, iż wśród badanych są również tacy, którzy całkowicie i – w swojej ocenie – na satysfakcjonującym poziomie – utrzymują się z *twórczości z serca*. Rozumiem przez to, iż artyści ci nie podejmują żadnych (nawet o charakterze dydaktycznym) prac, niezwiązanych bezpośrednio z samym uprawianiem sztuki w formie takiej, jaka im odpowiada (a więc bez kompromisów, związanych z podejmowaniem nielubianych „zleceń"). Jak się wydaje, do twórców tych należą zwłaszcza: Bator, Rogucki, Ostrowski, Kwieciński, Krauze, Twardoch (w późniejszym okresie życia) i Klimczak.

Powiem pani, że chyba jestem jednym z nielicznych w Polsce fotografów, którzy nie biorą zleceń typu zdjęcia ślubne czy inne, czy jakieś tam sesje komercyjne, tylko żyją z tego co stworzą sami, co wykreują. Cały czas do tego dążyłem, żeby nie pracować dla kogoś, tylko żeby zarabiać pieniądze na tym, co sam wymyślę. W pewnym momencie to się udało i kręci się od paru dobrych lat. Parę dni temu sprzedałem dwa zdjęcia do Stanów na przykład. Mimo kwarantanny i w ogóle zamieszania z wirusem, ciągle ktoś tam jest, kto myśli o tym, żeby mieć moje prace na ścianie (Dariusz Klimczak).

8.14. „Ewentualnie jakieś trzęsienie ziemi mogłoby zaproponować mi, żebym skończyła" – możliwe okoliczności i skutki deprywacji *przymusu tworzenia*

Ściśle związana z zagadnieniem konfliktów wewnętrznych i poświęceń dokonywanych w imię zaangażowania w twórczość jest kwestia deprywacji potrzeby tworzenia. Wedle przyjętych w niniejszej pracy założeń, ważnym aspektem zjawiska *przymusu tworzenia* jest to, iż jego tłumienie / ignorowanie / brak możliwości gratyfikacji niesie dla badanych negatywne konsekwencje natury psychicznej i emocjonalnej. Na podstawie narracji stwierdzić można, iż do często przywoływanych tego rodzaju skutków artyści zaliczali uczucia i doznania takie jak:

- smutek,
- frustracja,
- zniechęcenie / poczucie ciężaru / obciążenia / apatii,
- poczucie napięcia / rozdrażnienia / niepokoju/ podenerwowania,
- niezadowolenie / złość /agresja,
- depresja, brak satysfakcji, obniżenie poczucia sensu życia i ogólne „bycie nieszczęśliwym".

Wielu twórców podkreślało, iż tłumienie potrzeby tworzenia jest dla nich pod wieloma względami szkodliwe i nie powinno się do niego (przynajmniej zbyt często) dopuszczać. Wypowiedzi dotyczące tego aspektu były dwojakiego rodzaju:

- oparte na doświadczeniu – czyli jak badani czuli się, gdy w przeszłości doświadczali deprywacji *przymusu tworzenia,*
- spekulacyjne – czyli jak, w swojej opinii, badani czuliby się, gdyby zostali z jakiegoś powodu w ogóle pozbawieni możliwości realizowania się w wybranej dziedzinie sztuki.

Nie, nie, to nie. Nie, ja nie mogę [stłumić potrzeby tworzenia]. To ja bym umarła po prostu (...). Bywało tak, że np. wyjeżdżam gdzieś, nie mogę pisać, jestem oderwana, tutaj chcę pisać, a taka sytuacja jest, że nie mogę pisać, no to wtedy jestem strasznie nieszczęśliwa. Chcę wrócić do tego jak najszybciej (Hanna Kulenty).

A co się dzieje jeżeli pani tą potrzebę odsuwa?

Uuu, wtedy jest źle, wtedy bardzo źle. Może się nawet skończyć chorobą. To nie można. Nie mogę czegoś takiego robić. To jest bardzo szkodliwe. To jest niezdrowe zwyczajnie. To jest najczęściej tak, że to cały czas tkwi tam w głowie i jeżeli tego nie pozbędę się, to mogę mieć potem różnego rodzaju problemy. No nie chcę powiedzieć, że oszalałabym, ale mogłabym popaść w stan powiedzmy depresyjny albo coś innego mogłoby się wydarzyć. To jest tak jakby wiedziało się o czymś i chce się coś bardzo ważnego powiedzieć i przekazać, ale nie można tego powiedzieć (...). To [nietworzenie] by się wiązało z taką frustracją wewnętrzną. Ale też z takimi wyrzutami sumienia, że: „Dlaczego tego nie robię? Przecież muszę to zrobić". To nie jest coś nad czym mogę tak panować (...).

Bo ja kiedy nie tworzę, to robię się bardzo drażliwa i robię się bardzo trudna. Bo ja mam silną osobowość i z związku z tym wtedy po prostu ciężko jest ze mną wytrzymać, jeżeli nie tworzę, bo wtedy łatwo wpadam w takie skrajne stany emocjonalne, czyli z jednej strony radość, a potem wściekłość, potem smutek i tak w kółko i to jest bardzo ciężkie. A jeżeli regularnie tworzę, to wtedy jestem na takim bardziej powiedzmy wyrównanym poziomie emocjonalnym (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Nieraz jak za długi czas, np. koło tygodnia nie rysuję, no to zauważam, że jestem taka spięta podenerwowana i moje samopoczucie spada, to mówię: „stop, stop, stop, trzeba coś narysować". Na pewno jest to pomoc (...).

Pewne napięcie takie mija na pewno w trakcie malowania, bo jak nie uzewnętrznię tego czegoś, no to we mnie się jakby wszystko spina, tak bym powiedziała w taką pięść. Jeżeli walczę z tym uczuciem, żeby to uzewnętrznić, no to jest jeszcze gorzej. Nieraz do katastrofy prowadzi (...).

Zdarzają się takie dłuższe przerwy. To jest jednak napięcie, więc negatywnie na mnie działa. Zaczynam się coraz gorzej czuć psychicznie, czyli jakieś takie stany depresyjne zaczynam łapać, stany lękowe wręcz. Dopiero teraz uczę się, że kiedy już mam jakieś takie gorsze momenty, to oznacza, że trzeba coś narysować, bo przekroczyłam za bardzo granicę już, robię sobie autodestrukcję trochę (Małgorzata Jeżyk).

Generalnie do deprywacji *przymusu tworzenia* dochodzić może w dwóch podstawowych znaczeniach:

- wąskim – czyli zazwyczaj nagłe, niepoodziewane i niepożądane przerwanie trwającego procesu twórczego (co może mieć związek z zakłóceniem stanu *flow*),
- szerokim – czyli brak możliwości gratyfikacji potrzeby tworzenia przez dłuższy okres czasu.

W pierwszym wymiarze, jako typowe reakcje na wytrącenie ich z trwającego procesu twórczego, badani przywoływali niezadowolenie, złość, a nawet agresję. Najprawdopodobniej aspekt ten ma związek z przerwaniem stanu *flow*.

Czasami wdziera się też, wiesz co, podczas samego procesu jakby wydobywania z siebie tego powiedzmy tematu czy tam dzieła, czy pracy, to zaobserwowałem to wielokrotnie, że jeżeli ktoś nagle odwraca moją uwagę, to robię się ekstremalnie agresywny. No niestety tak to funkcjonuje, że jeżeli ktoś wpada w moją myśl, którą ja gdzieś tam ciągnę, próbując skończyć jakiś temat, to reaguję bardzo gwałtownie. Zamykam drzwi, trzaskam i każę mi nie przerywać, bo to jest takie silne po prostu, że nie mogę się powstrzymać od tego, żeby odciągnąć od tego uwagę (Piotr Rogucki).

Czyli jak jesteś pozbawiony możliwości realizacji tej potrzeby to czujesz dyskomfort?

To jest dramat! To jest dramat. To jest tak jakbyś dziecku zabrała zabawkę. Wyobraź sobie, że składasz komplet LEGO. Masz kurde ostatnią stronę instrukcji i nagle ktoś ci mówi: „koniec". I co robisz? „Ja p_ _ _ _ _ _ę, k_ _ _a, mama!" No to to jest mniej więcej to samo. Tutaj masz w głowie. Nagle ten i nie możesz tego zrealizować, nie? To jest najgorsze (Adam Ostrowski).

Mogę pisać na kolanie, pod kołdrą. Jedno jedyne, co mi jest potrzebne, niezbędne do pisania, to jest cisza. Bardzo trudno mi się pracuje, kiedy jest hałas za oknem, bardzo trudno mi się pracuje, kiedy moje dzieci się drą albo grają na komputerze i rozmawiają z jakimiś przyjaciółmi z drugiej półkuli. Nie lubię tego i jestem tak skupiona na tym procesie, kiedy już tę ciszę mam, że łatwo mi ją jest też zakłócić. No i niestety mój mąż też doświadcza takich różnych trudności z tym związanych. Już teraz się nauczył, że jak piszę, to się nie podchodzi, może się palić i walić. Ewentualnie jakieś trzęsienie ziemi mogłoby zaproponować mi, żebym skończyła, bo trzeba przerwać. Bo mieliśmy takie doświadczenia już w życiu [śmiech], jak on np. podchodził bardzo miło, kładł mi rękę na ramieniu i mówił „kochanie, zrobić Ci herbaty?", a ja się obracałam i mówiłam: „k_ _ _a, zostaw mnie, nie widzisz co robię?!" I ja jestem w stanie zabić człowieka wtedy naprawdę (Zośka Papużanka).

W znaczeniu szerokim natomiast deprywacja *przymusu tworzenia* najczęściej łączyła się z następującymi czynnikami:

- podejmowanie zatrudnienia niezwiązanego z uprawianą dziedziną sztuki,
- przestoje w twórczości, związane z różnymi tymczasowymi okolicznościami życiowymi, takimi jak przeprowadzki, podróże, wczesne etapy rodzicielstwa, choroby, zaangażowanie w inny projekt zawodowy itd.
- lęk przed samorealizacją czyli autosabotaż w aspekcie tłumienia własnej potrzeby artystycznej ekspresji przez badanych.

W ramach analizy pierwszego czynnika zauważyć można, iż podjęcie nieatrakcyjnej w ich mniemaniu, czyli niezwiązanej z gratyfikacją potrzeby tworzenia pracy stanowiło jedno z częstszych i najbardziej dotkliwie odczuwalnych doświadczeń, jakie relacjonowali badani w kontekście zagadnienia deprywacji potrzeby tworzenia. Zazwyczaj była to praca wymagająca realizacji odtwórczych zadań, często biurowa, a czasem też fizyczna. Szczególnie obrazowej relacji zatrudnienia „w biurze" i związanych z tym emocji i refleksji, dostarczył Kwieciński.

Tak że to było ciekawe doświadczenie, ale jednocześnie to też skrystalizowało moje poglądy na to co mam robić (...). Praca, nawet w tak cudownej instytucji, gdzie po prostu, wiesz, zarabiałem w ogóle niesamowite pieniądze jako moja pierwsza praca w biurze, to był 2010, płacili 25 euro za godzinę; nie no, to wiesz, z punktu finansowego było fantastycznie, dało mi to dużo stabilności, ale z drugiej strony to był okres, w którym byłem najbardziej nieszczęśliwy (...). Pracowałem u mojego wydawcy przyszłego i dawnego w obecnej chwili i zajmowałem się digitalizacją archiwów, a dokładniej moja praca polegała na sprawdzaniu zeskanowanych dokumentów z oryginałem (...). Pracowałem w biurze. Miałem poczucie absolutnego tracenia czasu. Pracowałem tylko trzy dni w tygodniu, ale podróżowanie do Amsterdamu (...), Haga-Amsterdam, Amsterdam-Haga, cały dzień jest stracony, później człowiek wraca do domu i jest wykończony i ta praca twórcza szła raczej tak sobie (...). Ten okres, w którym

pracowałem w Muziek Centrum Nederland był tak trudny emocjonalnie, ponieważ fokus był gdzie indziej. Miałem poczucie tracenia czasu i takiej niemożności skoncentrowania się na tym, co dla mnie jest najważniejsze, moim oddychaniu, czyli pisaniu (...). To było centrum, epicentrum muzyczne Holandii. Więc ja też nie pracowałem, robiłem tam absolutne głupoty. Byłem w epicentrum tego, co się działo po prostu w tym czasie w muzyce w Holandii. To było bardzo ważne miejsce. Ale pomimo tego, nie dawało mi to żadnej przyjemności, żadnego szczęścia. Miałem takie poczucie spasionego brzucha, takiej burżuazyjności. Po prostu jest, to fajnie, coś tam sobie posłucham ciekawego z tej muzyki holenderskiej, czegoś się nauczę, ale wszystko to było takie bez sensu, bez takiego poczucia, że rzeczywiście robię coś wartościowego, coś, co jest wartościowe dla mojego życia, i powoduje, że mam poczucie, wstając rano, że warto (Andrzej Kwieciński).

Jak wynika z narracji, powodem niezadowolenia z wykonywanej pracy biurowej – mimo jej wielu zalet, w tym możliwości (biernego) obcowania z interesującą badanego dziedziną twórczości i wysokich zarobków – było przede wszystkim ograniczenie możliwości gratyfikacji potrzeby komponowania muzyki, co skutkowało poczuciem tracenia czasu, frustracji i bezsensu działania, a nawet obniżeniem poczucia sensu życia. W podobnym duchu wypowiada się Rogucki, podsumowując własne odczucia związane z podejmowaniem prac innych niż artystyczne, a także Ziemiański w opisie doświadczeń pracy na uczelni.

Kiedy wykonywałem inne zawody, a zdarzało mi się, no to odczuwałem tylko i wyłącznie jakby rodzaj cierpienia, nieprzyjemności, braku satysfakcji, obciążenia, okropnego ciężaru, zniechęcenia (Piotr Rogucki).

Pod koniec już mnie to przytłaczało, ta dydaktyka. Na początku byłem pasjonatem. Uwielbiałem właśnie pracować ze studentami. Później tych zajęć było po prostu za dużo, mimo że nigdy nie brałem jakichś nadgodzin. I to było nudne, bo się powtarzało, w jakimś sensie oczywiście to samo. To nie było rozwojowe, to nie było twórcze, tylko takie odtwórcze (Andrzej Ziemiański).

Przyznać trzeba – co wydaje się ważnym wnioskiem z punktu widzenia osobowości badanych – iż większość twórców wydaje się przejawiać dość kategoryczne podejście do tego, czym chcą, a czym nie chcą się w życiu zajmować / kim chcą, a kim nie chcą być i raczej odrzuca w tym aspekcie możliwość znaczących kompromisów. Jeżeli natomiast kompromisy tego rodzaju bywają niezbędne – np. w wyniku konieczności zarobienia pieniędzy (o czym już pisałam; zob. *Rozdział 8.1.12.*) – badani traktują je jako rozwiązania tymczasowe i uporczywie dążą do powrotu na „swoją drogę", a także zazwyczaj nie rezygnują z twórczości, lecz zajmują się nią „po godzinach". Zachowania te świadczyć mogą o posiadaniu przez twórców cech takich jak upór, determinacja, zdecydowanie, zdolność do ukierunkowania się, skupienia itp. Dodać można, iż wskazana obserwacja – duża świadomość badanych tego, kim chcą być i czym zajmować się profesjonalnie, a także związana z tym zdolność do podejmowania zdecydowanych kroków, pozwalających zbliżyć się do „swojej drogi" życiowej – nie w każdym przypadku dotyczyła aspektu zatrudnienia, ale np. też wyboru kierunku studiów.

Ale moim zdaniem trzeba też mieć świadomość, co się chce, bo wie pani, ja nie dostałem się za pierwszym razem na architekturę i postanowiłem dostać się gdziekolwiek, tak żeby uciec przed wojskiem wtedy i postanowiłem dostać się na politechnikę, ale na inny wydział, taki inżynier, na budownictwo. I proszę sobie wyobrazić, jakim kosztem. Przesiedziałem nad fizyką, dostałem się na to budownictwo, ku uciesze moich rodziców i trzeciego dnia zajęć na tym budownictwie mówię: „Boże, przecież to jest beznadziejne, nie dla mnie". I w ciągu piętnastu minut odebrałem papiery w dziekanacie i wróciłem do domu. Wie pani, to była tak silna potrzeba i świadomość tego, co się chce robić. Bo normalnie by człowiek pomyślał: „No nie, już jestem w dużym mieście. Jestem studentem, to fajnie. Rodzice są zadowoleni. No może coś z tego będzie w końcu itd". A tutaj ta potrzeba była tak silna i świadomość tego, co chce się robić, że to było w ogóle marnowanie czasu (Andrzej Gosik).

Warto jednak zauważyć, iż pośród wielu tego typu podejść znalazły się wyjątki. Należały do nich m.in. Małgorzata Jeżyk i Barbara Sadurska, które jako jedne z nielicznych badanych łączą pracę twórczą z zatrudnieniem bardzo luźno lub właściwie niezwiązanym z ich twórczymi zainteresowaniami (w przypadku Jeżyk jest to grafika komputerowa, a w przypadku Sadurskiej prawo). Obie badane relacjonowały natomiast dużą liczbę czynników wpływających inhibitująco na ich potrzebę tworzenia (do wątku tego wracam poniżej). Kolejnym przypadkiem jest narracja Michałowskiego, w której opowiada on o sytuacji zmiany pracy, kiedy – dostosowując się do zewnętrznych warunków i zapotrzebowania pracodawcy – zdecydował się na podjęcie zatrudnienia na stanowisku w mniejszym stopniu związanym z jego twórczą pasją niż to, które pierwotnie wybrał (badany został lalkarzem-konstruktorem zamiast animatorem).

No i w międzyczasie jeszcze na kursie, już pod koniec, tak mniej więcej koło listopada, jeden z prezesów pyta się, czy ktoś nie ma zdolności jakichś manualnych, bo jest pracownia konstrukcji lalek, żeby tam pracować. Ale ja chciałem być animatorem, a nie konstruktorem (…). Bo w Semaforze nie była praca typowo fabryczna, odtwórcza, tylko to było w dużej mierze twórcze. Była część, która była odtwórcza, ale była część, która była twórcza, którą trzeba było wymyślać. Później z Semafora wyjeżdżali do Legnickiej Akademii Filmowej. Wyjeżdżali tam reżyserzy i różni konstruktorzy, rzeźbiarze, żeby dzieci, młodzież uczyć. I ja też tam zacząłem wyjeżdżać i wyjeżdżam do tej pory. I tam bardziej właśnie jest już tak twórczo, bo pomagam we wszystkim tym dzieciom. Najbardziej twórcze to jest budowa scenografii, wymyślanie tego wszystkiego i jak to wszystko wygląda. Ale jak przyjeżdżam z Legnicy, to jestem tak naładowany tym wszystkim, że albo zacznę robić i wymyślać swoje postacie, albo zaczynam malować też jakąś tam moją wizję (Adam Michałowski).

Michałowski również wykazuje pewne niezadowolenie z odtwórczego charakteru części realizowanych przez niego zadań, jednak akceptuje ich konieczność i stara się koncentrować na tych bardziej twórczych i czerpać z nich inspiracje do pracy, która stanowi jego podstawowe źródło spełnienia (malarstwo). Świadczyć to może o takich cechach osobowości, jak zdolność adaptacji do zmieniających się warunków zewnętrznych, elastyczność, umiejętność odczuwania zadowolenia i czerpania satysfakcji w różnych okolicznościach zewnętrznych.

Zauważyć warto, iż generalnie badani dokonują klarownej dystynkcji między pracami twórczymi a odtwórczymi, z czego tych drugich starają się unikać. Na pytania związane z odczuciami i możliwymi scenariuszami działań, gdyby zostali hipotetycznie pozbawieni możliwości uprawiania swojego rzemiosła twórczego, badani przejawiali trzy typy reakcji:

- kategorycznie zaprzeczali możliwości wykonywania jakiejkolwiek innej, niż związanej z ich dziedziną sztuki, pracy;
- deklarowali, że „i tak" – wbrew okolicznościom zewnętrznym – by ją w jakimś ograniczonym stopniu wykonywali, choćby w charakterze hobby;
- deklarowali, że próbowaliby wykonywać inne prace, koniecznie o charakterze artystycznym / twórczym.

Co znamienne, scenariuszem najmniej korzystnym – który w związku z silną negatywną reakcją niektórych badanych na samo jego wyobrażenie przyporządkowałam do ogólnej kategorii *praca-koszmar* – była praca biurowa. Z *pracą koszmar* łączyły się subkategorie takie jak właśnie *praca biurowa*, a także *praca odtwórcza* i *praca na etacie* / *praca u kogoś*. Jak wynika z narracji, powodem niechęci do pracy biurowej był, po pierwsze, odtwórczy charakter wykonywanych zadań, ale także konieczność podporzadkowania się zewnętrznym autorytetom i dostosowanie się do z góry narzuconych zasad, która to wizja wydawała się w szczególny sposób odstręczać badanych (*praca u kogoś*). Przy okazji wyrażania fali negatywnych emocji, związanych z hipotetyczną perspektywą pracy biurowej, badani niejednokrotnie porównywali do niej swoją obecną pracę, którą w takich momentach określali jako „wspaniałą", „idealną" itp.

Znamienne było też, w jaki sposób niektórzy twórcy płynnie przechodzili od skrajnych, kategorycznie negatywnych reakcji na wizję pozbawienia ich możliwości uprawiania obecnego zawodu do stopniowego (w ciągu tej samej wypowiedzi) dopuszczania wizji o tym, że mogliby „jak najbardziej" wykonywać inne, byle tylko twórcze, zajęcia. Stanowić to może interesującą przesłankę do postawienia hipotezy, iż *przymus tworzenia* jest cechą osobowości, polegająca na silnej potrzebie pracy w sposób twórczy, bez względu na rodzaju uprawianego rzemiosła artystycznego. Czyli jednostka odczuwająca *przymus tworzenia* mogłaby hipotetycznie zaspokoić go zarówno poprzez uprawianie malarstwa, jak i komponowanie muzyki, natomiast na ostateczny wybór uprawianej profesji składa się wiele czynników, w tym prawdopodobnie zwłaszcza posiadane zdolności / talent. Jednak zależność ta nie sprawdziła się w każdym przypadku – niektórzy badani, jak już wspomniałam, utrzymywali, iż nie wyobrażają sobie innej pracy twórczej niż ta konkretna, która wykonują. Na przykład Sadurska wspomina o

próbach realizowania różnego typu twórczych hobby, które jednak nie były w stanie zastąpić jej tworzenia fikcji literackich.

Właśnie zaczęłam kanalizować to też w inny sposób przez projektowania ubrania albo tworzenie czy szycie, czy angażowanie się w jakieś tam teatrzyki szkolne. I to mi bardzo pomogło, ale to był taki mały kroczek. To był taki erzac, bym to nazwała (Barbara Sadurska).

Gdybyś z jakiejś zewnętrznej przyczyny musiała teraz zaniechać tego [rysowania], to jak myślisz, jak mogłoby to wpłynąć na ciebie?

*Źle. Źle. Źle***.**

Co to znaczy?

Nie wiem. Chyba taka depresja by była. Nie wyobrażam sobie nie rysować. Mogę, nie wiem, nie oglądać filmów, nie czytać już książek, aczkolwiek tutaj też jest ciężko, żeby nie czytać, nie spotykać się z ludźmi; mogłabym być w zamknięciu, ale nie mogłabym mieć odebranego tego, żeby móc tworzyć i rysować (Renata Krawczyk).

Absolutnie nie [mogłabym rezygnować z malowania]. Nie wyobrażam sobie tego w ogóle. To tak jakbym umarła od środka i jakbym stała się kimś innym. To tak by wyglądało mniej więcej. To tak jakby umarła we mnie cząstka mnie. Więc to jest nie do wyobrażenia. Ale jeżeli już miałabym powiedzmy rezygnować z rysowania i malowania, to na pewno bym dalej jeszcze instynktownie na jakiejś, nie wiem, chusteczce rysowała czy szkicowała i wtedy pewnie bym po prostu przeszła na inną formę tworzenia, czyli zamiast tworzyć sztukę wizualną, może zaczęłabym wtedy śpiewać albo właśnie tańczyć, albo występować jako aktorka. Więc to tylko pod takim względem mogłabym przestać, powiedzmy w jakimś sensie (…).

Muszę wtedy po prostu siąść i codziennie od tej do tej godziny pracować, ale też mam sporo wolności w tym wszystkim. To jest dla mnie [malowanie] praca, która jest idealna, bo ja nie jestem osobą, która byłaby w stanie pracować w biurze. Ja potrzebuję sobie zrobić przerwę, wtedy kiedy ja potrzebuję, a nie wtedy, kiedy ktoś mi mówi, że mam iść na przerwę. I w ogóle nie lubię takiego rygoru i takiej dyscypliny. Drażni mnie to, że muszę się pilnować, że nie mogę sobie spojrzeć na komórkę albo wypić kawę przy stole, a wiem, że są takie biura i korporacje, gdzie nawet herbaty nie można sobie postawić. Dla mnie to jest po prostu straszne i takie trochę nieludzkie tak traktować człowieka (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Absolutnie, nie byłoby to możliwe [zrezygnować z komponowania muzyki / śpiewania]. Absolutnie (…).

Nie jestem osobą, która potrafiłaby się zamknąć i być odtwórcą. Jeszcze jakby ktoś jeszcze miałby mi coś kazać i w ogóle decydować o tym, co mam robić, to chyba to nie jest dla mnie, absolutnie (…).

Na pewno musiałabym mieć coś takiego związanego z chaosem w życiu. Nie no, coś twórczego, kreowanie, nowe pomysły, wdrażanie ich w życie, zmiana też często i ludzi, i otoczenia, muzyków, czyli coś, co też wpływa na nas. Musze mieć jakiś cały czas obrót, żeby funkcjonować, żeby była świeżość. I wtedy wracam do domu, który jest po prostu stały, niezmienny i tu jest ten balans właśnie. Jeżeli tu jest stałość i niezmienność, to gdzieś indziej musi być szaleństwo (…).

[zastanowienie] Hmm, nie wiem. Malarstwo? Pracuję dużo z ciałem też. Prowadzę zajęcia w ogóle z pracy nad plastyką ciała w akademii muzycznej. Lubię też takiego rodzaju pracę kreatywną na scenie, która się dzieje. Więc mnie się wydaje, że po prostu potrzeba tworzenia to jest coś, co mnie cechuje, chyba niezależnie od tego, jaka by to była dziedzina sztuki. Ale bez tej potrzeby bym chyba nie mogła żyć, więc jeżeli tak by się stało, że kiedyś na przykład stracę głos w przyszłości, to oczywiście bym pewnie się przerzuciła też na coś, co bym mogła kreatywnie gdzieś wykombinować i stworzyć i pewnie bym szukała nowych rozwiązań, jak tutaj po pierwsze przeżyć, a po drugie jak moją potrzebę tworzenia i to wydobywanie z czeluści wyobraźni kolejnych pomysłów przełożyć na rzeczywistość. Więc mogłabym też malować, jak najbardziej (Magdalena Zawartko).

Natomiast pisać książki, piszę dobre teksty, w tym kierunku też zmierzam. No czyli ogólnie mówiąc, wyrażanie się artystyczne, czyli twórczość. Jednak twórczość, to mnie najbardziej pociąga, a nie jakieś tam siedzenie w biurze, czy tam jakieś tam inne prace. No co, mam wielki szacunek do lekarzy, ale przecież nie zostanę lekarką, gdzie tam! (Hanna Kulenty).

Tu akurat trudno mi jest to sobie wyobrazić jakoś inaczej. To znaczy na pewno wyobrażam sobie, że cos musiałbym tworzyć innego. Być może grać na jakimś instrumencie. Zawsze chciałem, ale nigdy nie miałem na to czasu, ani prawdopodobnie zdolności, żeby coś takiego robić. Może nie wiem kręciłbym filmy, nieważne, chodzi o tworzenie czegoś. Na pewno mam jakąś taką potrzebę. Ale tak poza tym to chyba sobie trudno mi wyobrazić. Na pewno jakiś rodzaj kreacji. To jest taka potrzeba ogólnie kreacji. Być może to jest przypadek, że akurat maluję i rysuję, ale kreowanie czegoś to tak (Andrzej Gosik).

Że nie ma fotografii, być może bym sobie potrafił wyobrazić, ale że nie ma aspektu takiego, że coś mnie kręci i tworzę, to nie (Piotr Nadolski).

Dodatkowo zauważyć można, iż byli nieliczni badani, którzy nie wspomnieli o posiadaniu doświadczeń wykonywania jakiejkolwiek pracy niezwiązanej z ich artystyczną pasją – były to np. Zawartko i Wojciechowicz-Krauze. Natomiast badaną, która zarysowała odmienny niż wskazany powyżej, odział na zawody twórcze vs odtwórcze, była Sass. Artystka ta podzieliła rodzaje możliwych do wykonywania profesji ze względu na takie, które obejmują lub nie obejmują aspektu pomocy innym / społecznikowskiego. Badana wyraziła hipotetyczną możliwość wykonywania prac nieartystycznych, związanych z pomocą innym, jednak równocześnie mocno podkreśliła, iż faktycznie nie miała nigdy wątpliwości, co do tego, czym chce się w życiu zajmować („Ja zawsze wiedziałam, co chcę robić").

Gdybym nie była z wykształcenia grafikiem, to na przykład bym poszła na zarządzanie, na które bym nigdy nie poszła [śmiech]. Tak sobie myślę, że gdybym miała wybrać inną edukację, zapewne bym przeniosła moją hierarchię wartości i moją moralność na swe wykształcenie. Pewnie zostałabym albo lekarzem, albo weterynarzem, albo kimś, kto się zajmuje pomocą innym. Być może, że bym wtedy gdzieś na boku też tworzyła, coś robiąc przy okazji zupełnie innego zawodu. Na pewno nie zostałabym prawnikiem ani politykiem, nie daj Boże (...). Ja myślę, że ja generalnie jestem społecznikiem, tzn. bardzo ważne jest dla mnie to, co się dzieje wokół mnie na świecie i żeby jakoś tak wejść w taki aktywny nurt dialogowania z tym, co się dzieje. I akurat sztuka się przytrafiła, bo wyposażenie manualne mam przyzwoite, to czemu z niego nie skorzystać? (...) Myślę, że tutaj powinnam być wdzięczna, że mam talent manualny, bo on załatwia sprawę. Nie trzeba było się zastanawiać nad wyborami (Tamara Sass).

Dodać można jeszcze, iż wielu twórców – na co wskazywałam wcześniej – oprócz uprawiania sztuki zajmuje się też nauczaniem. Jednak z racji tego, iż nauczanie to najczęściej związane jest z ich rzemiosłem twórczym, badani zazwyczaj (poza Ziemiańskim, który – jak wynika z przytaczanej już narracji – opisywał znużenie pracą dydaktyczną pod koniec naukowej kariery) czerpią z niego dużo satysfakcji i nie postrzegają tego zajęcia w kategoriach deprywacji potrzeby tworzenia (a często odwrotnie – jako źródło inspiracji i twórczego rozwoju).

Natomiast kolejnym wymiarem deprywacji potrzeby tworzenia były okresowe przestoje w twórczości, związane z różnymi tymczasowymi okolicznościami życiowymi. W odniesieniu do zagadnienia przestojów / przerw w twórczości również możliwe było zidentyfikowanie trzech różnych typów, najczęściej pojawiających się, reakcji badanych:

- zaprzeczanie istnienia jakimkolwiek przestojom i dłuższym przerwom w twórczości,
- wyrażanie opinii, że przerwy / przestoje są czymś normalnym i służą zaspokojeniu potrzeby regeneracji, higieny psychicznej, życiowej równowagi (np. poświęcenie czasu i uwagi innym niż twórczość obszarom życia; często aspekt ten łączony był z systemem wartości),
- relacjonowanie różnych przykładów przestojów i przerw, które nie wynikały z wewnętrznej potrzeby, a przez to budziły irytację i inne negatywne emocje.

Nie, nie. Absolutnie. Absolutnie żadnego zastoju. Po prostu cały czas. No w zeszłym roku była taka sytuacja, że ja w 2018 napisałam do lutego no chyba cztery utwory. Dwa poważne koncerty. To był koncert Double Cello Concerto i koncert fletowy i jeszcze Fado Music Realistic, to kameralne, czyli takie kobyły po prostu, się zmieściłam do lutego, co miałam napisać oczywiście przez 2018, bo dopiero premiera była w 2018 tego wiolonczelowego, a w 2019, akurat dzisiaj jest rocznica, tego fletowego, no ale zrobiłam zamówienia wcześniej, no to sobie myślę dobra, to nie mam nic na razie, no to sobie tam grałam, no to rzeczywiście już taka trochę niezadowolona (...).

Tak że, nie no wiadomo, się przeprowadzałam z Holandii do Francji, bo mój partner mieszka we Francji, tak że takie życiowe sprawy, nie komponowałam tak dużo, no bo, tak jak mówię, wszystko się streściłam wcześniej, nie miałam co, nie było zamówień, a staram się to łączyć jednak z zamówieniami, ale no to tylko można powiedzieć, że tam parę miesięcy, rok czynnie nie pisałam tych nut, ale koncertowałam, grałam (...).

I tam wyszły takie sytuacje, że reżyser, który pisał libretto, Holender zresztą, trochę mnie oszukał (...). Dowiedziałam się, że on tego nie będzie robił i tekst: „Ciesz się, że Cię grają za życia. Innych nawet za życia nie grają, dopiero po śmierci". Bez żadnych wyjaśnień, nic, zwolnił mojego wówczas męża (...). No bardzo przeżyłam to, że właściwie człowiek tyle włożył energii, tyle pisał, a został tak potraktowany, że przez jakiś czas też zastanawiałam się, czy to w ogóle warto pisać, po co, dla kogo. Nie mam na tyle energii, żeby pisać do szuflady, szczególnie że trzeba przecież też żyć. To nie jest hobby,

tylko też muszę mieć pracę jakąś. No to mnie bardzo załamało. To było takie tąpnięcie w moim życiu, że rzeczywiście po wypadku, to chyba był drugi taki moment, że ja naprawdę miałam depresję, nie spalam po nocach i nie miałam chęci do komponowania, ale po jakimś czasie właściwie to wróciło. No bo jeżeli człowiek będzie źle potraktowany, no to naprawdę (...).

I tą regularność trzeba mieć, ale w momencie, kiedy sytuacje życiowe, że musimy gdzieś wyjechać, nie możemy pisać, no to wtedy rzeczywiście muszę znowu sobie to przypominać, czyli znowu jestem jak gdyby na dole i muszę znowu wystartować, czyli sobie trzeba przegrać ten utwór, wejść w ten trans (…).

I sobie tak odkryłam taką samotność i czasami tak sobie nawet myślałam, po co ja mam to wszystko robić, ok, no dobra skomponuje, ludzie będą bić brawo, tak no ale musze żyć, chcę być w śród ludzi, chcę podróżować, chcę rozmawiać, obserwować ludzi, uczestniczyć (...). Nie ma takiego pośpiechu, szybko, szybko, szybko. Tak jak mówię, nie kończyć zdania, następnego dnia to zdanie lepiej się rozwinie, wtedy popłynie, a i tak zawsze byłam przed terminem, bo ja szybko bardzo piszę. I kiedy jestem w takim swoim świecie, to mi bardzo odpowiada, jestem w takim transie. Ale też nauczyłam się żyć z ludźmi, bo to można zwariować, o! I to trzeba ten balans znaleźć (Hanna Kulenty).

To znaczy ja powiem ci szczerze, że chyba nie [miałem przestojów w twórczości], bo nawet jeżeli nie malowałem tak na 100 procent, czyli coś tam na drewnie czy na płótnie, to zawsze gdzieś tam sobie coś szkicowałem albo przynajmniej wymyślałem historie, w głowie mi szło, że coś zobaczyłem, chociaż nie przelałem tego na żaden obraz, ale ten inny odbiór rzeczywistości cały czas mi towarzyszył, mimo tego, że nie przelewałem tego na obraz. (...) Nawet jeżeli nie maluję, to jednak cały czas obserwuję. I cały czas coś się zmienia. Cały czas jak gdyby jest ta układanka i to 20 lat temu, 30 lat temu i teraz (Adam Michałowski).

Były okresy obniżonej twórczości. To wtedy jak rynek polski został zalany. Właściwie jak się wolność już do nas, że tak powiem, uśmiechnęła, to wydawnictwa zaczęły publikować wszystko, co było na Zachodzie znanych nazwisk w Polsce, no i praktycznie rzecz biorąc przez dobre 10 lat polska literatura się prawie nie ukazywała.

Ale to pan wtedy mniej pisał czy mniej wydawał?

Mniej wydawał. Przez pierwszy okres też i mniej pisał, bo to jakieś takie zniechęcenie mnie dopadło, a później pisałem do szuflady. Taka to była witrażowa twórczość, nazwałbym to, sądząc, że to się nigdy nie ukaże (...). Jak już Polacy się nie sprzedawali zupełnie, napisałem jedną książkę pod pseudonimem Patrick Shoughnessy (Andrzej Ziemiański).

No też są takie sytuacje [przerwy w twórczości], ale ja to traktuję jako taki odpoczynek i taki potrzebny też dla takiej higieny umysłu, żeby też nie przeciążać się, pod tym względem. Bo jednak jak właśnie mam za dużo zleceń czy tam pomysłów i rysuję po prostu miesiąc dzień w dzień, to nie. To tak nie działa u mnie. Muszę mieć też takie chwilowe, np. przez tydzień, dwa tygodnie nic nie narysować i później siadam i rysuję bez przerwy (Renata Krawczyk).

One [przestoje] się zazwyczaj zdarzały po tym, kiedy wykonywałem jakąś istotną pracę, która wiedziałem, że będzie znacząca w mojej jakby działalności twórczej, takie, powiedzmy sobie, jak to się mówi… [po namyśle] kroki milowe. Tak czy siak, były to takie ważniejsze momenty, kiedy wiedziałem, że nic fajniejszego, ciekawszego, ważniejszego i większego nie będę w stanie jakby na ten moment wytworzyć, bo jakby inicjatywa pewnego zakresu pracy, którą wykonałem zanim doszedłem do stworzenia takiego dzieła, powiedzmy, została wyczerpana (Piotr Rogucki).

Jak za dużo rysuję, to mnie ściąga na ziemię mój synek: „Mama, ty się mną nie zajmujesz, ty tylko rysujesz". Już wtedy wiem, że trochę muszę przeorganizować. Więc muszę uważać, żeby nie popaść w skrajności. Nie ma możliwości, żeby się temu poświęcić tak, jakbym nieraz to czuła w sercu gdzieś. Na pewno wiem, że wystarczy mi nieraz troszeczkę porysować, niż jakbym w ogóle zrezygnowała z tego. Więc lepiej już troszeczkę porysować, a nie tyle czasu, co bym tam chciała i poświęcić czas dziecku. No i to i to jest ważne. Więc kwestia, jaką hierarchię sobie tam ustawisz. No tak sobie radzę z tym (Małgorzata Jeżyk).

Zewnętrzne okoliczności to nieraz są takie, które są jak gdyby niezależne ode mnie, a które mnie bardzo denerwują, np. popsuje się samochód, a gdzieś miałem coś załatwić, np. dostaje się pismo z jakichś urzędowych instytucji i trzeba to załatwić, czyli to jest takie oderwanie. Ale wtedy takie sytuacje totalnie mnie rozbijają. Nie mogę w ogóle myśleć o procesie twórczym. I chociażby wtedy, w takich momentach przechodziły te kamienne żółwie, słonie i wszystko, nieraz tego nie widzę, ale to są właśnie te sytuacje, które ode mnie nie są zależne, a które mnie bardzo denerwują, czyli mówię, jakieś tam urzędowe sprawy czy samochód się rozwali i trzeba myśleć. Chociaż przed chwilą np. miałem, jadę samochodem przykładowo i mam te pomysły i samochód w pewnym momencie zawodzi albo coś się zapala i koniec i już jak gdyby wyłączenie jest całkowicie artyzmu. Ani mi się nie chce pomyśleć nawet. To są takie momenty. Mam nadzieję, że ich będzie mało, ale nieraz są. Ale rozbijają skutecznie i totalnie (Adam Michałowski).

No, jeżeli musisz się zająć czymś, co tak naprawdę zajmuje ci dużo czasu i na szeroką skalę jest prowadzone, a ty na przykład w tym momencie masz potrzebę tworzenia, więc to nie wiem przeprowadzka z miejsca do miejsca czy też no właśnie opieka nad dziećmi, kiedy one powinny być powiedzmy w przedszkolu albo w szkole, a są chore i zostają w domu i ty musisz się nimi zająć, bo żona na przykład ma pracę, z której nie może zrezygnować tak po prostu, bo jest regularną pracą, a ty masz pracę nieregularną, no i w tym momencie to jakby, że jesteś w domu powoduje, że na pierwszy front ta opieka pada na ciebie. No bo przecież teoretycznie siedzisz w domu, ale z drugiej strony to przecież też jest praca (Piotr Rogucki).

Wiem, że cały czas [kiedy dziecko było małe] mi brakowało tego. Ale nie miałam w ogóle możliwości rysować, bo mieliśmy przeprowadzkę na głowie, więc tam doszły jakieś egzystencjonalne w ogóle problemy. Nawet planowałam, że miejsce będę miała, bo jak już się wprowadzamy, to będę tworzyć. No i za każdym razem jak próbowałam, on był za mały i przeszkadzał, więc ten proces był zatrzymywany jakby. To jednak, żeby coś stworzyć, to trzeba się odciąć i mieć jakiś cel. Nie da się tak malować i gotować obiadu, bym powiedziała. No ja tak nie potrafię, może niektórzy umieją (...). No podejmowałam próby, ale nie dało rady, więc na później, na później zostawiałam to (Małgorzata Jeżyk).

Jak jadę czy coś się dzieje, to w ogóle nie odczuwam takiej potrzeby cokolwiek pisać. To sobie jadę i różne rzeczy się odkładają w umyśle i to mnie w ogóle nie frustruje. Frustruje mnie jak siedzę i powinienem pisać i z jakichś przyczyn mi nie idzie. To jest frustrujące. Nie, nie, jak wyjeżdżam do Warszawy na przykład czy do Chin, to wszystko jedno, jestem w podróży i to mnie w ogóle nie frustruje. Chłonę otoczenie całym sobą (Andrzej Ziemiański).

Przykładowo po prostu mam złe samopoczucie i nie chcę tworzyć. Albo np. podróżuję, to wtedy też nie zawsze tworzę. Kiedy wyjechałam na półtora miesiąca (najpierw byłam w Hong Kongu, potem byłam w Australii, a potem jeszcze w Nowej Zelandii), no to ja wtedy raczej nie tworzyłam, bo nie miałam czasu na to. Wtedy przede wszystkim skupiłam się najpierw na sprzedaży swoich prac (w Hong Kongu, bo byłam na Expo), potem skupiłam się na tym, że chcę podróżować i robiłam dużo zdjęć, więc może pod tym względem byłam twórcza, ale nie rysowałam dużo i zamiast tego spotykałam się z wieloma, wieloma ludźmi, więc byłam bardzo towarzyska, a potem w Nowej Zelandii też

podróżowaliśmy, jeździliśmy samochodem, pływaliśmy promem, łodziami i w ogóle, więc nie było czasu po prostu na to. I potem kiedy wróciłam, to oczywiście znowu wróciłam do pracy. I zanim wyjechałam, to też wykonałam można powiedzieć, że na zapas, trochę więcej prac (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Tylko wtedy [miałam przestój], kiedy pisałam doktorat (…). Pamiętam, że to był okres takiego zastoju, ale takiego, do którego ja się bardziej przymuszałam, bo wiedziałam, że jak bym wsiąkła w pisanie jakiejś książki, to bym nie skończyła tego doktoratu za Chiny ludowe, a już byłam bliżej niż dalej, więc tak troszkę się zmusiłam, żeby skończyć (…).

Doktorat mnie też wciągał. Interesowało mnie to. Ale ja „patrzałam końca", czyli wiedziałam, że jak skończę, to będę mogła do tego [pisania literatury] wrócić. Muszę po prostu skończyć, pozamykać pewne rzeczy, obronić pracę i będę mogła sobie znowu pisać. Tak że nie była jakoś tam szalenie podenerwowana (Zośka Papużanka).

Nadolski deklarował z kolei, iż związane ze zmęczeniem przestoje polegają u niego nie na całkowitym zrezygnowaniu z twórczości, ale zmianie formy twórczości – z bardziej aktywnej (fotografowanie „w terenie") na pasywną (cyfrowa obróbka zdjęć).

Albo są momenty i okresy, kiedy muszę dużo pracować albo jakieś inne rzeczy robię i wtedy jestem na tyle zmęczony, że… Chociaż właściwie nie, no bo ja wtedy też tworzę, ale trochę inaczej. Myślę, że powiedzmy, że co kilka dni, no codziennie to nie wiem, to by była chyba przesada, ale bardzo często. Bo tak się teraz zastanawiam, że w sumie dla mnie najlepszym odpoczynkiem, kiedy właśnie są te okresy, kiedy ja już nie mam siły na fotografowanie albo nie chce mi się gdzieś wychodzić, to po prostu siadam, przeglądam archiwum i z tych zdjęć, które mam zaczynam coś tam sobie tworzyć i je przerabiać je po swojemu. I dla mnie to jest właśnie taki moment odpoczynku. Tak jak niektórzy sobie, nie wiem, siadają z pilotem w ręku i oglądają serial albo telewizję śniadaniową, tak ja wolę właśnie usiąść i coś tam z tych zdjęć, chociaż które mam, poprzerabiać. I to psychicznie mnie nie męczy, natomiast bardzo psychicznie uspokaja (Piotr Nadolski)

Jak wynika ze zgromadzonych narracji, większość badanych przyznawała, że doświadczała pewnych przestojów w twórczości. Kilkakrotnie zdarzało się też, że ci, którzy z początku deklarowali, że „nigdy" nie doświadczają takich przerw, przy pogłębianiu dyskutowanego wątku znajdywali jednak przykłady dłuższych okresów, kiedy z różnych względów nie mogli / nie chcieli tworzyć. Przestoje często związane były z przeprowadzkami, podróżami, wczesnymi etapami rodzicielstwa, chorobami, okresami obniżonego samopoczucia psychicznego itd. Jednym z często przewijających się w narracjach inhibitorów twórczości, a równocześnie źródeł przestojów w pracy twórczej, były czynniki, które określiłam zbiorczo jako *przyziemność* (co w tej formie zostało zresztą wyrażone przez Zawartko), czyli konieczność załatwiania spraw urzędowych, zajmowania się domem, napraw samochodów, wykonywania remontów, przeprowadzek itp.

Co też istotne, wielu artystów wskazuje na zmienną dynamikę i naturalne cykle procesów twórczych, która polega przede wszystkim na tym, że po okresach intensywnego wysiłku następuje u nich spowolnienie lub tymczasowe wstrzymanie pracy twórczej, związane

ze zmęczeniem i koniecznością regeneracji oraz zebrania nowych pomysłów. Po okresach tego typu przestojów dochodzi natomiast do przyspieszenia i ożywienia twórczości. Niektórzy badani wskazują również, że po osiągnieciu pewnych ważnych celów, związanych z rozwojem twórczej kariery („kroków milowych"), na jakiś czas zwalniali tempo pracy. Mimo więc regularnego odczuwania silnej potrzeby tworzenia, badani – jak już wskazywałam – akcentowali również potrzebę higieny psychicznej i równowagi, której sprzyjają okresowe przerwy w twórczości lub harmonijne wpasowanie jej w rytm dnia i zintegrowanie z aktywnościami z innych obszarów życia. Niektórzy twierdzili, że utrzymywania higieny pracy i równowagi między twórczością a innymi obszarami życia nauczyli się z doświadczeniem / wiekiem, gdyż na początkowych etapach rozwoju twórczej kariery mieli tendencję pracować w sposób niezrównoważony, czyli ze zbyt dużą intensywnością, co skutkowało problemami zdrowotnymi itp. (zob. *Rozdział 8.1.11.*).

Generalnie stwierdzić można, że badani akceptują tymczasowe przerwy w tworzeniu jako naturalny komponent twórczości i / lub życiową konieczność, które ostatecznie nie wpływają znacząco negatywnie na ich poczucie satysfakcji i spełnienia jako artystów, a często wręcz odwrotnie – służą odnowie twórczych sił i późniejszemu zdynamizowaniu twórczego rozwoju. Wydaje się jednak, że stwierdzenie to znajduje odzwierciedlenie przede wszystkim w sytuacjach, kiedy:

- przestój twórczy wiąże się z naturalnym wyciszeniem wewnętrznej potrzeby tworzenia (np. w wyniku zmęczenia),
- czynnik powodujący przestój w twórczości jest dla badanych ważny ze względu na system wartości (np. konieczność opieki nad małym dzieckiem),
- przestój jest względnie krótkotrwały i podlega ich kontroli (np. przeprowadzka),

czyli badani mają przekonanie, że w niedługim czasie powrócą do pracy twórczej,

- przestój jest związany z przyjemnym doświadczeniem, które przyczynia się do ich ogólnego rozwoju, nie tylko jako artystów (np. daleka podróż zagraniczna).

Natomiast w sytuacjach, kiedy twórcy odczuwają *przymus tworzenia*, a brak możliwości jego zaspokojenia przedłuża się i wynika jedynie z konieczności zewnętrznych (np. podjęcie niesatysfakcjonującej pracy, sprawa sądowa itp.), wtedy dość często doświadczają psychicznego cierpienia, stanów napięcia, irytacji i ogólnie obniżonego samopoczucia.

Wspomnieć też warto, że przypadkiem znacząco wyróżniającym się na tle innych narracji (na co wskazywałam już powyżej), jeśli chodzi o – wydawałoby się – całkowicie

bezproblemową gratyfikację potrzeby tworzenia jest Zawartko, która nawet okres wejścia w nowy związek miłosny, a potem ciąży i macierzyństwa ocenia jako płodny twórczo i nie wymagający przestojów w pracy (adekwatne fragmenty narracji przytaczałam powyżej w kontekście rozważań o wpływie *przymusu tworzenia* na życie rodzinne i relacje).

Ostatnim ważnym aspektem związanym z zagadnieniem deprywacji potrzeby tworzenia jest lęk przed samorealizacją czyli autosabotaż w aspekcie tłumienia własnej potrzeby artystycznej ekspresji, związany z odziaływaniem różnego rodzaju czynników natury intrapsychicznej, takich jak lęk przed krytyką, lęk przed wyróżnieniem się, brak wiary we własne zdolności twórcze itp. *Lęk przed samorealizacją* jest kategorią teoretyczną, zaczerpniętą z koncepcji Maslowa (1971), w której opisał on zjawisko *kompleksu Jonasza*, polegające właśnie na doświadczaniu wewnętrznego oporu i lęku przed realizowaniem swojego twórczego potencjału i odnoszeniem związanych z tym sukcesów (zob. Janiszewska, 2023). Zachowania i doświadczenia niektórych badanych twórców wydają się dość wyraziście odzwierciedlać założenia wspomnianej koncepcji. Szczególnie widoczne przejawy autosabotażu widoczne były u Sadurskiej i Jeżyk (choć również m.in. u Karcza, o czym wspominałam w kontekście rozważań o *artyście walczącym*). Obie artystki doświadczyły odziaływania różnego rodzaju inhibitorów twórczości w okresie dorastania, z czym prawdopodobnie związane było wykształcenie autodestrukcyjnej postawy wobec własnej, bardzo zresztą silnej, potrzeby tworzenia (*przymusu tworzenia*). W obu przypadkach potrzeba tworzenia znalazła, jak można by to określić, „pełne ujście" dopiero w życiu dorosłym badanych, po pokonaniu szeregu przeszkód – zwłaszcza natury osobowościowej. Do przeszkód tych należał np.. „głos krytyka wewnętrznego", którego niszczący wpływ szczególnie podkreślała Jeżyk[111]. Co istotne, tłumienie potrzeby tworzenia badane relacjonują jako bardzo szkodliwe i prowadzące do stanów depresyjnych, frustracji, napięcia, poczucia niespełnienia itd.

Po prostu wiem, że tak było, że ja naprawdę dużo wysiłku wkładałam w to. ten wysiłek mnie czasem doprowadzał do depresji. Naprawdę to było bardzo ciężkie nie pisać. Ja z tym walczyłam tak, że czasem naprawdę trudno mi było się podźwignąć, bo gdybym coś napisała i uwolniła, to mogłabym pójść dalej, a ja starałam się za wszelką cenę tego nie robić, nawet do szuflady nie pisać. Czasem tylko notatki robiłam, tak trochę ratunkowo, żebym mogła zrobić coś następnego, czyli np. wyjść z dziećmi na spacer albo zająć się jakąś sprawą typu umowa. To była moja rozbiegówka do walczenia z prokrastynacją. Wybrałam notes i coś tam notowałam, a potem już przechodziłam do tych spraw obowiązkowych. To był taki mój „lifehack".

Wydaje mi się, że dużo napięcia było związanego w ogóle z rolą pisarza, że ktoś, kto jest pisarzem, stoi na piedestale. I trochę to wyniosłam być może z domu, ale w jeszcze większym stopniu się to pojawiło

[111] Badana ta użyła słowa „krytyk" w znaczeniu krytyka wewnętrznego 21 razy podczas trwania wywiadu.

w środowisku osób dorosłych, nowych znajomych od lat dwutysięcznych, 2000-2001. I przylgnęło do mnie takie powiedzenie – nienawidzę tego stwierdzenia, nienawidzę, jest ono krzywdzące i niesprawiedliwe – że więcej osób chce pisać niż czytać. To jest tak blokujące, że nie masz dla kogo pisać, a jednocześnie stajesz w szeregu takiego tłumu, który nie ma na siebie pomysłu i chce zostać pisarzem lub pisarką po to, żeby dostać etykietkę „no ja to jestem pisarzem". Jest coś obrzydliwego w takim przedstawieniu się dla mnie (Barbara Sadurska).

Jak te okresy, kiedy pani walczyła ze sobą, wpływały na poczucie samorealizacji?

Oj, no to też pani to powiem w mocnych słowach. Depresja. Taka totalna czarna dziura. To jest to, że ja nie mogłam wstać od stołu. Siadałam na stole, kładłam ręce na stole i mogłam np. trzy godziny tak siedzieć i nie mogłam się za nic zabrać. Dzieci w przedszkolu, mąż w pracy albo obok, ale ja po prostu nie mogłam wstać od stołu, bo walczyłam z tym, żeby nie tworzyć narracji, żeby nie opowiadać sobie niczego, nie wymyślać, żeby zająć się czymś tzw. pożytecznym. Literatura nie jest czymś pożytecznym, to jest strata czasu. I te wszystkie przekonania, że literatura to jest strata czasu, że ja nie zarabiam w ten sposób pieniędzy, że okradam rodzinę z czasu, mojej obecności, to mnie doprowadziło do właśnie wpadania w takie momenty rozpaczy. Potrafiłam się rozpłakać bez powodu. i oczywiście mam mądrych ludzi koło siebie. Oni to widzieli i namawiali mnie do tego, żebym z tym nie walczyła, tylko właśnie bardzo akceptowali tę moja naturę taka twórczą. Sylwester cały czas powtarza, że on mnie kocha, bo ja właśnie jestem nie jak każda dziewczyna, bo jestem trochę inna. I nie pokochał mnie za to, że jestem prawnikiem, bo w momencie kiedy zamieszkaliśmy razem, to jeszcze wcale to pewne nie było i że zawsze sobie damy radę.

Natomiast to mnie absolutnie doprowadziło do tego stanu, że ja poszłam na terapię. I byłam przez trzy i pół roku w terapii, psychoterapii. Wcale nie terapii twórczości, tylko terapii osobowości. Nie potrafiłam sobie z tym poradzić. Oczywiście różne rzeczy tam się opierały o dzieciństwo, o różne tam takie historie. Mówię o tym zupełnie otwartym kodem i to nie jest tajemnica. To jest po prostu rzeczywistość. Większość z nas ma jakieś doświadczenia trudne za sobą i nie mówić o tym, to być jak Sinobrodym, który zamyka trupy w piwnicy. Sorry, to nie sprawia, że tych trupów tam nie ma. Więc byłam w tej terapii i myślałam, że terapia mi pomoże. Ale terapia mi pomogła na tyle, że ja w większym stopniu zaakceptowałam tę twórczą moją naturę. Właśnie zaczęłam kanalizować to też w inny sposób przez projektowania ubrania albo tworzenie czy szycie, czy angażowanie się w jakieś tam teatrzyki szkolne. I to mi bardzo pomogło, ale to był taki mały kroczek. To był taki erzac, bym to nazwała. No i w efekcie aplikowałam do Moniki Sznajderman do „Czarnego", żeby mnie przyjęli tam na warsztaty. Monika mi odpisała w ciągu jednego dnia dosłownie, że: „tak, zapraszamy" (...) Więc pojechałam. i tam dostałam właśnie takiego kopniaka od ludzi, którzy piszą i mają te same problemy. Ten sam problem, po co pisać. „Po co, no po co? To jest strata czasu, strata energii. Jest więcej osób, które chce pisać niż czytać. Nikt tego nie będzie czytał. Nikt tego nie wyda. Nikt nie wydaje debiutantów. Nawet nie wysyłaj, nie ma po co. Spotkasz się tylko z milczeniem i obojętnością". I takie przekonania wszyscy w sobie nosiliśmy. Jak one wyszły na jaw, jak myśmy sobie pogadali, to zaczęliśmy się tak śmiać (...). Było fantastycznie (...).

Terapia pomogła, bo znalazłam to właściwe lekarstwo [tworzenie] (Barbara Sadurska).

No i były to takie portrety smutne. Może dlatego, że nie tworzyłam przez tyle lat niczego. Gdzieś tą sztukę schowałam głęboko w sobie. I przyszedł czas. Nie wiem, to był jakiś impuls we mnie (...).

Jakby nieraz po prostu się pojawia taka myśl, że już muszę namalować i jak odciągam w czasie, że: „nie, ja nie umiem, nie potrafię" – takie artystyczne we mnie są lęki [śmiech], jak sobie zabraniam tego

malowania, to czuję się jakbym miała pchać auto pod prąd, czyli to jest takie siłowanie się z, nie wiem, ciężarówką, która na ciebie napiera, a to wystarczy po prostu namalować i nie ma ciężarówki (…).

Bym to powiedziała, że złe samopoczucie u mnie wynika z tego, że nie stworzyłam wcześniej, że poszłam nie tą drogą, co trzeba. Tak ja to odczuwam (…).

Wiesz co, ja chyba wtedy właśnie wpadałam w stany depresyjne i to doprowadziło do takich powiedzmy, bym powiedziała, depresji. Teraz stwierdzam, że żeby nie mieć depresji, muszę tworzyć. [śmiech](…).

Pierwszą blokadą [twórczości], to był ten krytyk wewnętrzny, który był dosyć głęboko u mnie zakorzeniony. No i walka z tym krytykiem wewnętrznym. Jeszcze się tak oswajamy trochę nawzajem. Niższe poczucie własnej wartości, niedowartościowanie siebie – mnie osobiście właśnie takie rzeczy (…).

Na pewno na wiele lat mnie ten krytyk przyblokował, zwyciężył [westchnienie]. Teraz tak powiedziałabym nawet, że zaczynam to akceptować, że jak mam ten proces twórczy i odzywa się w mojej głowie, to go po prostu wysłucham i akceptuję, ale i tak jak gdyby dałam się ponieść twórczemu szaleństwu, bym tak powiedziała, bo z moich obserwacji wynika, że gorsze jest nietworzenie niż krytykowanie krytyka. Więc nawet jeżeli ja się boję tego krytyka, to i tak w głębi duszy wiem, że gorzej jest nie tworzyć. Więc wytrzymuję krytykę krytyka [śmiech] Nie wiem, czy rozumiesz, co chcę przekazać (Małgorzata Jeżyk).

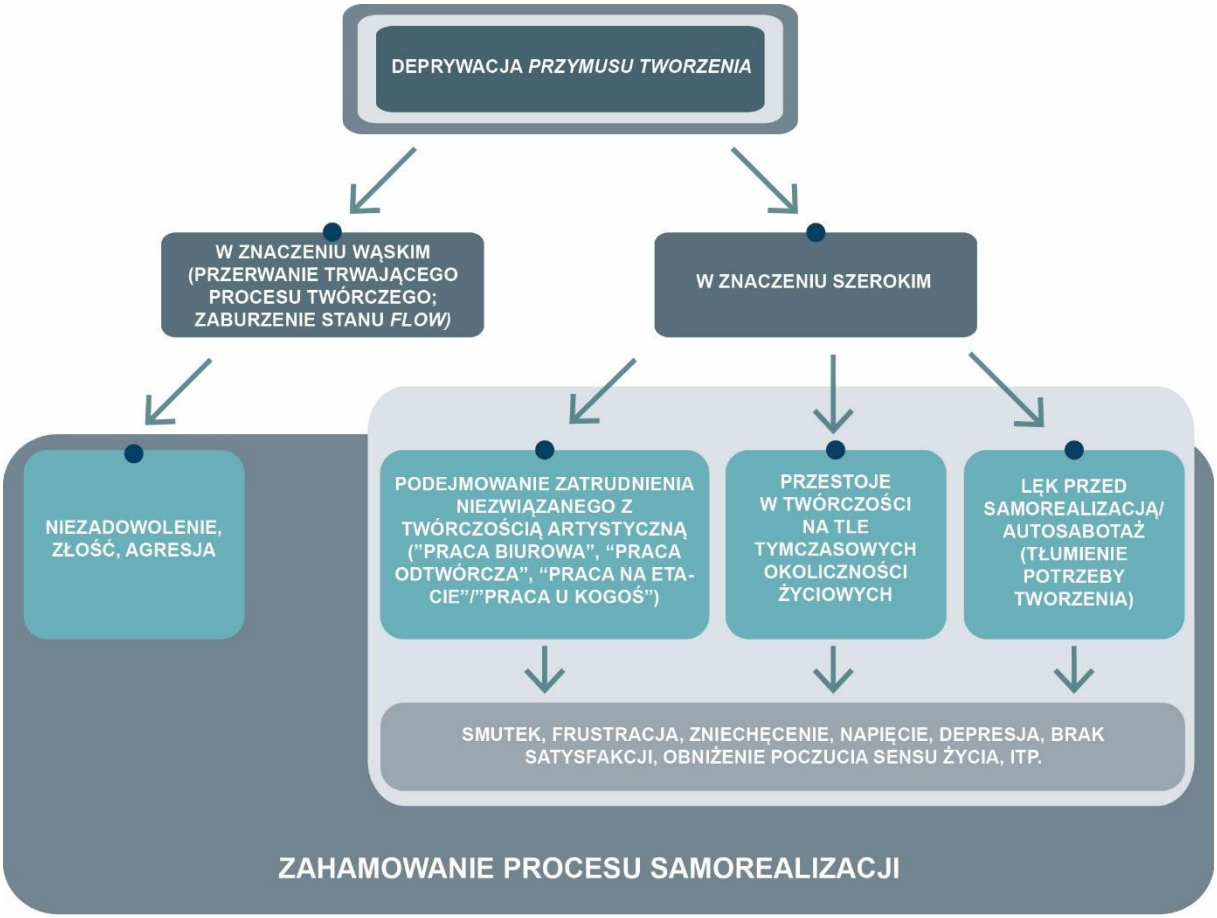
Interesujące wydają się też zawarte w jednym z powyższych fragmentów narracji Sadurskiej spostrzeżenia dotyczące skutków psychoterapii, której wartość zawierała się przede wszystkim w aspekcie pomocy badanej w uświadomieniu sobie oddziaływania i konieczności gratyfikacji potrzeby ekspresji twórczej. Badana wyraziła też zadowolenie z udziału w warsztatach rozwoju twórczego pisania, które pomogły jej pokonać destrukcyjne przekonania – inhibitory twórczości literackiej. Konkluzje te stanowić mogą istotne wskazówki do formułowania wniosków z analizy niniejszych badań dla praktyki pedagogicznej (dotyczące np. zapotrzebowania i wartości interwencji o charakterze terapeutyczno-szkoleniowym / warsztatowym dla osób cierpiących w wyniku tłumienia potrzeby tworzenia). O potrzebie jakiegoś rodzaju zajęć twórczego myślenia z punktu widzenia konieczności uświadomienia sobie własnych zdolności twórczych i kierunku twórczego rozwoju wspomniała też Jeżyk.

Wiesz co, wydaje mi się, że na drodze artysty – nie wiem jak teraz jest w szkołach podstawowych – to mi przeszkadzało, że jednak kreatywność była karcona, to było coś złego. Nawet na lekcjach języka polskiego twoja interpretacja wiersza się nie liczyła, liczyła się tylko ta, która była nauczyciela. I nawet z plastyki też przedstawianie roli artysty do takiego zawodu typu technik, no mnie nie mobilizowało. Nie mówię już o tej sferze duchowej. I wydaje mi się, że powinno być coś takiego w szkołach jak kreatywne myślenie, czyli takie badanie, co byś chciał tworzyć, czy zapach, czy z kartki papieru, czy jakieś gotowanie, cokolwiek. Myślę, że na przyszłość fajnie by było coś takiego stworzyć przez Internet czy zajęcia. To co ty robisz w ogóle, coaching artystyczny, fajnie by było poszerzyć (Małgorzata Jeżyk).

Najważniejszym wnioskiem z powyższych analiz wydaje się, iż – ze względu na doświadczane przez badanych negatywne skutki natury psychiczno-emocjonalnej (w

szczególności ogólny brak satysfakcji życiowej, frustracja, obniżenie sensu życia) – deprywacja *przymusu tworzenia* wpływa destrukcyjnie na proces samorealizacji. W szczególności samorealizację hamują długookresowe stany deprywacji potrzeby tworzenia – zwłaszcza, jak się wydaje, dotyczy to podejmowania niezawiązanego z pracą artystyczną zatrudnienia (*praca koszmar*). Jednak, generalnie każdy rodzaj deprywacji potrzeby tworzenia, który wywołuje u badanych wskazane powyżej negatywne skutki psychiczno-emocjonalne, w jakimś stopniu wydaje się przyczyniać do zaburzeń procesu realizacji jednostkowego potencjału. Dodatkową konkluzją wydaje się to, że twórczość odgrywa dla badanych rolę regulatora uczuć – gratyfikacja potrzeby tworzenia sprawia, że twórcy zazwyczaj odczuwają (dyskutowane wcześniej) pozytywne stany emocjonalne, natomiast jej deprywacja prowadzi do obniżonego nastroju.

Podsumowaniu przeprowadzonej analizy możliwych okoliczności (przyczyn) i konsekwencji deprywacji *przymusu tworzenia* służy poniższy schemat (*Rysunek 14*).



Rysunek 14. Rodzaje i skutki deprywacji *przymusu tworzenia*. Źródło: opracowanie własne na podstawie narracji artystów

8.15. „Tu trzeba mieć fach w ręku, a nie tam jakiś artysta" – inhibitujący wpływ środowiska wychowawczego na potrzebę tworzenia

Jednym z ważnych wniosków, które wysnuć można na podstawie przeprowadzonych rozważań na temat deprywacji *przymusu tworzenia*, jest to, że ukształtowane w okresie dorastania przekonania dotyczące twórczości mają istotny wpływ na postrzeganie własnej potrzeby ekspresji twórczej przez badanych. Szczególnie decydują one o tym, czy twórcy w dorosłym życiu akceptują potrzebę tworzenia jako naturalną, w związku z czym sukcesywnie rozwijają swój twórczy potencjał, czy też raczej sabotują własne twórcze dążenia i borykają się z wieloma blokadami natury intrapsychicznej, co inhibituje ich proces samorealizacji. Natomiast na sposób ukształtowania wspomnianych przekonań największy wpływ w okresie dorastania zdają się mieć rodzice i inni opiekunowie oraz nauczyciele i pedagodzy. Generalnie z analiz zgromadzonych narracji wynika, iż twórcy najczęściej spotykali się z brakiem lub niedostateczną akceptacją ich potrzeby tworzenia i niewielkim lub niemalże żadnym wsparciem dla rozwoju twórczych zainteresowań. Do najczęstszych przejawów braku akceptacji i wsparcia rodziców / opiekunów (czasem dziadków), a także nauczycieli w okresie szkolnym należały zachowania takie jak:

- wyrażanie negatywnych opinii i obaw wobec możliwości wyboru przez badanych profesji artystycznej jako przyszłego zawodu

W tym aspekcie pojawiały się krytyczne opinie wobec samej idei wyboru profesji artystycznej, niezależnie od dziedziny sztuki. Związane były one najczęściej z obawami o przyszłe bezpieczeństwo finansowe i ogólny dobrobyt materialny podopiecznych w ich życiu dorosłym. Niskie waloryzowanie profesji artystycznej przez opiekunów manifestowało się poprzez negatywną ocenę samego pomysłu jej uprawiania przez badanych. Zajęcia o charakterze artystycznym określane były jako „niepoważne", „niepożyteczne", „niepraktyczne" i generalnie niepotrzebne z punktu widzenia ogólnego dążenia do osiągnięcia życiowej stabilności pod względem zwłaszcza materialnym, a także założenia rodziny itp. O profesjach artystycznych niejednokrotnie wyrażano się w sposób pejoratywny i lekceważący, a także przeciwstawiano im „konkretne", „pewne" i „stabilne" zawody, do których zachęcano badanych, tym samym od najwcześniejszych lat odwodząc ich od idei podążania drogą rozwoju, związaną z wykorzystaniem indywidualnych twórczych predyspozycji i gratyfikacją potrzeby tworzenia. Wyrażane przez badanych marzenia i plany o zastaniu artystą kwitowano przy pomocy deprecjonujących określeń, takich jak np. „wybryk" czy „fanaberia". Jak wskazują twórcy, nieraz tego rodzaju narracje powtarzane były w rodzinach z pokolenia na

pokolenia, a osoby próbujące uprawiać sztukę spotykały się z protekcjonalnym traktowaniem i brakiem docenienia ich twórczej pracy i zainteresowań. Niektórzy badani podkreślali też fakt, iż w ich rodzinach nie było profesjonalnych twórców sztuki, co mogło przyczyniać się do tego, że ich członkowie nie widzieli sensu i wartości w jej uprawianiu.

Ja działałem w swoim życiu raczej na zasadzie sprzeciwu i oporu wobec tego, czego ode mnie wymagano, oczywiście w najlepszych intencjach, ale to było raczej działanie na kontrze niż pójście za jakimś rodzajem wsparcia i suportu. Wierzyłem tym, którzy potwierdzali moją intuicję (...). Były może ze dwie osoby, które do tej pory pamiętam, które chciały wspierać tę drogę artystyczną, ale rodzina nie. U mnie w rodzinie nie było nigdy artystów. Mama to wspomina, że wujek grał na harmoszce, ale to nie do końca o to chodziło. Więc oni byli pełni obaw przed tym moim wyborem, bo według nich zwiastował niestabilną i ciężką przyszłość. Woleli, żebym miał jakby zawód w ręku (Piotr Rogucki).

To znaczy może nie to, że chcieli skrytykować, tyle tylko, że tak jak ten mój pradziadek do mojej babci mówił: „a, no tak artysta, tu trzeba mieć fach w ręku, a nie tam jakiś artysta". Nie było jakiegoś wsparcia (...). To znaczy ja nie słyszałem tego może osobiście tak bardzo, niemniej jednak nie czułem żadnego wsparcia w sensie rodziców, żebym cokolwiek w tym kierunku robił, a wręcz odwrotnie, to było dosyć mocno bagatelizowane. Zresztą było to do tego stopnia bagatelizowane, że ja malując cały czas, coś tam robiąc i poznając żonę, dopiero ona jak gdyby wyzwoliła to, żebym przestał malować do tej szuflady albo gdzieś tam po kątach, tylko żebym coś więcej zrobił (...).

Bo babcia była jeszcze z tego okresu, kiedy dziadek mój pracował, a babcia była w domu po prostu gospodynią. Ale babcia z kolei, wspominając swoje czasy młodzieńcze, to chciała zostać aktorką. No ale w tamtych czasach pradziadek był szewcem i aktorstwo to uważał, że to jest wybryk jakiś, że z tego nie ma żadnych pieniędzy i w ogóle co to jest i wtedy poszła do szkoły krawieckiej. Ale cały czas miała w zanadrzu tak, i malowała obrazy, wprawdzie tylko akwarelami, ale malowała obrazy, później już w wieku takim starszym zaczęła działać w klubach seniora. Była tam takim frontmenem, jak można powiedzieć, artystycznym (Adam Michałowski).

To jeszcze tak z młodości muszę pani powiedzieć, bo ja pochodzę z takiej zwykłej przeciętnej rodziny. Moja mama była robotnicą, tata był oficerem w wojsku i on zawsze do dzisiaj bardzo konkretne miał spojrzenie na życie, i jak ja zacząłem (...) malować, pisać, to miałem awantury w domu od mojego ojcu, wręcz mnie tępił. Proszę sobie wyobrazić, że mama po kryjomu przed nim mi farbę kupowała. I jakby to mnie nie zraziło [śmiech]. Wrogość domu rodzinnego to może nawet spotęgowała. To była taka, też mogła być przykra walka o siebie (Dariusz Twardoch).

Pamiętam, że w ósmej klasie podstawówki wygrałem ogólnopolski konkurs plastyczny i szczerze to dużo zmieniło, bo uwierzyłem w swoje umiejętności, w swoje zdolności. Miałem kolegę w bloku, który zastanawiał się, do jakiej szkoły iść po podstawówce i on chciał iść do liceum plastycznego i mnie namówił. Poszedłem, no i myślę, że to był dobry wybór, chociaż powiem pani, że wbrew woli rodziców. Rodzice woleli, żebym miał jakiś praktyczny zawód, żebym był elektronikiem powiedzmy czy elektrykiem, czy mechanikiem samochodowym. Ja nigdy nie miałem w tym kierunku predyspozycji, raczej w kierunku humanistycznym.

Czyli to była taka decyzja trochę pod prąd?

No tak. Przez wiele lat nie miałem wsparcia ze strony rodziców. Nie rozumieli tego, co robię, nie akceptowali mojego wyboru. Tata zmarł. Nie pogodził się do końca z moim wyborem. Nie udało mi się go przekonać, a jak już zacząłem odnosić jakieś tam sukcesy, to mama już była tak stara i tak chora, że

nie była w stanie ich zrozumieć nawet. Tak że dla mnie to też było przykre, że w momencie, kiedy mogę się pochwalić i udowodnić jej, że mój wybór był słuszny, to już było za późno (Dariusz Klimczak).

Oj [śmiech], właśnie to jest taki trudny temat, bo absolutnie nie [wspierała mnie rodzina]. U mnie wręcz to było takie trochę krytykowane, że nie powinnam się w ogóle tym zająć. Najlepiej, żebym skończyła biologię, została nauczycielką biologii i spokojnie, nie jakoś twórczo. Bo absolutnie nikt u mnie w rodzinie nie wykazywał takich zamiłowań. Wcześniej może były takie pogłoski, że moja babcia coś rysowała, ale jak to tak było, to ciężko powiedzieć, nawet nie mam pojęcia. Więc tutaj absolutnie nie miałam ani takiego jak gdyby wsparcia. Dopiero od pewnego czasu, jak mi się zaczęło tam trochę udawać w tym, to pozytywniej na to patrzą, już tak się nie martwią (Renata Krawczyk).

Znamienne wydaje się, że podczas opowiadania o trudnych doświadczeniach z dzieciństwa, niektórzy badani reagowali śmiechem, co świadczyć może o chęci ukrycia trudnych, związanych z poruszanymi wspomnieniami, emocji.

- krytyka wytworów twórczych badanych i zniechęcanie do podejmowania ważnych kroków na drodze twórczego rozwoju

Drugim wymiarem tłumienia potrzeby tworzenia i rozwoju twórczych zdolności, groźnym z pedagogicznego punktu widzenia, było krytykowanie i deprecjonowanie wartości konkretnych przejawów twórczości badanych – np. tekstów literackich czy rysunków. Podmiotami takich zachowań byli często rodzice i inni opiekunowie, a także nauczyciele. Zdarzało się również, iż rodzice – motywowani lękiem o to, czy ich dziecko sobie poradzi – zniechęcali badanych do dokonywania wyborów, które mogły zdynamizować ich rozwój w jakiejś dziedzinie sztuki, np. podjęcie nauki w szkole artystycznej. Wydaje się, że skutkiem wskazanych działań było obniżanie wiary badanych we własne możliwości twórcze, a także formowanie chwiejnej, zależnej od opinii innych, samooceny.

A gdzie tam! [nie otrzymałem żadnego wsparcia]. To [pisanie] raczej było tępione. Każdy inny w socjalizmie był tępiony. Trzeba było żyć tu i teraz, najlepiej duchem socjalizmu. W rodzinie to różnie, nie wiem. Ojciec chyba nie przeczytał nigdy ani jednego mojego tekstu. Raz zaczął i powiedział: „synu piszesz językiem wulgarnym i niewłaściwym dla twojej kasty"[śmiech]. No i to, że tak powiem zapadło mi w pamięć (Andrzej Ziemiański).

Pokierowała mnie pani od plastyki: „no bo ty ładnie rysujesz, to może byś poszła do liceum plastycznego" (...). Ale znowu moja mama mnie nie chciała puścić. Sama kończyła liceum plastyczne i powiedziała, że tam jest ciężko. No i wiadomo bała się. No ale jakoś tam w ósmej klasie pani sobie nie wyobrażała, żebym chociaż nie spróbowała, ta pani od plastyki. No i tak spróbowałam. Dostałam się do liceum plastycznego (...).

W przedszkolu było pierwsze takie zdarzenie, ponieważ narysowałam sama coś tam i była reakcja nauczycielki, że „kłamiesz, bo przekopiowałaś". Druga sytuacja w podstawówce. Miałam trzy takie oskarżenia do mojej osoby. Później jak sobie przeanalizowałam, że chyba gdzieś w podświadomości sobie zapisałam, że wzorowanie rzeczywistości jest złe. I stąd może ta nawet blokada do rysowania takiego realistycznego. Jednak w dzieciństwie byłam krytykowana i to mnie strasznie

bolało, że kłamię. A pani od plastyki tak mnie skierowała, jak zobaczyła, że się nadaje na szkołę plastyczną. Ja miałam takie pomysły projektowe bardziej. Miałam być projektantką wnętrz. Taki był pomysł, jak miałam 14 lat. A potem niestety miałam trochę nieszczęścia trafić na nauczyciela plastyki w liceum plastycznym, który mnie strasznie przyblokował. Po czasie widzę, że tak naprawdę nie powinnam była wtedy brać tego, co mówił, no ale trudno wymagać od młodego człowieka, żeby tak mocnej krytyki nie brał do siebie. Więc to była taka szkoła życia. No przetrwają ci, co się nie przejmują. No powiem ci, że z tym walczę do dnia dzisiejszego jeszcze. Czuję jeszcze ten ból. Na szczęście miałam tyle siły, że zawalczyłam i się dostałam na Akademię Sztuk Pięknych (Małgorzata Jeżyk).

Jak już wspomniano i jak wynika z przytoczonych i podobnych narracji, środowisko rodzinno-wychowawcze i szkolne miało na badanych wpływ w dużym stopniu inhibitujący w kontekście gratyfikacji ich potrzeby tworzenia i rozwoju twórczych zainteresowań. Mimo to jednak, dzięki – jak się wydaje, przede wszystkim – cechom osobowości twórczej, takim jak zwłaszcza upór, wytrwałość, nonkonformizm, samodyscyplina itd., większość badanych była w stanie przynajmniej częściowo zneutralizować negatywne przekazy z okresu dorastania i ostatecznie trafiła na „swoją drogę" samorealizacji w obszarze danej dziedziny sztuki. Zauważyć trzeba jednak, iż badani, którzy relacjonowali szczególnie duże natężenie inhibitujących ich twórczość komunikatów i zachowań ze strony rodziców / opiekunów i nauczycieli, wydawali się przechodzić przez bardziej turbulentną ścieżkę rozwoju zawodowego – np. zaczynali tworzyć profesjonalnie w późniejszym od innych wieku , po wielu wzlotach i upadkach, związanych z próbami odnalezienia swojej drogi życiowej, jak również daremnych usiłowaniach wyparcia potrzeby tworzenia i odnalezienia satysfakcji z wykonywania innych profesji. Ponadto rzadziej niż inni badani byli w stanie odważyć się na próbę zarabiania na swojej twórczości i prezentowania jej szerokiemu gronu odbiorców, a także częściej doświadczali blokad, lęków, obaw o reakcję otoczenia na ich dzieła sztuki i poczucia winy, związanych z gratyfikacją potrzeby tworzenia.

Ja tylko mam tak w głowie czasami, że uważam, że to co robię jest straszne i nie powinnam. Są takie momenty, więc to jest najgorsze (...).

(...) jeżeli mam dla kogoś konkretnie, to mam w trakcie rysowania taką straszną obawę, że to się nie spodoba. Jeszcze nie miałam, na szczęście, takiej sytuacji, że komuś się coś nie spodobało co zrobiłam, ale cały czas mam tak i to potrafi mnie najbardziej zblokować (Renata Krawczyk).

Wydaje się, że mimo iż duże natężenie rodzicielskiego i – prawdopodobnie w drugiej kolejności – nauczycielskiego oporu, krytyki i przejawów braku akceptacji dla potrzeby tworzenia badanych u żadnego z nich nie było w stanie doprowadzić do całkowitego stłumienia aktywności twórczej i zablokowania rozwoju twórczych zainteresowań, to jednak prawdopodobnie w niektórych przypadkach przyczyniło się do opóźnienia, spowolnienia i zmniejszenia zasięgu karier artystycznych tych osób. Ponadto – a może *przede wszystkim* –

sprawiło, iż badani ci niejednokrotnie doświadczali znacznego psychicznego cierpienia, związanego z nieprzychylnym nastawieniem znaczących innych wobec ich zainteresowań i wyborów życiowych, z którego negatywnymi skutkami (w postaci lęków, autodestrukcyjnych przekonań itp.) niejednokrotnie borykali / borykają się przez wiele lat dorosłego życia. Interpretacja ta wydaje się mieć istotne znaczenie dla formułowania wniosków i zaleceń dla praktyki pedagogicznej, zaproponowanych na podstawie niniejszych wyników badań empirycznych.

8.16. „Od dziecka się śpiewało" – stymulujący wpływ środowiska wychowawczego na gratyfikację potrzeby tworzenia

Podkreślić należy, iż – w opozycji do powyższych ustaleń – pośród narracji znalazły się również i takie, w których twórcy wskazywali, iż otrzymali ogrom rodzicielskiego / rodzinnego wsparcia w rozwoju ich twórczych zainteresowań. Przypadki, w których środowisko rodzinne stanowiło stymulator potrzeby tworzenia i generalnie twórczości badanych podzielić można na dwie kategorie:

- dorastanie i wychowanie w rodzinie artystycznej

Oznacza to, że rodzice twórcy są /byli artystami i to w tej samej dziedzinie sztuki, którą obecnie uprawia badany. Badany miał więc okazję nie tylko od najwcześniejszych lat rozwijać się w przyszłej profesji artystycznej pod względem nauki rzemiosła (chodzić na zajęcia dodatkowe, pobierać lekcje prywatne od profesjonalistów), ale też poznać środowisko artystyczne i „nasiąknąć" stylem pracy artystycznej (związanym z np. nieregularnym trybem życia z powodu zmiennej intensywności pracy twórczej, częstymi wystąpieniami publicznymi, wyjazdami zagranicznymi itp.).

- dorastanie i wychowanie w kreatogennym, czyli wysoko waloryzującym twórczość, środowisku rodzinnym

Aspekt ten sprowadza się do tego, iż badani dorastali w rodzinie, w której wysoko waloryzowało się twórczość, co manifestowało się np. poprzez wyrażanie podziwu dla wybitnych twórców, regularne uczestnictwo w wydarzeniach artystycznych, słuchanie muzyki, czytanie literatury czy nawet dbałość o estetykę wyposażenia domu w aspekcie otaczania się dziełami sztuki itd. Kategorie te nie są rozłączne, gdyż pierwsza, jak się wydaje, zawiera się w drugiej – wychowanie przez np. rodziców-artystów zazwyczaj automatycznie oznacza dorastanie w środowisku, w którym twórczość uznawana jest za wysoką wartość. Natomiast

nie jest konieczna zależność odwrotna, gdyż niektórzy badani zostali wychowani w rodzinach wysoko waloryzujących twórczość, w których opiekunowie byli jedynie miłośnikami i odbiorcami sztuki, ale nie jej twórcami.

Najbardziej emblematycznym przykładem badanej, która została wychowana w rodzinie artystycznej (kategoria pierwsza), wydaje się Zawartko.

Moi rodzice są muzykami. Są śpiewakami operowymi. Moi dziadkowie też muzykowali, bardziej amatorsko, ale gdzieś też zarazili muzyką całą naszą rodzinę. No i od dziecka się śpiewało. U mnie w domu było dużo muzyki, zarówno klasycznej, poważnej, jaki i musicalowej czy rozrywkowej, jazzowej, bo tato był fanem jazzu, więc jakby ta muzyka była też w różnych kierunkach w moim życiu od samego początku (...).

W ogóle nie jest normalnym chodzenie do pracy od godziny do godziny, tylko że normalne jest to, że rodzice wyjeżdżają czasem na dwumiesięczne kontrakty za granicę i normalne jest to, że oni wychodzą wieczorem, bo mają koncert i wracają w nocy, że usypia nas babcia powiedzmy, że Święta Bożego Narodzenia spędziłam pierwszy raz z rodzicami jak miałam 16 lat, bo zawsze wyjeżdżali na koncerty. To było dla mnie normalne. I trochę nie wyobrażam sobie innego życia, które by było takie uporządkowane. Bardzo lubię ten uporządkowany chaos w moim życiu, że każdy dzień jest inny (Magdalena Zawartko).

Co znamienne, badana weszła też w związek małżeński z artystą-muzykiem, z którym realizuje wspólne projekty, a jej obecne życie domowe również obraca się wokół twórczości muzycznej.

Wspólnie z mężem założyliśmy duet Zawartko/Piasecki, z którym nagraliśmy płytkę „Leć głosie" (...). Moje dzieci też są tak wychowane, że wiedzą, że nie będzie jakieś powtarzalności i ciągłości w naszej pracy, ale też są na to gotowe. Chodzą z nami na próby, zabieramy je do teatru, siedzą czasem za kulisami, no i bardzo lubią, słuchają. I też uważam, że dzięki temu, że zabieramy w wiele miejsc dzieciaki, no to one też są bardziej wrażliwe na muzykę, potrafią się skupić, no i widzę tego plusy (Magdalena Zawartko).

Badana sama przypisuje wychowaniu w środowisku artystów-muzyków to, że od dziecka wiedziała, co chce w życiu robić i że jej kariera przebiegała gładko pod względem nieustannego rozwoju jej zdolności i pasji. Co wydaje się rzadkością, Zawartko, jak wynika z wywiadu, nie doświadczyła żadnych znaczących dylematów związanych z wyborem kolejnych etapów kształcenia i profesji zawodowej, ani też nie podejmowała zatrudnienia w obszarach niezwiązanych z jej artystycznymi zainteresowaniami. Nie doznała konieczności podjęcia *pracy na etacie* / *biurowej* / *odtwórczej*, o czym tak często wspominali inni badani, lecz od najmłodszych lat konsekwentnie najpierw była (przez opiekunów) kierowana, a potem sama kierowała rozwojem swoich twórczych zdolności i pasji.

Mój mąż np. nie wychował się w rodzinie muzycznej i gdzieś dopiero w szkole zaczął grać na instrumencie, ale dla niego nie było to oczywiste, że będzie muzykiem od początku, bo to było coś, czego

nie robiło się na co dzień w domu. Dopiero później zadecydował o tej ścieżce. A ja to gdzieś miałam tak od początku, że wiedziałam, że to jest normalne (...). Uważam, że takie wychowanie w rodzinie muzycznej jest dużym walorem, ale zwłaszcza jeżeli chodzi o takie po pierwsze osłuchanie się z muzyką wszelaką. Jeżeli ktoś później zaczyna, to też później na niego dużo rzeczy wpływa i to jest już mimowolne, nawet jeżeli chcemy nadrobić dużo rzeczy. Ja kiedyś miałam to naturalnie, że po prostu u mnie się w domu słuchało np. nie wiem muzyki barokowej. No kto teraz normalnie wstaje rano i puszcza sobie Bacha do śniadania, no trochę nie. U mnie to było takie, że to jest normalne, że to jest muzyka ok, super. I mam teraz np. wielką potrzebą pójść do filharmonii, do NFM-u, zabrać tam moje dzieci (Magdalena Zawartko).

Dodatkowo zauważyć też można, iż badani starają się wspierać w twórczości własne dzieci. Gdy tylko ich wychowankowie wykazują zainteresowania i zdolności twórcze, dbają o rozwój ich artystycznych predyspozycji.

Syn studiuje trąbkę w Amsterdamie. Córka studiuje skrzypce w Hadze i na Akademii Sztuk Pięknych w Rotterdamie. Żyją samodzielnie, mówią świetnie po polsku, po holendersku oczywiście, dwa rodzime języki. Wszystko się ułożyło (Hanna Kulenty).

A na podstawie m.in. przytoczonej powyżej narracji Zawartko wnioskować można o dominującym znaczeniu aspektu wychowawczego dla naturalnego rozwoju zdolności i pasji twórczej badanych. Na przykładzie Zawartko widoczne jest, iż efektem rodzicielskiego wsparcia był wszechstronny rozwój muzyczny i stopniowe wspinanie się na coraz wyższe poziomy kompetencji w uprawianej dziedzinie, co umożliwiło badanej osiąganie licznych sukcesów i przyczyniło się do jej imponującej produktywności twórczej. W ogóle Zawartko jest interesującym przypadkiem jednostki, u której na gratyfikację *przymusu tworzenia* nie mają – jak się wydaje – wpływu jakiekolwiek istotne komponenty antagonistyczne. Na pytanie, czy jakieś osoby wpłynęły negatywnie na jej twórczy rozwój, Zawartko odpowiada:

Na pewno w negatywny nie. Nigdy nie spotkałam się z czymś takim. Dużo osób pyta mnie o to, czy wychowując się w rodzinie klasycznych muzyków miałam problem z tym, żeby śpiewać jazz np., ale absolutnie nie. Zawsze miałam wsparcie bardzo duże ze strony rodziców. Wspierali mnie w każdej decyzji, że chciałam robić to, chciałam robić tamto. Nie mówili mi: „Nie, nie idź w tę stronę", tylko zawsze miałam okazję wypróbować sobie i myślę, że sama do wielu rzeczy podochodziłam (Magdalena Zawartko).

Na podstawie tej i innych wypowiedzi badanej pokusić by się można o dość zaskakujący wniosek, że w przypadku Zawartko właściwie brak jest oddziaływania jakichkolwiek znaczących inhibitorów potrzeby tworzenia i twórczości w ogóle. Na moje bezpośrednie pytanie o bariery twórczości badana wskazała na niektóre informacje z mediów społecznościowych, ludzi, którzy „zakłócają harmonię", przyziemne aspekty życia i niski poziom edukacji artystycznej w Polsce. Wydaje się jednak, że czynniki te nie wpływają w sposób istotnie negatywny na jej własną twórczość, a jedynie wskazują, że artystka uważa je

za ogólnie destrukcyjne dla rozwoju artystów (o czym mogłoby świadczyć chociażby to, że badana w odpowiedzi na wspomniane pytanie zaczęła używać pierwszej osoby liczby mnogiej, np.: „wszystko to, co nas blokuje, to moim zdaniem taka przyziemność").

Przechodząc do kolejnego aspektu analizowanego tutaj wątku, czyli wychowania w środowisku wysoko waloryzującym twórczość (kategoria druga), przywołać warto wypowiedź Wojciechowicz-Krauze. Badana ta twierdzi, iż sama geneza jej potrzeby tworzenia może mieć związek z wychowaniem się w kreatogennym środowisku rodzinno-domowym.

Jeżeli chodzi jakby o samo zapotrzebowanie na sztukę, myślę, że to się zrodziło stąd, że moi rodzice otaczali się sztuką i słuchali dużo muzyki, chodzili do opery, do teatru, na balet. Zabierali mnie ze sobą od małego dziecka. Oprócz tego już wiem, że w bardzo młodym wieku chodziłam na wystawy, do muzeów i do galerii. No i oprócz tego moi rodzice, no w sumie przez całe lata kolekcjonowali dzieła sztuki, więc u nas w domu jest bardzo dużo grafik i różnych innych prac, obrazów, rzeźb itd. (...).

I tak, było parę osób, które w jakiś tam sposób kierowało, bo wiem, że miałam nianię, która m.in. rysowała dla mnie lalki i potem ubranka, i ja potem kolorowałam te ubrania i zakładałam tej papierowej lalce (...). Ale to się pewnie stąd wzięło, że moja niania przedtem też projektowała ubrania i ona szyje od lat, więc na pewno m.in. dlatego też chciała we mnie wzbudzić dodatkowo taką potrzebę tworzenia. Więc byłam też po prostu otoczona bardzo twórczymi osobami. Mnóstwo też przyjaciół moich rodziców jest w ogóle artystami profesjonalnymi. Moi rodzice przyjaźnią się od lat i nawet mieszkali z Tomkiem Sikorą. Oni mieszkali razem w jednym domu w Australii i ja się tam urodziłam. No po prostu od zawsze coś się działo artystycznego, odkąd pamiętam (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Wojciechowicz-Krauze była też od wczesnego dzieciństwa posyłana na zajęcia malarskie, mające na celu wsparcie jej twórczych zdolności.

(...) już w wieku czterech lat zaczęłam chodzić na prawdziwe zajęcia artystyczne u profesjonalnej artystki (...) i pamiętam, że już jako mała dziewczynka przychodziłam do jej mamy, uczyłam się malarstwa, tworzyłam kopię Leonarda da Vinci. Jako dziecko już narysowałam po raz pierwszy „Damę z łasiczką". Wtedy pani Ewa bardzo pomagała ze wszystkim (...).. I w sumie przez wiele lat tak naprawdę non stop rozwijałam się artystyczne. Był moment, kiedy przestałam chodzić na zajęcia, bo po zajęciach z panią Ewą Bogacką chodziłam do Pałacu Młodzieży na zajęcia (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Jak można mniemać, obie badane doświadczyły autentycznej pomocy dziecku w tworzeniu (Szmidt, 2013) oraz od najwcześniejszych wyrastały w twórczo stymulującym środowisku czyli *habitusie pierwotnym* czy też *habitusie estetycznym* (Krasoń, 2018, s. 192). Jak wskazuje w tym kontekście Krasoń (2018, s. 192):

> twórczość dziecka swoiście nawiązuje do tego, co mieści się w jego doświadczeniu kulturowym – także w przekazach artystycznych, jakie konstytuują, może bardziej wypełniają jego najbliższe otoczenie. Chodzi bowiem o cały zakres habitusu estetycznego, z jakiego wyrasta mały człowiek. Złożą się nań teksty kultury: otoczenie wizualne, muzyka, doświadczenia teatralizacyjne, literackie, z jakimi styka się w domu rodzinnym czy otoczeniu zamieszkania, a które to łącznie decydują o formowaniu się jego smaku

> i gustu estetycznego (…). [P]pierwsze, socjalizacyjne zanurzenie w kulturze, sięgnięcie do istoty obcowania z estetyką winniśmy traktować jak ów habitus pierwotny.

Zauważyć warto, że zarówno Wojciechowicz-Krauze, jak i Zawartko w dorosłym życiu są osobami mocno ukierunkowanymi na nieustanny rozwój w obranych przez siebie dziedzinach sztuki, bardzo produktywnymi twórczo, odnoszącymi sukcesy i docenianymi przez odbiorców, a także odważnymi w swoich decyzjach dotyczących podejmowania kolejnych kroków na drodze samorealizacji. W analogii więc do wniosków związanych z dyskutowaną wcześniej korelacją inhibitującego wpływu środowiska rodzinnego i występowaniem zakłóceń na ścieżce samorealizacji badanych, w tym kontekście stwierdzić można, iż wsparcie i akceptacja potrzeby tworzenia przez ważnych innych oraz dorastanie w środowisku wysoko waloryzującym twórczość (twórczo stymulującym *habitusie estetycznym*; Krasoń, 2018), przyczynia się do naturalnego i dynamicznego rozwoju twórczych zdolności badanych oraz sukcesów na ścieżce samorealizacji.

Zauważyć można, iż przypadkiem na granicy zaproponowanego powyżej podziału jest Gosik. Badany ten również otrzymał dużą ilość rodzicielskiego wsparcia dla rozwoju swoich twórczych zdolności, co wynikało – w interpretacji badanego – z tego, iż w jego rodzinie istniał już „precedens" zainteresowań twórczych u jego matki. Z powodu niesprzyjających warunków zewnętrznych nie zostały one zrealizowane – matka badanego nie została więc artystką – jednak oboje rodzice wykazywali pozytywny i pełen szacunku stosunek do profesji artystycznej i wysoko waloryzowali dzieła sztuki, co przełożyło się na wsparcie syna w jego twórczym rozwoju.

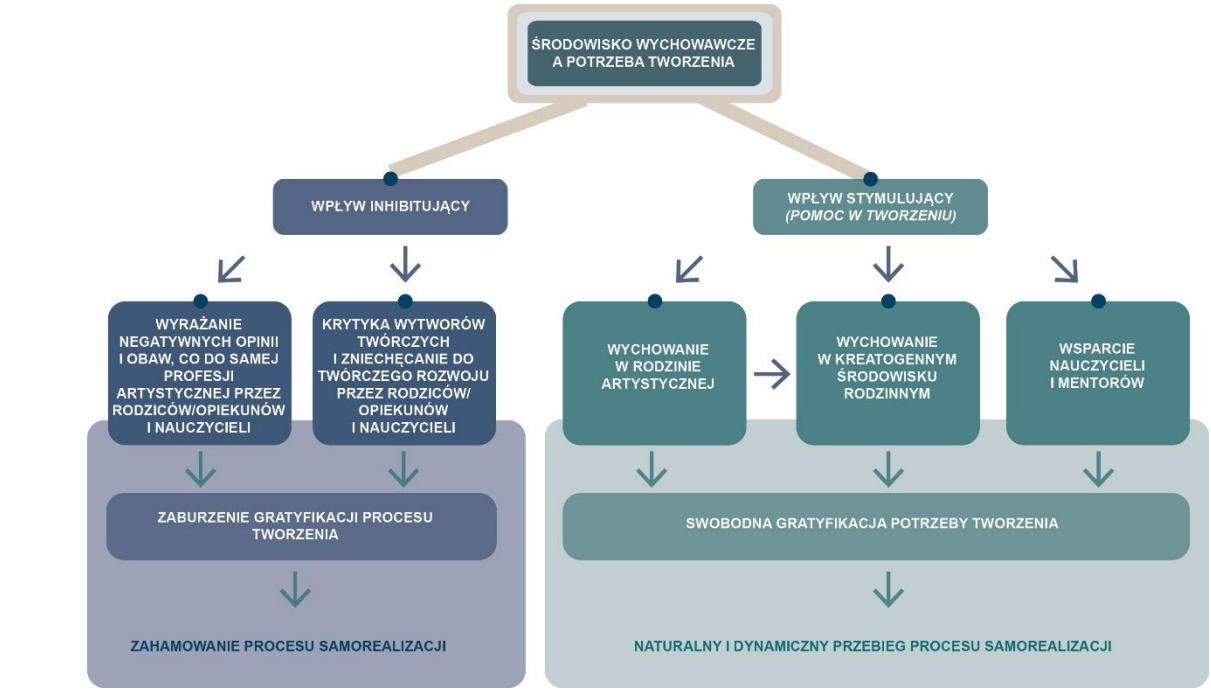
Jako dziecko bardzo dużo rysowałem. Ważną tutaj rolę odgrywają rodzice, którzy to popierają jakby i popychają dziecko w tę stronę, bo ja rysowałem naprawdę od najmłodszych lat (…).

Ja miałem cały czas akceptację rodziców. Jakby popierali to, co robiłem. Też miało znaczenie to, że moja mama bardzo dobrze rysowała i sama w czasach powojennych nie była w stanie jakby pójść w tym kierunku, bo po prostu nie pozwalały na to finanse rodzinne, więc tutaj być może też popierała mnie w tym bardzo, ale obydwoje rodzice po prostu pielęgnowali to, co ja robię. Akceptowali i wyrażali to, w związku z tym to była moja pierwsza publiczność i bardzo ważna [śmiech]. Oczywiście zdaje sobie sprawę, że pewnie jest drugi mechanizm, że są artyści, dzieci, które pewnie nie były nieakceptowane, miały wielką potrzebę i później na zasadzie buntu coś takiego robiły i wyrośli z tego też artyści, którzy po prostu poszli w tą stronę. Ja akurat miałem tą pozytywną stronę medalu, gdzie byłem akceptowany od samego początku (…).

Ogólnie poczucie wartości wynosi się z domu, to jest jakby podstawa. Ale to też to bardzo wspomaga to poczucie wartości. Myślę, że poczucie wartości jest jednym z najważniejszych elementów psychiki człowieka, bo to potrafi bardzo wiele rzeczy zbudować, a jednocześnie potrafi też bardzo wiele rzeczy zniszczyć, jeżeli ktoś ma niskie to poczucie wartości (Andrzej Gosik).

Ponadto dodać warto, iż oprócz członków rodzinny i opiekunów istotne znaczenie dla akceptacji i gratyfikacji potrzeby tworzenia przez badanych mieli też nauczyciele, wykładowcy akademiccy i inni mentorzy, pełniący role pedagogów twórczości.

Później na studiach miałam z kolei przez rok fantastycznego profesora od malarstwa. Zostanie w pamięci. Po prostu cudowny człowiek. Robiłam ogromne postępy, ale miałam styczność z jego nauczaniem przez rok, ale powiem ci, że to naprawdę bardzo dużo (Małgorzata Jeżyk).



Rysunek 15. Wpływ środowiska wychowawczego na potrzebę tworzenia. Źródło: opracowanie własne na podstawie narracji badanych i literatury przedmiotu (Korniłowicz, 1976; Szmidt, 2013)

8.17. „Jak wszystko jest fajnie, słońce świeci, to wtedy i pomysły częściej przychodzą" – stymulatory i inhibitory potrzeby tworzenia

W dotychczasowych analizach pojawiło się już wiele wątków związanych z zagadnieniem stymulatorów i inhibitorów potrzeby tworzenia i twórczości w ogóle. Należały do nich kwestie takie, jak np.: wsparcie rodzinne i nauczycielskie jako stymulator potrzeby tworzenia (pomoc w tworzeniu; Korniłowicz, 1976; Szmidt, 2013), brak tego wsparcia jako inhibitor, czynniki związane z przyczynami przestojów w twórczości jako inhibitory, np. przeprowadzki, choroby czy też nielubiana, odtwórcza praca itd. Generalnie podczas wywiadów badani poruszali wiele kwestii, które zaklasyfikować można jako czynniki

pobudzające albo tłumiące ich twórczość. Omówienie każdego z nich wydaje się niemożliwe z punktu widzenia konieczności kondensacji niniejszych rozważań, jednak rozwinę kilka wybranych aspektów, które wydają się szczególnie istotne z punktu widzenia optymalnej gratyfikacji potrzeby tworzenia, a potem umieszczę je wraz z pozostałymi czynnikami w tabeli (zob. *Tabela 11*.).

Jednym z częściej przewijających się wątków, który wydaje się mieć znaczenie w kontekście wpływu środowiska zewnętrznego i – w tym kontekście zwłaszcza – wewnętrznego (czyli środowiska psychologicznego, związanego też z personologicznym aspektem twórczości; zob. Szmidt, 2013, s. 104) – na potrzebę tworzenia badanych jest kwestia nastroju (na który z kolei wpływają czynniki o charakterze zewnętrznym, takie jak pogoda, zachowania innych itp.). Co interesujące (w opozycji do niektórych koncepcji twórczości – np. freudowskiej, w których podkreśla się rolę negatywnych emocji jako „paliwa" dla twórczości), badani w większości podkreślają, że twórczo stymulujący jest dla nich nastrój pozytywny, natomiast w stanach obniżonego psychofizycznego samopoczucia tworzy im się gorzej.

No zazwyczaj mam tak, że jak mam gorszy dzień, to nie potrafię absolutnie nic narysować, więc zależność tutaj jest bardziej taka, nie wiem – im jestem szczęśliwsza, to mogę częściej siadać do tego i rysować, i się wyciszać w ten sposób (Renata Krawczyk).

To znaczy no chyba, tak jak u każdego, że jak wszystko jest fajnie, słońce świeci, nie ma żadnych kłopotów, to i pomysły częściej przychodzą. Niektórym ludziom przychodzą pomysły wtedy, kiedy są bardziej w nastroju melancholijnym czy jeszcze nawet mocniejszym, to wtedy mają jakieś tam pomysły. No ja nie, ja jestem raczej, musi być, jak to nazwać, porządek. Każde zaburzenie mocno wpływa na mnie, jak ten efekt motyla (Adam Michałowski).

A co mogłoby sprawić, że pani nie tworzy przez miesiąc?

Przykładowo po prostu mam złe samopoczucie i nie chcę tworzyć (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Zdarzało się jednak, iż twórcy wskazywali na to, iż ich twórczość intensyfikuje się po trudnych, bolesnych doświadczeniach.

Rzeczywiście jeżeli jest jakiś problem mój wewnętrzny gdzieś tam z kimś i jestem zdenerwowana czymś zupełnie innym, co przychodzi z zewnątrz, to lepiej się pracuje wtedy na emocjach takich, nawet negatywnych (...).

Ogromna przyjemność, ale też to powiedziałam, że czasem impulsem jest coś negatywnego. Tak jak się mówi, że się ze smutku pisze wiersze, z jakiegoś żalu, że ludzie piszą wiersze wtedy, kiedy są nieszczęśliwi. To oczywiście jest banał, ale niemniej jednak coś w tym jest, że w takim stanie jakimś rozedrgania, jakiegoś nieszczęścia, jakiegoś smutku, choćby małego, jesteśmy chyba bardziej kreatywni, tak mi się wydaje (Zośka Papużanka).

Do kwestii ogólnie dobrego nastroju dodać można też wpływ ładnej pogody (słońca) jako stymulatora twórczości. Badani często wspominali również o podróżach i spędzaniu czasu

blisko natury jako czynnikach pozwalających im się zregenerować i zainspirować do twórczości.

Na pewno natura też pomaga, słońce. Czasem zmiana miejsca (Małgorzata Jeżyk).

Kiedyś bardzo intensywnie po górach chodziłem i takich chwil dużo było wtedy, bo to były chwile takiej kontemplacji, takiego zanurzenia się w rzeczywistości tej, która w danym momencie mnie otaczała i takie oderwanie się od tej rzeczywistości myślowo, zawieszenie w tej przestrzeni między mną a tym krajobrazem, tym widokiem (...).

W tej chwili [po krótkim namyśle] myślę, że na pierwszym miejscu to jest jednak kontakt z naturą, taki bezpośredni, który opiera się po prostu na odczuwaniu tego, co jest naturą (Michał Karcz).

Momentalnie się budzi to w człowieku, więc też na nas wpływa bardzo otoczenie, w którym gdzieś jesteśmy i wszystko, co przeżywamy, wszystkie podróże, wszystko co zobaczymy, co na nas robi wrażenie, co jest dla nas czymś nowym, nieoczywistym, wrażeniem takim tu i teraz, też nam dodaje takich bodźców do tego, że jest pięknie, że się da, że można coś nowego (...).

Podróże. To jest dla mnie stymulator, który jest po prostu najwspanialszy. Uwielbiam podróżować. Uwielbiam odkrywać nowe, nie tylko miejsca i widoki, ale właśnie kulturę i obyczaje, tradycje ludzi, ludów. Dla mnie to jest niesamowite i cieszę się, jak tylko mamy jakiś wyjazd i możemy poczerpać trochę z jakichś zakamarków świata i później to się bardzo przekłada na muzykę, na to, co tworzymy. Zresztą kolejna płyta się będzie nazywać „Wagabunda", czyli jest to taki trubadur (Magdalena Zawartko).

Najbardziej to mi się dobrze tworzy w momencie, kiedy odrywam się od rzeczywistości, czyli to jest ten moment, kiedy np. możemy sobie pozwolić, żeby wyjechać gdzieś na parę dni, odciąć się od tych kłopotów w pracy, od tego zastanawiania się, czy trzeba coś tam zrobić w domu, naprawić czy coś. Po prostu jedziemy gdzieś, zaszywamy się na trzy-cztery dni. Ja sobie wtedy biorę taki malutki aparat, żeby w ogóle nie dźwigać tego sprzętu i wtedy mi się najlepiej właśnie tworzy, gdzie nie mam tego bagażu jakby technicznego na sobie, bo ja ten aparat ustawiam w tryb zielony. W ogóle się nad stroną techniczną nie zastanawiam, tylko jakby patrzę na świat obrazami i wtedy chyba dla mnie jest najlepiej (Piotr Nadolski).

Do inhibitorów zaliczyć można natomiast problem nadmiaru pomysłów, a także poczucie niedostatecznej ilości czasu na twórczość i inne zobowiązania. Zdarza się, że badani czuli się przytłoczeni i zestresowani liczbą projektów, które chcą zrealizować, co przejściowo może stłumić potrzebę tworzenia i zahamować twórczość.

Może się wiązać z nadmiarem pomysłów w jednym momencie. I wtedy, ja już to zauważyłem, że przestaję ogarniać, jeżeli mam za dużo tych rzeczy, a wręcz dochodzi nawet do jakiegoś tam wycofania czy przynajmniej zatrzymania, jeżeli przestanę ogarniać. I jest panika, no bo jak to?, Ale to przecież tak, tak, tak, tylko że to po kolei (Adam Michałowski).

Czas. To jest najtrudniejsze. Zwłaszcza, że ja również bardzo lubię uczyć (...). W związku z tym próbuję podzielić, rozczłonkować mój czas na wiele czynności i to jest problem (...). Doba ma dwadzieścia cztery godziny. Wolałabym, żeby się trochę porozciągała, a nie chce się rozciągać. Więc jest, jak jest (Tamara Sass).

Interesującym aspektem była też kwestia twórczego tworzywa (materiału), które w zależności od rodzaju mogło pełnić funkcję stymulatora albo inhibitora – bardzo silnie pobudzać albo zupełnie nie wpływać na aktywowanie potrzeby tworzenia.

Nie umiałem malować na płótnie. Malowałem na płótnie, zgadza się, tyle tylko że dla mnie każdy obraz, a ja raczej tworzyłem obrazy takie magiczno-bajkowe, i tworzę, musi coś przemawiać do mnie. Jeżeli do mnie nie będzie przemawiał, to ja jego nie usłyszę. I namalować namaluję, i nawet może się komuś to będzie podobało, ale ja oceniam to źle. I dlatego doszedłem do tego, że najlepiej, najbardziej słyszę to malowanie, kiedy maluję na drewnie, na deskach, na takich surowych deskach (…).

Oczywiście to jest wszystko metafora, ale dla mnie płótno jest głuche. Ja jego nie rozumiem, chyba żebym płótno pokrył taką ilością faktury jakieś, żeby ono zaburzyło, że to jest gładkie płótno, bo co coś tam takiego kiedyś próbowałem, to być może wtedy gdzieś tam w oddali zaczęłoby do mnie cos docierać. A natomiast drewno dociera do mnie takie jakie jest. I im bardziej jest porąbane, czyli krzywe, znaczy nie krzywe w sensie płaskiej powierzchni, chociaż nieraz też faktury nanoszę, tylko krzywe w formie, niekoniecznie prostokątne, tylko bardziej takie jak się znajdzie. Jak pracowałem jeszcze kiedyś, kiedyś w Pruszkowie i oni zaczęli budować autostradę i wysiedlali całe wsie. Przejeżdżałem przez takie wsie i tam było dużo kawałków drewna. Ja to drzewo właśnie zbierałem, bo to drewno, które nieraz nadpalone, stare, brudne, ono do mnie najbardziej przemawiało. Nieraz kamienie też zbierałem swego czasu z pola takie zwykłe i im brzydszy, to tym dla mnie był ładniejszy, bo więcej można było z niego cos wydobyć. Dlatego mówię, drewno do mnie przemawia, ja go słyszę, ja go wiem, natomiast głuchym materiałem jest dla mnie płótno (Adam Michałowski).

Innym interesującym i nieco zaskakującym aspektem, który badani uznali za czynnik inhibitujący ich twórczość, jest romantyczny mit dotyczący roli artysty w społeczeństwie. W tym kontekście twórcy wskazywali m.in., że wizerunek taki jest sprzeczny z ich światopoglądem (Kwieciński), a pewnego rodzaju sakralizowanie sztuki i gloryfikowanie artysty wpływa blokująco na potrzebę tworzenia (Sadurska, Jeżyk, Papużanka).

(…) wielu twórców, wielu kompozytorów ma podejście bardzo egoistyczne, egocentryczne. Z tego punktu widzenia, czyli ja jako wielki twórca, wysyła się takie romantyczne widzenie swojej pracy artystycznej. Przez Kandyńskiego w zasadzie utrwalone ponad 100 lat temu. W 1903 r. „O duchowości w sztuce" się ukazało. Wassily Kandinsky, malarz napisał taki traktat, traktacik „O duchowości w sztuce", w którym wymyślił taką piramidę społeczeństwa. No on był chrześcijaninem głęboko wierzącym i ta piramida pokazywała, że jest tam społeczeństwo i kompozytorzy, artyści, malarze, twórcy są najwyżej, bo oni są najbliżej Boga, najbliżej absolutu. Takie właśnie myślenie o swoim „ja" jako niezwykle ważna jednostka, która potrafi do tego ludu coś tam przekazać. Nawet Lutosławski, który był bardzo człowiekiem zamkniętym i nie dzielił się takimi specyficznie osobistymi poglądami, mówił, że właśnie komponowanie to jest taka próba zbliżenia się do Absolutu. Nie używał innego słowa, tylko „Absolut", ale przez Absolut rozumiem, że miał na myśli Boga, dla niego oczywiście. Myślę, że szczególnie w Polsce jest to takie cały czas bardzo obecne, wśród polskich twórców, kompozytorów. Myślę, że bardziej kompozytorów niż artystów wizualnych, ale to też jakby przyczynek do tego, co ci dalej chcę powiedzieć. [westchnienie, zastanowienie] I właśnie przez tego typu myślenie, tego typu podejście artystyczne słuchacz zostaje porzucony przez kompozytorów i staje się jakby mniej istotny. Odbiorca nie jest, używając bardzo brzydkiego słowa, targetem dla kompozytora, co jest po prostu w dzisiejszych czasach dość tak naiwne i anachroniczne, że aż boli (…). Ja piszę muzykę. Piszę, ja chcę,

próbuję pisać muzykę, która w jakiś sposób będzie komunikowała się z odbiorcą, z publicznością. Nie chcę pisać muzyki, która będzie dla siebie, no bo właściwie po co miała by być wykonywana (Andrzej Kwieciński).

Wydaje mi się, że dużo napięcia było związanego w ogóle z rolą pisarza, że ktoś, kto jest pisarzem, stoi na piedestale. I trochę to wyniosłam być może z domu, ale w jeszcze większym stopniu się to pojawiło w środowisku osób dorosłych, nowych znajomych (...). I te spostrzeżenia wydawały się ciekawe dla mnie, ale nie mam potrzeby zapisywania tego, nie miałam. I świadomie właśnie też czasem, nawet jak miałam taką potrzebę zapisywania, to unikałam jej, po to żeby właśnie przed 16 rokiem nie zostać posądzoną o to, że jestem pisarką (Barbara Sadurska).

Przez pewien czas miałam takie właśnie błędne myślenie o sztuce, że to jest coś takiego uduchowionego, że potrzebuje jakiejś takiej otoczki. Ja miałam takie wyobrażenie bynajmniej. Wtedy jak tworzyłam, nie mogłam poświęcić tyle czasu, co mi się wydawało temu, no to się frustrowałam. A w momencie właśnie jak zaczęłam to traktować tak naturalnie, jak to, że trzeba ugotować obiad, trzeba posprzątać, trzeba umyć ręce, no i trzeba też porysować [śmiech]. (...). A w pewnym momencie argumenty w swojej głowie jakoś postawiłam na takim poziomie przyziemnym (...). I to się zaczęło samo układać (Małgorzata Jeżyk).

To jest po prostu ogromna przyjemność i naprawdę podczas całego procesu nie myśli się „ja teraz tworzę". To znaczy przynajmniej ja tak nie myślę. W ogóle strasznie nie lubię tych wielkich słów, które w języku się z tym kojarzy. Nie lubię słów: twórczość, tworzenie, artysta, sztuka (Zośka Papużanka).

Te i pozostałe wspomniane przez artystów czynniki środowiskowe, warunkujące poziom gratyfikacji potrzeby tworzenia przez badanych, umieszczam w poniższym zestawieniu (*Tabela 11*.). Jak widać, niektóre z nich mogą się wzajemnie wykluczać w ramach jednej kategorii (czyli np. muzyka i cisza jako stymulator twórczości), co, rzecz jasna, zależeć może od indywidualnych preferencji badanych, jak i konkretnej sytuacji. Analogicznie zdarza się też, iż ten sam czynnik może posłużyć zarówno jako stymulator, jak i inhibitor potrzeby tworzenia (np. konieczność opieki nad dziećmi dla niektórych badanych stanowi czynnik ograniczający ich twórczość, a dla niektórych – wręcz przeciwnie, jest stymulujący i inspirujący do twórczości, np. w przypadku badanej, która zajmuje się pisaniem literatury dziecięcej). Koresponduje to trafnie z ustaleniami innych badaczy o antynomicznych cechach osobowości twórczej i sprzecznych czynnikach wpływających na przebieg i efektywność procesu twórczego (Stróżewski, 2007; Csikszentmihalyi, 1996; Nęcka, 2001).

Tabela 11. Stymulatory i inhibitory potrzeby tworzenia i twórczości. Źródło: opracowanie własne na podstawie narracji badanych

STYMULATORY TWÓRCZOŚCI	INHIBITORY TWÓRCZOŚCI
• wsparcie rodziców / opiekunów / nauczycieli / wykładowców akademickich • wpływ mistrzów / mentorów • wsparcie rodziny, przyjaciół i znajomych • spotkania z odbiorcami (np. podczas wernisaży, wieczorków autorskich) • pozytywna informacja zwrotna od odbiorców dzieł sztuki • „deadlajny" projektów twórczych • dbałość o kondycję fizyczną, sport • dobre zdrowie i samopoczucie • dobra organizacja czasu • spędzanie czasu z dziećmi • ładna pogoda, słońce • otaczanie się sprzyjającymi ludźmi • przynależność do stowarzyszeń artystycznych • zaufanie intuicji • upór w podążaniu wybraną drogą rozwoju • próbowanie nowych technik / narzędzi rzemiosła twórczego • odpowiednie tworzywo twórcze • postawa otwartości na nowe bodźce • podróże • nagrody za twórczość • czytanie książek, chodzenie na wydarzenia kulturalne • akty współzawodnictwa, konkursy • estetyczne i komfortowe otoczenie pracy (np. otaczanie się roślinnością), • muzyka • cisza	• brak wsparcia rodziców / opiekunów / nauczycieli / wykładowców akademickich • duże ograniczenia czasowe, nadmiar projektów • nielubiana, odtwórcza praca (*praca koszmar*) • duże sukcesy twórcze, „kroki milowe" w twórczym rozwoju (jako czynnik powodujący tymczasowe zahamowanie twórczości) • przeprowadzki • opieka nad dziećmi • konieczność załatwiania „przyziemnych" spraw (sprawy urzędowe, naprawa samochodu itp.) • konieczność zarabiania pieniędzy • nieodpowiednie tworzywo twórcze • kłopoty zdrowotne • zmęczenie, niewyspanie • lęk przed oceną • samokrytyka, „krytyk wewnętrzny" • poczucie winy • brak możliwości sprzedaży swoich dzieł sztuki • brzydka pogoda • alkohol i inne używki • trudne i traumatyczne doświadczenia, związane np. z zostaniem oszukanym, śmiercią bliskiej osoby, rozstaniem z partnerem • dystraktory podczas pracy twórczej (np. w wyniku tego, ze ktoś niespodziewanie wszedł do pomieszczenia) • romantyczny mit o roli artysty w społeczeństwie, sakralizowanie sztuki • wiek (starzenie się)

• przebywanie w otoczeniu przyrody • udział w warsztatach twórczych • prowadzenie zajęć dydaktycznych, związanych z twórczością • gratyfikacja finansowa • trudne emocjonalnie doświadczenia	• nadmiar wiedzy i doświadczenia (związane z rutyną)

8.18. „Wydaje mi się, że widzę milion historii" – cechy osobowości twórczej badanych

Przypomnieć warto, iż wedle założeń teoretyczno-badawczych pracy *przymus tworzenia* jest kategorią dotyczącą zarówno procesu twórczego, jak i osobowości twórczej. Jak dotychczas, bazując na zgromadzonym materiale empirycznym, udało mi się opisać pewne zależności dotyczące procesu twórczego – m.in. genezy potrzeby tworzenia, źródeł twórczych pomysłów, sposobu doświadczania przez badanych procesu twórczego, towarzyszących mu emocji itd. W tym miejscu warto dokonać jeszcze, choćby poglądowej, analizy cech osobowości twórczej badanych, które zidentyfikować można w oparciu o ich narracje.

Wydaje się, że apriorycznie założyć można, iż badani jako artyści posiadają *osobowość twórczą*, dlatego też skupiam się na tych właściwościach osobowych, które dotyczą tej kategorii i wydają się mieć związek z pracą twórczą (choć zapewne wszystkie cechy osobowości w pewnym stopniu wpływają na siebie wzajemnie i na wszystkie obszary życia jednostki). W ramach niniejszej analizy wylistowuję właściwości osobowe twórców, które wydają się w szczególny sposób uwidaczniać w narracjach wraz z przykładowymi fragmentami narracji i komentarzem. Zaznaczyć jednak należy, że nie przeprowadziłam w tym aspekcie badań psychometrycznych – testów twórczości, kwestionariuszy osobowości czy też samoopisów cech osobowości, a dane, które stanowiły podstawę niniejszego opisu, pochodzą z narracji artystów. Oznacza to, że charakterystykę cech osobowości badanych twórców należy traktować hipotetycznie.

Cechy, których przejawy i znaczenie wydaje się szczególnie zbliżone, połączyłam w grupy.

Cechy osobowości twórczej badanych:

- wrażliwość, wyostrzona percepcja na bodźce, spostrzegawczość, dociekliwość

Badani szczególnie często wspominali o własnej wrażliwości, zwłaszcza przy okazji rozwijania wątku genezy potrzeby tworzenia, twórczych pomysłów, inspiracji czy interakcji z innymi. Wydaje się, że przejawy wrażliwości twórców podzielić można na dwie kategorie:

  - wyostrzona percepcja ukierunkowana zewnętrznie,
  - wyostrzona percepcja ukierunkowana wewnętrznie.

Ta pierwsza oznacza dużą spostrzegawczość i wrażliwość na bodźce i detale życia codziennego – wygląd i znaczenie przedmiotów codziennego użytku, niestandardowe zachowania bliskich i obcych ludzi oraz generalnie wysokie wyczulenie na to, co dzieje się dookoła. Ta druga dotyczy natomiast rozwiniętej zdolności odczytywania ludzkich (także

swoich własnych) stanów emocjonalnych, nastrojów i intencji oraz generalnej łatwości odczytywania i nadawania znaczeń różnym „niuansom" interakcji międzyludzkiej. Cecha ta wydaje się również mieć związek z wysoką samoświadomością, a także wrażliwością na problemy oraz łatwością zapamiętywania i kojarzenia wielu informacji z różnych obszarów doświadczenia życiowego badanych.

Ponadto, obie kategorie wrażliwości mają, jak się wydaje, związek z rozwiniętą wyobraźnią twórczą – twórcy dostrzegają bodźce dotyczące czy to fizycznych (zewnętrznych) czy psychiczno-emocjonalnych (wewnętrznych) aspektów rzeczywistości i potrafią niemalże natychmiast łączyć je i wykorzystywać do tworzenia elementów świata wyobrażonego. Z niektórych narracji wynika też, że (zwłaszcza, choć nie tylko) drugi typ wrażliwości, związany ze zwiększonym przetwarzaniem bodźców rzeczywistości intrapsychicznej (własnego świata wewnętrznego) powoduje spore napięcie psychiczne, dla którego ujście stanowi proces twórczy. Tym samym oznacza to, że wyostrzona percepcja jest, przynajmniej w pewnym stopniu, źródłem potrzeby tworzenia.

No to [twórczość] daje mi energię do życia, pozytywne myślenie [wolno]. Jestem lepsza dla siebie, lepsza dla ludzi. Jasność widzenia, odczytywanie myśli, emocji, przewidywanie, widzenie, ostrość widzenia pewnych sytuacji, przewidywanie, no tak jak powiedziałam, łączenie tych elementów, prawda, które może by mi umknęły, gdybym nie miała tej twórczości. Takie wyostrzenie zmysłów, tak, absolutnie (Hanna Kulenty).

Zewnętrze – to co się dzieje na świecie, ma ogromny [podkreślenie] wpływ na twórczość. Gdybym była lekarką, to oczywiście też miałoby to [pandemia] na mnie ogromny wpływ, ale po prostu myślę, że mogłabym leczyć ludzi, nawet bardziej. Natomiast to nas wszystkich (wielu moich przyjaciół to artyści) jednak przytłacza, tłumi i tę twórczość hamuje, bo… to jest, że tak powiem, sprawa dla reportera. To są czasy dla reportera (…). Natomiast w przypadku pisarza, to tak nie działa. To, co się dzieje na zewnątrz, ta groza, lęk, ten straszny smutek ma paraliżujące działanie. Niewykluczone, że za dwa lata to się objawi jakimś bardzo fajnym tekstem, ale nie teraz. Bardzo trudno mi się teraz pracuje, bo właśnie jesteśmy tacy bardzo, bardzo wrażliwi na to, co się dzieje dookoła (Joanna Bator).

Wydaje mi się, że widzę milion historii, których ludzie nie widzą, które się dzieją wokół. I tu taki przykład jest, często go przytaczam: idę sobie ze znajomymi ulicą i nagle widzę drabinę, elektryka, który rozbebeszył jakąś tam instalację nad sklepem i coś robi, elektryk ma obcięty kciuk i coś jeszcze, ma zakrwawiony opatrunek i dalej coś robi. No zafascynowanie. Wymyśliłem oczywiście 50 powodów, dla których tak się może stać. Pytam się znajomych, jakie są ich przemyślenia na temat tej sytuacji. „Jakiej sytuacji?" „No był elektryk z obciętym palcem." „No chyba żartujesz." „Aha, no nie, no tak, wiadomo" [śmiech]. Nikt nie wierzył w to. Z grupy sześciu czy ośmiu osób nikt nie zauważył, że był w ogóle elektryk, żeśmy mijali jakiegokolwiek elektryka.

[Twórczość wynika ze] zmysłu obserwacji na pewno, ale i dociekliwości. Każdy kto chyba pisze jest takim Sherlockiem Holmesem, domorosłym. Widzi pani milion szczegółów i od razu się zastanawia, skąd taka rzecz. W przejściu, którym przechodzę (właściwie przechodziłem, bo już tam nie mieszkam; przechodziłem codziennie praktycznie rzecz biorąc; wielu znajomych tam też przechodziło) poniemiecki

słupek, obrośnięty bluszczem i zawsze pytałem znajomych, co oni o tym sądzą, skąd się może takie coś wziąć w centrum miasta jako relikt. „Jaki słupek?" [śmiech] (Andrzej Ziemiański).

Mam taki swój świat i w związku z tym jestem wyczulony na pewne przedmioty, zjawiska, które na mnie działają i je wychwytuje w rzeczywistości. To jest tak jak zbieracz jakiś artefaktów, jakiś zbieracz przedmiotów i on gdzieś na pchlim targu natychmiast wychwyci spośród tysiąca innych te, które są dla niego najważniejsze (...). Oczywiście, ja mówię, ja w przeszłości używałem wielu przedmiotów, typu właśnie jakieś stare rzeczy, jakieś kostiumy stare, rowery, muszle i to na pewno jestem takim typem człowieka, że o wiele łatwiej zauważam takie przedmioty czy takie sytuacje, w których te przedmioty biorą udział w rzeczywistości (...).

Oczywiście, ja mówię, ja w przeszłości używałem wielu przedmiotów, typu właśnie jakieś stare rzeczy, jakieś kostiumy stare, rowery, muszle i to na pewno jestem takim typem człowieka, że o wiele łatwiej zauważam takie przedmioty czy takie sytuacje, w których te przedmioty biorą udział w rzeczywistości i to jest normalne (Andrzej Gosik).

Po prostu jestem otwarta i czerpię z wszystkiego, co mnie otacza. Nie ograniczam się (Magdalena Zawartko).

Wie pani co, wydaje mi się, że ten sposób patrzenia na rzeczywistość, odczuwania jej, bo to jest nie tylko patrzenie i interpretowanie, bo to może być zabieg intelektualny i jest, ale u jego podstaw leży albo zmysłowe, albo emocjonalne, albo duchowe odbieranie rzeczywistości. I ono jest dopiero przesączone przez intelektualne wtedy, kiedy to nazywamy i ubieramy w słowa. Natomiast wcześniejsze jest takie właśnie odbieranie świata, no właśnie albo bardzo sensualnie, albo emocjonalnie, albo wręcz duchowo. Ja chyba tego duchowego mam mniej, ale znam ludzi, którzy właśnie tak patrzą na świat i widzą inne wymiary czy jakoś w ich twórczości to też widać. I ona jest absolutnie niereportażowa. To nie jest literatura non-fiction, tylko to jest coś innego (...).

Wydaje mi się, że taki sposób interpretowania świata powoduje bardzo duże napięcie wewnętrzne, że w człowieku się pojawia jakiś rozłam pomiędzy tym, co jest codzienne i namacalne a tym, co jest uwewnętrznione. I z tego się rodzi jakieś napięcie. Jakieś takie mam wrażenie, że potrzeba pisania jest potrzebą uwalniającą, ewentualnie ja tak mam, natomiast też bardzo wiele osób – bardzo wiele osób to jest jakieś wyolbrzymienie, to nieprawda – kilka osób zgłasza, że to jest trudne i że mają syndrom pustej kartki. I nie wiem, skąd się to bierze. Wydaje mi się, że to też z kolei jest tak, że to wewnętrzne napięcie jest już tak wysokie, jest tak duże, że jest potrzeba uwolnienia tego, ale są jakieś blokady (Barbara Sadurska).

Co warto dodać, niektórzy badani (np. Kulenty, co widać w jednym z poniżej przytoczonych fragmentów narracji) wyrażają opinię, że to twórczość prowadzi do rozwoju wrażliwości, a nie tylko wrażliwość predysponuje jednostkę do uprawiania sztuki. Wydaje się, że analogiczne zależności adekwatne mogą być także do innych, dyskutowanych poniżej, cech osobowości badanych (czyli, że twórczość wpływa na rozwój tych cech, a nie tylko cechy te stymulują twórczość). Na związany z tym aspektem dylemat wskazał jeden z badanych.

No tak, to właśnie dzięki temu [twórczości] czuję się szczęśliwy. Pytanie tylko, czy fotografuję, dlatego że czuję się szczęśliwy, czy jestem szczęśliwy, bo fotografuję [śmiech] (Piotr Nadolski).

Zauważyć też warto, że obserwacja ta odzwierciedla wskazaną przez Nęckę (2003) dychotomię *cech osobowości twórczej* vs *cech osobowości twórców* (zob. *Rozdział 3.*).

- ciekawość, myślenie pytajne, zdolność dziwienia się

W odniesieniu do powyżej przytoczonych cech osobowości badanych podkreślić warto, iż twórcy nie tylko są w stanie zauważyć i połączyć różne elementy rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej (fizycznej oraz inter- i intrapsychicznej), ale niejednokrotnie wykazują przy tym zdziwienie, zaskoczenie, a nawet zafascynowanie, które to reakcje wydają się siłą napędową procesów twórczych. Badani są ciekawi różnorodności świata i zadają sobie dużo pytań na jej temat, czyli charakteryzuje ich twórcze myślenie pytajne (Szmidt i Płóciennik; 2020; zob. *Rodział III*). Wydaje się, iż elementy świata, które w powszechnym odbiorze mogłyby wydawać się błahe, nieistotne i oczywiste, dla badanych są interesujące oraz warte uwagi i wykorzystania jako inspiracje do twórczości.

A z drugiej strony mogą też być pomysły bardzo drobne. Np. jadę tramwajem i widzę kolesia, który w bardzo charakterystyczny sposób podciąga okulary na nosie, taki, że ja nie widziałam czegoś takiego kompletnie. Ostatnio widziałam faceta, który podciągał książką. To jest niebywałe dla mnie! (Zośka Papużanka).

Od razu seria pytań [pojawia się w moim umyśle]. Od razu jakaś chęć domyślenia się o co chodzi w danej historii, jakie są przyczyny. To jest coś, czego się naprawdę nie da opisać. Jak nie mogę czegoś załatwić na planie realnym, np. dowiedzieć się losu jakieś tam mojej bohaterki, która jest opisana, taka jak była w rzeczywistości, no to wymyślam sobie ten dalszy ciąg jej życia i opisuję w powieści (Andrzej Ziemiański).

Mianowicie właśnie to jest to, co chyba mnie napędza. Rozpatrywałem tam jakby sytuację, czy przedmioty (odnosiłem się tutaj do przedmiotów starych, szczególnie wykonanych z naturalnych materiałów, z drewna, ze skóry, jakichś takich rzeczy) magazynują w sobie jakąś energię związaną z energią z wydarzeń, w których biorą udział i czy człowiek jest w stanie w kontakcie z takimi przedmiotami, czy to jest w ogóle realne, żeby mógł tą energię, przynajmniej częściowo odebrać, czy sama obecność człowieka aktywuje tę energię, czy to się dzieje tylko w głowie osoby, która w tym uczestniczy. Taki rodzaj rozważań (Andrzej Gosik).

Wydaje mi się, że różnica między osobami, które coś tam próbują tworzyć a tymi, bo rozumiem, że porównujemy się z tymi osobami, które spędzają czas z pilotem w ręku, przed telewizorem, dla mnie to są osoby, które nie zadają sobie pytań, bo w momencie, kiedy sobie zaczynasz zadawać pytania i jesteś ciekawa świata, zaczynasz też szukać odpowiedzi, w związku z tym zaczynasz też tworzyć. I to jest tu dla mnie clou. Póki nie jesteś ciekaw i nie zadajesz pytań, to nie jesteś w stanie nic stworzyć, no bo jak? (…) Wtedy tak jak ten pantofelek możemy sobie gdzieś tam żyć w świecie, rzucani prądami w tą i z powrotem i już (Piotr Nadolski).

- wysokie poczucie własnej wartości, świadomość posiadanych zdolności twórczych / talentu, odwaga, poczucie własnej sprawczości i decyzyjności, poczucie wyjątkowości

Większość twórców wydaje się bardzo świadoma swoich zdolności twórczych / talentu, dzięki którym skutecznie realizują projekty twórcze i osiągają sukcesy w swoich profesjach. Jak wynika z dużej części narracji, twórcy najczęściej mają silne poczucie własnej mocy sprawczej, postępują odważnie i są zdolni do wielu trudnych decyzji (np. odejście z nieatrakcyjnej, ale stabilnej pracy, na rzecz zaangażowania się w profesję artystyczną). Ich wysoka samoocena często ma związek z posiadanymi zdolnościami / talentem, które były zauważane i doceniane przez otoczenie od ich najmłodszych lat. Natomiast wydaje się, iż ci artyści, którzy nie wykształcili stabilnej i wysokiej samooceny w dzieciństwie – co wynika z wielu narracji – rekompensowali sobie / „uzupełniali" jej niedobór na dwa sposoby:

- poprzez uporczywą, konsekwentną pracę, która (prędzej czy później) w połączeniu z posiadanymi zdolnościami / talentem prowadziła do kolejnych osiągnięć, skutkujących wzmocnieniem samooceny,
- poprzez udział w interwencjach o charakterze pedagogiczno-terapeutycznym (psychoterapii, warsztatach twórczości itp.).

Wie pani, jak się coś robi, myślę, że to nie tylko dotyczy rysunku, ponadprzeciętnie, czy to ktoś jest bardzo dobrym matematykiem w klasie, fizykiem, czy świetnie rysuje, to natychmiast zyskuje poklask, bo jest jakby troszeczkę wyżej ponad przeciętną. Natychmiast jest łatwiej akceptowany przez wszystkich, oczywiście przez dorosłych również. Zaczyna być fetowany, bo już wtedy się pojawiają konkursy, pojawiają się jakieś występy publiczne, poszerza się publiczność. To się zapętla, to znaczy to buduje dodatkowo poczucie wartości (Andrzej Gosik).

Moja mama kazała mi coś napisać. Wysłała taki niebieski zeszyt z tym moim opowiadaniem no i wygrałam, i nawet nie wiedziałam kiedy. Miałam łatwość jakąś taką strasznie dużą. Moja polonistka wspaniała w liceum nie mogła sobie dać ze mną rady, ponieważ ja zamiast jej oddawać normalnie grzecznie napisane wypracowania, to oddawałam jej np. parodię „Dies irae" Kasprowicza na cztery strony. Te zadania zawsze były dużo bardziej oryginalne niż inne, no to wiedziałam, że po prostu to potrafię napisać. Wymyślałam głupie wierszyki na urodziny moich koleżanek i wiedziałam, że one oprócz tego, że są głupimi wierszykami na urodziny moich koleżanek, to że żaden rym, który tam jest, nie jest rymem częstochowskim, że średniówka jest w tym miejscu, w którym powinna być. Jakoś miałam taki naturalny słych do tego, wiec tutaj rzeczywiście się przyznaję (Zośka Papużanka).

A poza tym to takie tworzenie, które się kończy jakimś konkretem, to potwornie wzmacnia pewność siebie i to jest cecha, której też bardzo potrzeba w życiu. Ludzie, którzy nie są pewni siebie, jakoś widzę, że oczekują, że ktoś, no nie wiem… Spotkałem ostatnio takie zdanie u pewnego pracownika: „Jestem źle zarządzany". Zszokowało mnie to, bo mówię: „Jak to źle zarządzany? Przecież ty sam sobą zarządzasz?" „No nie, no coś ty, mam szefa, mam kierownika, mam głównego dyrektora i jestem źle zarządzany." Ja mówię: „No to się zwolnij, zacznij się sam zarządzać". I to jest właśnie coś takiego. Jak nie ma tej pewności siebie, no to takie właśnie kwiatki słyszę u znajomych, że są źle zarządzani [śmiech] (Andrzej Ziemiański).

Ponadto niektórzy artyści wydają się mieć poczucie wyjątkowości, związane choćby z analizowaną powyżej wrażliwością lub też posiadanym talentem. Ma ono też związek ze

wspomnianym wcześniej rozwiniętym poczuciem misji, czyli przekonaniem, że tworząc wykonują ważna pracę nie tylko dla siebie, ale świata w ogóle.

Nie wiem, może to zabrzmi egoistycznie i może zabrzmi to w taki sposób trochę arogancki, ale uważam, że moje prace mają wartość i w związku z tym uważam, że w sumie nie tylko jakby ja na tym zyskuje, bo to jest oczywiście bardzo ważne, ale myślę, że inni ludzi też potem, że po prostu coś ważnego i cennego tworzę dla innych ludzi, którzy nie potrafią tego robić i którzy potem doceniają te prace (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

Obserwuje czasami ludzi i sobie myślę: „Boże, jacy oni są szczęśliwi, że oni np. pewnych rzeczy nie wiedzą albo nie rozumieją". A z drugiej strony sobie myślę: „dobrze, ja rozumiem, wiem, odczuwam to, płacę za to cenę". Bo czasami lepiej czegoś nie wiedzieć, ale z drugiej strony mogę tworzyć muzykę, a oni żyją z dnia na dzień i właściwie nawet jeżeli mają chorobę czy umierają, to też jakoś tak, nie wiem, nie wiem (...).

Ja np. mam bardzo wrażliwych studentów i bardzo często rozmawiamy na ten temat. No to tutaj się jednoczymy. To jest cena, że jest się właściwie takim trochę no innym człowiekiem [zastanawianie się]. No nie chcę tutaj być jakoś arogancka, ale no mam ten talent, co tu dużo mówić, no jednak życie pokazało. Zawsze szybko dochodziło do mnie informacje. Bardzo szybko to intelektualnie przerabiałam, miałam wrażliwość. Ale wiem, że ludzie tego za bardzo nie lubią. Trzeba było jakoś się dostosować do grupy, czyli no krótko mówiąc, musiałam bardzo często robić z siebie głupa. I to jest ta cena, że no jednak dostosowujemy się do mas. Zobaczmy jak to jest wśród zwierząt. Mamy samców czy samice alfa i mamy masy. U mrówek czy u pszczół jest królowa i tłum. Nawet w chrześcijaństwie, mamy Chrystusa, jest pasterz i są owce. Musimy mieć przywódców i są jednostki bardziej do tego stworzone i są tak zwane masy, robotnicy. I oczywiście jesteśmy ludźmi i szacunek się należy każdemu, ale no jednak predyspozycje intelektualne jak fizyczne. Jeden ma np. świetne mięśnie i świetnie biega, a drugi np. ma fantastyczną wrażliwość. Czyli nie ma równych. Są talenty większe lub mniejsze (...). Tak samo tutaj, trzeba sobie zdać sprawę, że jeżeli posiadamy jakiś talent, no to warto go wykorzystać (Hanna Kulenty).

Z drugiej strony zauważyć warto, iż zdarzały się narracje, w których twórcy podkreślali własną „zwyczajność" i to, że bycie artystą nie czyni ich kimś wyjątkowym czy lepszym od innych.

Mam całą masę różnych rzeczy jeszcze, bo pracuję zawodowo, mam dwóch synów, psa i kota i bardzo fajnego męża, i chałupę na wsi, w której teraz już chcę być ponad wszystko inne zupełnie. I takie normalne życie prowadzę. Gotuję obiady, piekę ciasta, nie mam pani do sprzątania. Wszystko jest takie zupełnie normalne. Jestem bardzo, bardzo normalnym człowiekiem (Zośka Papużanka).

- wewnątrzsterowność, nonkonformizm

Z wysokim poczuciem własnej wartości wydaje się mieć związek zaufanie do siebie, tendencja do podejmowania decyzji w zgodzie z własnymi wartościami i intuicją, a także spora niezależność od opinii innych, pozwalająca twórcom na konsekwentne realizowanie własnych celów. Niektórzy badani nie wydają się również przejmować narzuconymi zasadami, związanymi z uprawianą dziedziną sztuki, lecz postępują niezależnie, w sposób, jaki oni sami

uznają za słuszny. Wydają się mieć szacunek do autorytetów w swoich profesjach, ale – jak stwierdził Rogucki – słuchają przede wszystkim tych, którzy „potwierdzają ich intuicję".

To są cechy chyba powiązane. Jeżeli ma się „to" (...), to jest sam sobie człowiek sterem. Jest odpowiedzialny za siebie, bo musi. Decyduje o tym, co będzie robił. Oczywiście nie zadecyduję na to, czy zapadnę na jakąś chorobę, czy też meteoryt na łeb strzeli mnie w głowę, są rzeczy niezależne. Natomiast na wszystko inne, na co jest wpływ, to można sobie to wszystko układać i to samemu, czego nie zrozumiem u ludzi na etacie. Sam pracowałem dwadzieścia lat jak mówię na etacie, ale to był etat uczelniany, czyli nikt tam nic od nikogo nie chciał [śmiech] (...).

No po prostu pisanie sprawia, że człowiek się czuje bardziej wolny. To głupie troszkę i takie też banalne, ale no nie ma czegoś, co wpływa na mój umysł destrukcyjnie. No nie czytam gazet, nie oglądam telewizji, bo tu są straszne rzeczy. Nie straszne w sensie, żebym się tego bał, tylko po prostu tak dramatycznie durne, że tego nie mogę przyjąć. No nie wiem no, sam jakoś tak doprowadzam do sytuacji, że sam decyduję, co się będzie działo, tak jak mówię, oczywiście bez wypadków losowych, bo na to nikt nie ma wpływu (...).

I zawsze to powtarzam, że jest kilka rzeczy, które w tym zawodzie trzeba spełnić. Po pierwsze odróżnić się od innych, po drugie na nikim się nie wzorować, nie naśladować, nie podążać za modą, nie usiłować pisać pod czytelnika, bo to się nie uda itd. itd. Warsztat jest nieistotny. Czy ktoś zna język polski, to jest kompletnie nieważne. Nie trzeba mieć żadnych umiejętności, trzeba mieć do opowiedzenia jakąś historię (Andrzej Ziemiański).

Natomiast jeżeli chodzi o samą twórczość, kompozycja, to powiem tak, że jako pianistka wcześniej jeszcze, to kompozycja to było dla mnie takie abstrakcyjne pojęcie, co to jest kompozycja. Natomiast jako pianistka wiem, że mi nie wystarczało po prostu odgrywanie czyichś utworów. Nigdy np. nie patrzyłam na jakieś znaki dynamiczne czy artykulacyjne, tylko po prostu odczytywałam nuty. Ponieważ ten profesor wymagał, żeby od razu uczyć się na pamięć, tak że ta interpretacja dzieła no to była już jak gdyby w mojej głowie, bardzo spontaniczne i pamiętam, jak były rozmowy różnych kolegów pianistów, którzy tam dyskutowali na temat interpretacji dzieła. Dla mnie to było oczywiste, że interpretuję dzieło tak, jak mi w duszy gra (...).

Ale no, trzeba robić swoje. Przecież ja nie będę pisać na rynek jakiś tam niemiecki czy na rynek amerykański, tylko po prostu jestem Hanną Kulenty i piszę tak, jak mi w duszy gra. Jak się to komuś nie podoba, no to trudno. Nie zmienię stylu pisania, żeby zabrzmieć na jednym czy drugim festiwalu (Hanna Kulenty).

Wierzyłem tym, którzy potwierdzali moją intuicję, czyli nie wiem pani od plastyki, bo miałem iść do szkoły plastycznej, do liceum plastycznego, czy też pani od muzyki, która mówiła, że powinienem iść do szkoły muzycznej. I tym ludziom ufałem, bo czułem się dobrze w tym strumieniu, który gdzieś tam wewnętrznie poczułem (Piotr Rogucki).

- odporność na krytykę (dzieł twórczych)

Pewnego rodzaju pochodną wskazanych powyżej cech charakteru wydaje się również odporność na krytykę dzieł twórczych, z którą spotykają się badani.

Krytykują cały czas, oczywiście, od czasów pierwszej recenzji, kiedy byłem „kalką kalki Stanisława Lema" i jakieś tam, nie wiem, że grafomania, że coś tam, o Jezu.

I jak sobie pan radził?

Z tym się nie da poradzić. To po prostu trzeba przyjąć do wiadomości. No są ludzie, którzy tak myślą. To jeszcze i tak nie były czasy hejterów. Wtedy można było mniemać, że to tylko tam, nie wiem, sześć osób napisało recenzję, czyli sześciu jest którzy uważają mnie za idiotę. Dzisiaj mam wrażenie, że połowa mnie uważa za idiotę [śmiech]. Ale w ogóle się to nie przekłada na rzeczywistość, na to, co następuje. W związku z tym po prostu są ludzie, którzy mnie nie lubią i takie mają prawo. Może nie tyle nawet mnie osobiście, chociaż to też, ale u nas to się łączy – jak ktoś nie lubi czyjejś twórczości, to od razu autora osobiście też nie lubi (Andrzej Ziemiański).

(...) bo wiadomo, że różne mody na świecie dominują, to nauczyłem się łapać do tego dystans i znam wartość swojej pracy, bez względu na to, jakie się pojawiają opinie z zewnątrz i w tym momencie osiągnąłem taki punkt naprawdę dużej samoświadomości. Powoduje to stabilizację emocjonalną u mnie na zasadzie, że znam też swoją wartość, która wynika tylko z wykonywanej pracy, mimo że ona nie musi być potwierdzona na zewnątrz. Czuję się dobrze ze sobą, bo wiem, że dokądś to, co robię zmierza i powoduje, że ja odczuwam satysfakcję związaną ze swoją pracą (Piotr Rogucki).

Ja też, jeżeli ktoś mi źle życzy, to ja myślę, że to są tylko ludzie z branży, kompozytorzy czy muzykolodzy, którzy akurat preferują inny rodzaj twórczości. No takie o zawiści. Ale no tak to są takie jednorazowe boleści, że tak powiem lokalne. Ale no, trzeba robić swoje (Hanna Kulenty).

Jeżeli ktoś nie jest na tyle silny i zależy w dużym stopniu od swego odbicia siebie w innych, no to ktoś taki może się całkowicie już pokruszyć i przestać pisać (Jerzy Jarniewicz).

Jedynie Krawczyk stwierdziła, iż nigdy nie otrzymała negatywnej oceny swojej pracy, a bardzo się tego obawia. Papużanka relacjonowała natomiast lęk przed krytyką niekonstruktywną, która nie dotyczy jej tekstów literackich, ale osoby czy całokształtu twórczości. Równocześnie zaznacza, iż krytyka konstruktywna również nie jest łatwa do akceptacji ze względu na wspomniany powyżej emocjonalny, wręcz intymny, charakter relacji twórcy z dziełem sztuki.

(...) a jeżeli mam dla kogoś konkretnie [narysować], to mam w trakcie rysowania taką straszną obawę, że to się nie spodoba. Jeszcze nie miałam, na szczęście, takiej sytuacji, że komuś się coś nie spodobało co zrobiłam, ale cały czas mam tak i to potrafi mnie najbardziej zblokować (Renata Krawczyk).

Na tym pierwszym etapie krytyka mnie bolała. Do tej pory mnie boli. Nie prawdziwa krytyka, która się odnosi rzeczywiście do analizy dzieła i do wytknięcia mu jakiś tam spraw, bo do tego każdy człowiek ma prawo i po to są krytycy. Tylko bolą mnie np. takie kompletnie nieuzasadnione, kretyńskie opinie w Internecie, o które jest coraz łatwiej (...).

Bo to [twórczość] jest bezpośrednio z nas [artystów]. Jakieś flaki sobie wypruwamy. To jest tylko i wyłącznie z nas i dajemy to innym ludziom, wiedząc o tym, że to się komuś będzie podobało, a komuś innemu nie. Ale jesteśmy troszeczkę tak personalnie na to narażeni (...). Bo jak pani wejdzie do sklepu i sięga pani po spodnie i wyciąga je pani i mówi: „Nie chcę sobie ich kupić, bo są brzydkie. Ne podobają mi się. Są obrzydliwe. W życiu bym nie ubrała takich spodni. Musi się w nich wyglądać fatalnie". Producenta spodni w tym sklepie nie ma, nie stoi koło pani ten, co je zaprojektował i on ma w nosie, czy pani je kupi. A to, co dotyczy mnie, Zośki Papużanki, no to ja sobie myślę bezpośrednio. A na dodatek to jest jeszcze jednorazowa sprawa, taka książka albo powieść. To jest coś, nad czym się długo pracowało, czemu człowiek długi czas poświęcił. Ostrożna jestem ja jako człowiek, jeśli chodzi o krytykę

innych książek. Najbardziej mi się podoba to zdanie, które powiedział chyba Salman Rushdie kiedyś, że on w ogóle nie uważa, żeby książkami się musieli zajmować ci, którym one się nie podobały. Najlepiej nie powiedzieć nic niż powiedzieć coś przykrego, tak uważam (…).

Opinie na temat moich książek były też oczywiście różne. Byli krytycy, którym się np. pierwsza moja książka bardzo podobała, druga wcale. Albo potem byli, odwrotnie, tacy, którzy pierwszą skrytykowali, zjechali, a potem to samo nazwisko, podobała się książka druga czy zbiór opowiadań, który się ukazał jako trzeci, więc tutaj nie mam reguły. Niewielu jest takich krytyków, którym się podoba w całości to wszystko, co napisałam. A może im się tez przestać podobać. No więc trzeba się uodparniać jednak. Trzeba troszeczkę się starać na to uodpornić, ale też trudno tego nie brać pod uwagę (Zośka Papużanka).

- upór / determinacja i konsekwencja w działaniu, zdolność do ciężkiej pracy

Jak wynika z analizy narracji, jedną z ważniejszych właściwości osobowości, która wydaje się skorelowana z *przymusem tworzenia,* jest upór (w rozumieniu zaproponowanym przez Duckworth [2016], a także bardziej potocznie – jako konsekwencja, wytrwałość, determinacja w działaniu, odporność na porażki). Z uporem związane mogą być takie cechy, jak wspomniane powyżej: nonkonformizm, wewnątrzsterowność, odwaga, a także skłonność do ryzyka, akceptacja niepewności itp. Badani wykazywali się uporem w kontekście zarówno rozpoczęcia, jak i konsekwentnego podążania wybraną ścieżką rozwoju artystycznego. Niejednokrotnie kontynuowali twórczy rozwój wbrew niesprzyjającym okolicznościom zewnętrznym – np. niedostatecznej ilości czasu na twórczość i wielości innych zobowiązań, a także krytyki i negatywnych reakcji ze strony otoczenia. Upór przejawiał się w konsekwentnym i pełnym entuzjazmu zaangażowaniu w proces twórczy, ale także poprzez np. dokształcanie się w artystycznej profesji (np. podejmowanie studiów artystycznych jako drugiego kierunku), rozsądne gospodarowanie zróżnicowanymi przychodami, wysiłki kierowane w promocję i sprzedaż dzieł sztuki. Wydaje się, iż konsekwencją uporu jest też duża produktywność twórcza badanych.

Podobnie jak w przypadku np. wrażliwości, o uporze badanych świadczyć mogą wypowiedzi, w których opisują oni swoje strategie działania nastawione na osiągnięcie celów w obszarze twórczego rozwoju, a także te, w których bezpośrednio deklarują posiadanie tej cechy.

Na drugim roku [studiów], z tego co pamiętam, zaczęłam regularnie brać udział w Targowiskach Sztuki w Arkadach Kubickiego i od tamtej pory właściwie co miesiąc brałam udział, przygotowywałam jakieś prace – grafiki, obrazy. Raz mi się udawało, raz nie. Różnie było. To nie było tak, że od razu sprzedawałam i było super. Nie, to tak nie było. I to trwało mniej więcej do trzeciego roku. Ukończyłam licencjat w Warszawie i potem wyjechałam do Londynu. I tam zaczęłam studiować. I tam już ukończyłam magisterium. I tam też brałam udział w różnego rodzaju targach artystycznych, ale nie szło mi zawsze tak fantastycznie. Sprzedawały się tam bardziej komercyjne rzeczy, czyli niekoniecznie obrazy albo

grafiki, tylko prędzej torebki, T-shirty albo notesy, tego rodzaju rzeczy, nalepki. Ale nie poddawałam się. Cały czas tworzyłam, bo wiedziałam, że to jest ważne, że muszę się pokazać i że prędzej czy później ktoś mnie doceni. I potem jak już ukończyłam studia, wróciłam do Polski i wtedy znowu zaczęłam brać udział w Arkadach Kubickiego i nagle okazało się, że wow! Super! Mnóstwo osób jest zainteresowanych moimi pracami, bardzo im się podobają, zwłaszcza bardzo popularne stały się grafiki z cyklu „Bestiariusz Słowiański" (...).

Bardzo dużo osób mówi, że to nie jest możliwe, że jest trudno [utrzymać się ze sztuki]. To jest wszystko prawda, ale z drugiej strony, jeżeli ma się tą siłę przebicia i determinację, to można utrzymywać się ze sztuki, tylko to jest dosyć niestabilne źródło dochodu. Więc jednego powiedzmy miesiąca można nawet i 12 tys. zarobić złotych, a potem przez kolejne trzy miesiące nic. Więc to jest przede wszystkim kwestia dobrego gospodarowania swoimi zasobami i po prostu bycia przygotowanym na to, że ma się jakieś oszczędności. Trzeba o to dbać po prostu, żeby być bardzo rozsądnym, ile się wydaje, w co się inwestuje. No cały czas pilnować się pod tym względem (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

(...) znaczy ukończyłam biologię, ale nie ciągnęłam tego tematu, tylko to zamiłowanie właśnie, które cały czas ze mną było. I to też na studiach, jak zaczęłam tą biologię, trzy lata rysowałam, to i tak nieustannie rysowałam i dążyłam do tego. I tak spontanicznie podjęłam decyzję, że idę na kurs trzy miesiące przed egzaminami na Akademię, jakby spróbować i się okazało, że się udało. Jakby cały czas dążyłam do tego. Pamiętam, że jak pisałam maturę, to przed egzaminami najpierw spojrzałam na to jak wygląda w ogóle egzamin wstępny na Akademię Sztuk Pięknych i to było też dla mnie takie abstrakcyjne totalnie, ale mówię: „Kiedyś tam będę studiować". Tak wszystkim mówiłam i później rzeczywiście, więc tutaj cały czas jakby ta potrzeba tworzenia (Renata Krawczyk).

(...) miałem w sobie rzeczywiście jakiś szalony upór, bo wykonując tam właśnie takie różne nudne prace, cały czas, każdą wolną chwilę, że tak powiem, a tak jest jak jest malutkie dziecko np. w domu, trzeba się nim zająć, trzeba zarobić na utrzymanie, każdą wolną chwilę poświęcałem na rysowanie, malowanie. Synek najstarszy (...) poszedł spać, no to ja malowałem do rana, a rano niewyspany do przewijania, gotowania i takie inne. Tak że nie ja miałem rzeczywiście w sobie wielki upór (Dariusz Twardoch).

(...) ja ciągle miałem nadzieję, że jak odłożę to na później, to to zrealizuję, nawet jeżeli czegoś nie zrealizowałem. Po prostu zawsze widzę: „Pewnie znajdę na to czas później. Teraz nie mogę". Nie rezygnuję z tego [realizacji pomysłów na obrazy] nigdy. Czasami niektóre rzeczy umierają naturalnie, ale na pewno nigdy świadomie nie rezygnuję (Andrzej Gosik).

Warte odnotowania jest to, że ci sami badani, którzy podkreślali konieczność systematycznego wysiłku i gotowość do ciężkiej pracy w obszarze uprawianego przez nich rzemiosła twórczego, deklarowali ogólną niechęć do dyscypliny i bycia poddawanym zewnętrznej kontroli. Mogłoby to odzwierciedlać założenia koncepcji Duckworth (2016) dotyczące tego, że upór jest selektywny, czyli ma związek z pasją i dotyczy tylko tych obszarów, które stanowią punkt zainteresowań i źródło poczucia spełnienia jednostki (o czym pisałam w *Rozdziale 2.*). Wydaje się bowiem, że badani artyści w dominującym stopniu przejawiają umiłowanie do swobody i wolności oraz niechęć do zewnętrznych ograniczeń, natomiast w obszarze wybranego przez siebie rzemiosła twórczego są w stanie wykrzesać z

siebie ogromne pokłady energii, którą w konsekwentny i systematyczny sposób kanalizują w pracę twórczą.

Muszę wtedy po prostu siąść i codziennie od tej do tej godziny pracować, ale też mam sporo wolności w tym wszystkim. To jest dla mnie praca, która jest idealna, bo ja nie jestem osobą, która byłaby w stanie pracować w biurze. Ja potrzebuję sobie zrobić przerwę, wtedy kiedy ja potrzebuję, a nie wtedy, kiedy ktoś mi mówi, że mam iść na przerwę. I w ogóle nie lubię takiego rygoru i takiej dyscypliny. Drażni mnie to, że muszę się pilnować, że nie mogę sobie spojrzeć na komórkę albo wypić kawę przy stole, a wiem, że są takie biura i korporacje, gdzie nawet herbaty nie można sobie postawić. Dla mnie to jest po prostu straszne (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

- tendencja do marzycielstwa, pobudzona wyobraźnia

Tak jak wspomniano przy okazji rozważań o wpływie *przymusu tworzenia* na życie rodzinne i domowe, twórcy potrafią wykazywać się pewnym rozkojarzeniem i roztargnieniem, związanym z tym, że ich myśli często krążą wokół realizowanych aktualnie dzieł sztuki. Uosabiają tym samym dość powszechny *stereotyp roztargnionego twórcy*, o którym wspomina Nęcka (2003, s. 53). Generalnie z wielu narracji wynika, że wyobraźnia twórców jest często pobudzona, w związku z czym wykazują tendencję do marzycielstwa i „bujania w obłokach". Co interesujące, kilkoro badanych wskazało na zainteresowania kosmogeniczne, które już w dzieciństwie odciągały ich uwagę od rzeczywistości „tu i teraz".

W momencie kiedy już wymyślam historie bardzo [myśli o twórczości są obecne]. Bardzo. I moi bliscy mówią, że jestem nieprzytomna i że nie ma ze mną kontaktu, i że jak ja jestem w trakcie wymyślania jakichś historii, to jestem nieobecna, i że to jest bardzo uciążliwe. Oni się z tego śmieją i mają do tego bardzo pozytywny stosunek (...). Natomiast ja nie miałam tego świadomości, że np. mój mąż ze mną coś ustalił i ja się zgodziłam na to i potwierdziłam, że tak, jesteśmy umówieni albo że ja coś zrobię, a w tym czasie właśnie byłam w trakcie wymyślania jakiejś historii i uciekły mi myśli od tego „tu i teraz" do mojego tamtego świata. A może nawet wiedziałam, że się z nim umówiłam, bo jak on mi to przypomniał, to ja sobie to przypomniałam i rzeczywiście zidentyfikowałam, że: „no tak, rzeczywiście obiecałam, że ci odbiorę paczkę albo że byliśmy gdzieś umówieni", ale później, kiedy on już wyszedł, ja zostałam sama i zaczęłam albo to tworzyć w głowie, albo to pisać, to już zapomniałam o wszystkich wcześniejszych ustaleniach, więc jest to i uciążliwe, i w bardzo wysokim stopniu obecne (Barbara Sadurska).

Ja zawsze myślałem o czymś, co jest nie tu i teraz, tylko o jakichś tam, nie wiem, czy to wyprawach kosmicznych, jak byłem dzieckiem, czy o różnych innych tam scenariuszach możliwych, a ludzie wokół, takie mam wrażenie, myśleli o tym, co będą robić wieczorem na przykład. Przy czym nie dopisuję tu żadnej wartości. Nie chcę powiedzieć, co jest lepsze, a co gorsze. Gorsze według mnie, nie mam pojęcia (Andrzej Ziemiański).

To znaczy powiem tak, będąc dzieckiem gdzieś tam już te moje myśli szły dalej troszeczkę niż to, co dziecko obrazuje, opowiada rysunkami, to co widział, to co chciałby zobaczyć, otaczający go świat. Gdzieś tam powoli to już wykraczało troszeczkę ze względu na to też, że od małego interesowałem się sprawami związanymi z kosmosem. Inny był dostęp w ogóle do mediów, które mogły inspirować

człowieka, a może dzięki temu właśnie było to bardziej takie nie tak intensywne, ale za to poukładane i ta miłość moja do tego, co jest nieziemskie już gdzieś tam w dzieciństwie się brała (Michał Karcz).

- upodobanie do spędzania czasu w samotności

Również na to, iż twórcy cenią czas spędzony w samotności, wskazywałam już w kontekście rozważań o wpływie potrzeby tworzenia na związki miłosne i życie rodzinne. Powtórzyć warto, że z narracji badanych nie wynika, iż twórcy dążą i znajdują upodobanie do życia w pojedynkę – większość badanych ma rodziny lub przynajmniej partnera życiowego, a ci, którzy żyją samotnie obecnie, zazwyczaj mieli partnerów (małżonków), posiadają dzieci i / lub dążą do zawiązania związku o charakterze miłosnym. Upodobanie do samotności dotyczy więc przede wszystkim pracy twórczej, która często zajmuje badanym dużo czasu i wymaga skupienia, w związku z czym niejako naturalnie powoduje to pewne odizolowanie od bliskich.

Niektórzy badani wspominali też o tym, iż chętnie chodzą na samotne spacery, medytują czy w podobny sposób spędzają czas jedynie w swoim własnym towarzystwie, czego celem jest wypoczynek lub zebranie nowych pomysłów twórczych. Poza tym, jak wynika z wcześniejszej analizy, twórcy prowadzą dość ograniczone życie towarzyskie, gdyż wyżej niż częste towarzyskie spotkania z dużą liczbą osób cenią pracę twórczą i bliskie relacje.

Ja jestem bardzo dużo z innymi ludźmi przez mój zawód, przez mój charakter też. Ale tak samo jak chcę być z innymi ludźmi i lubię to i sprawia mi to przyjemność, to chyba coraz większą, w miarę upływu lat i w miarę tego jak się starzeje, przynoszą mi te momenty, kiedy jestem sama ze sobą. Ja nie jestem psychologiem, nie znam się na tym zupełnie, ale myślę sobie, że dobrze się w głowę człowiekowi robi wtedy, kiedy potrafi te momenty równoważyć, kiedy ma trochę tych kontaktów z innym człowiekiem i trochę kiedy też sam ze sobą jest, bo to jest bardzo fajne. No więc wtedy mogę być sama ze sobą. Oczywiście nie tylko wtedy jestem sama ze sobą, ale wtedy też jestem sama ze sobą w procesie, który lubię, więc tak, jestem z tego zadowolona (Zośka Papużanka).

I wydaje mi się, że wielu takich twórców, nie wiem tym bardziej jak ja, lubią być samotni w tłumie. To znaczy lubią być otoczeni przez ludzi, ale jednocześnie lubią być wewnątrz tymi obserwatorami. Trudno byłoby mi być samemu zupełnie, ale jednocześnie troszeczkę się alienuję w taki sposób, nie chcę, żeby to zabrzmiało jakoś tam niefajnie, ale jest to rodzaj takiej obecności jednocześnie czasami nieuczestniczącej. Pamiętam, że jak byłem w wojsku. Przez rok byłem w wojsku. Byłem na takim szkoleniu gdzieś na Mazurach przez dwa miesiące. I po miesiącu czasu, kiedy ja przebywałem z trzydziestoma facetami w sypialni, w jadalni, w świetlicy na co dzień, wszędzie, jak po miesiącu, wydobyłem wreszcie, ustaliłem tam z tymi przełożonymi, że ja maluję i chętnie bym coś namalował, dali mi do dyspozycji strych, taki wie pani w starych poniemieckich budynkach, pusty strych z klepiskiem z kilkoma okienkami, to ja przez pierwsze dwa dni ustawiłem sobie tam krzesło i ja siedziałem tam. Siedziałem i upajałem się samotnością (Andrzej Gosik).

- wysoka zdolność do odczuwania radości i wdzięczności, optymizm

Wnioskując na podstawie powyższej analizy genezy *przymusu tworzenia* i motywacji do twórczości, badani to osoby na co dzień lub dość często dążące i doświadczające stanów

radości, przyjemności i przepływu, związanych z procesem twórczym. Potrafią docenić pozytywne aspekty swojego życia i są za nie wdzięczni. Z racji tego, iż najczęściej udaje im się w dużym stopniu realizować własny twórczy potencjał, doświadczają też sporo satysfakcji, mają poczucie sensu życia i „bycia sobą", co wydaje się stanowić podstawę ogólnego poczucia dobrostanu życiowego. Generalnie wnioskować można, iż zdolność do radości, wdzięczności i ogólnie pozytywne podejście do życia charakteryzuje osobowość badanych. Dodatkowo, niektórzy wskazali na optymizm jako cechę swojego charakteru, która łączyć się może z wysoką samooceną oraz odwagą do podejmowania decyzji i podążania „swoją drogą".

Ja jestem niestety optymistą, co jest uważane przez ludzi, którzy mnie otaczają za chorobę psychiczną wręcz. Ja się ze wszystkiego cieszę. Nawet jako hymn chyba jakiś był utwór, nie pamiętam jakiego zespołu: „A mnie to cieszy byle co". To bym sobie jako motto wpisał. Wszystko mnie cieszy. No może niekoniecznie epidemia (Andrzej Ziemiański).

Dodatkowo zauważyć można, że pod względem intensywności i ilości pozytywnie nacechowanych emocji związanych z twórczością – i, wydawałoby się, życiem w ogóle – wyróżniała się narracja Zawartko. Badana ta przeplatała swoje wypowiedzi związane z różnymi wątkami wywiadu wylistowywaniem rożnych aspektów twórczości, które lubi, uwielbia, które ją interesują i z których się cieszy. Wspominała o pięknie, zachwycie i różnego rodzaju twórczych fascynacjach. Na tej podstawie (i generalnie analizy całego wywiadu z kompozytorką) domniemywać można, iż pod względem profilu osobowości, badana wydaje się w dużej mierze spełniać kryteria „osoby transcendującej" (wedle założeń *teorii Z* Maslowa [1971]). Do właściwości tego typu osobowości, które uwidaczniają się w narracji badanej artystki, zaliczał autor m.in.: brak konfliktów wewnętrznych, akceptację siebie i świata, zdolność do iluminacji i doświadczeń mistycznych, wysokie waloryzowanie piękna, chęć ciągłego rozwoju i przekraczania granic, zdolność do radości i zachwytu (Maslow, 1971; zob. *Rozdział 4.*).

I gdzieś te wszystkie przedmioty muzyczne teoretyczne bardzo, bardzo lubiłam, czyli wszelkiego rodzaju kształcenie słuchu, harmonię, zasady muzyki, historię muzyki. Bardzo mnie to interesowało, nie tylko to, że gram na skrzypcach (...). (...) mając dobrą podstawę i bazę wokalną i na tej podstawie można tworzyć i kreować różne dźwięki bezpiecznie, jak ja to mówię. Więc z tego się bardzo cieszę. Ale gdzieś tam władze uczelni zauważyły, że się bardzo gdzieś udzielam właśnie twórczo na innych przedmiotach, że lubię ogarniać gdzieś tam większe przedsięwzięcia czy koncerty, czy spektakle (...). Więc zaczęła się wtedy moja przygoda też z muzyką etniczną, ponieważ też jestem zafascynowana muzyką etno-jazzową, czyli gdzieś łączę różne techniki śpiewu z improwizacją, które gdzieś tam tez przywożę z różnych zakątków świata, które bardzo lubię zwiedzać (...). Skala żydowska jest bardzo piękna, zresztą tak sobie ją upodobałam, że bardzo często w improwizacjach z niej korzystam i bardzo ją lubię (...). No i tak działam cały czas, nie ograniczając swojego głosu i bardzo lubię wyzwania i nowe projekty. Wszystkie te projekty szczególnie, które dają mi możliwości twórcze, że mogę na nich się dużo

nauczyć. Lubię wyzwania. Nie lubię ograniczać ani siebie, ani swojego głosu. Zwłaszcza jak dużo osób pyta, co śpiewam, to bardzo nie lubię tego pytania (...). Ja wiem, że są pewne zasady, a ja bardzo lubię je łamać i zawsze je lubiłam (...). Nawet jeżeli to nie jest własna kompozycja, to bardzo lubię też zabawę aranżacją, czyli już wziąć na tapetę utwór, który istnieje. Bardzo lubię też pieśni, czy właśnie ludowe różnych regionów. Bardzo lubię pieśni gruzińskie, melodie ukraińskie. Więc zaczerpnąć po prostu jedną frazę, dać jej nowe życie, nowe tchnienie i jakąś jakość wprowadzić. Bardzo też lubię utwory religijne (...). Dlatego też tak lubię utwory aranżować, które już mają piękną treść i warstwę słowną, bo wtedy jest łatwiej (...). Lubię też takiego rodzaju pracę kreatywną na scenie, która się dzieje (...). Ludzie którzy często nie mają wykształcenia działają bardziej impulsywnie, na wrażeniu, więc jeżeli ja słucham recenzji moich koncertów czy moich wykonań, to uwielbiam słuchać ich od ludzi, którzy nie mają pojęcia o muzyce, bo oni mają wrażenie. To jest dla mnie bardzo ważne (...). Podróże. To jest dla mnie stymulator, który jest po prostu najwspanialszy. Uwielbiam podróżować. Uwielbiam odkrywać nowe, nie tylko miejsca i widoki, ale właśnie kulturę i obyczaje, tradycje ludzi, ludów. Dla mnie to jest niesamowite i cieszę się, jak tylko mamy jakiś wyjazd i możemy poczerpać trochę z jakichś zakamarków świata i później to się bardzo przekłada na muzykę, na to, co tworzymy (Magdalena Zawartko).

- otwartość, wszechstronne zainteresowania twórcze, poszukiwanie doznań estetycznych, nieustannie „aktywny umysł”

Badani często posiadają wszechstronne zainteresowania twórcze, nie ograniczone do dziedziny sztuki, którą zajmują się zawodowo – są wyczuleni na piękno, aktywnie poszukują estetycznych wrażeń i możliwości twórczej autoekspresji w zróżnicowanych formach. Ponadto chętnie podróżują, czytają literaturę, uczą się i uczestniczą w wydarzeniach kulturalnych, co świadczyć może o ich wysokiej otwartości.

(...) ważne jest to, że to jest przyjemność estetyczna. Flamenco jest bardzo estetyczne. Ja się sobie podobałam, jak tańczę, dlatego chodziłam tańczyć, bo to jest przepiękne jak człowiek tańczy, jak się potrafi poruszać. Ja tam miałam w nosie jakieś koncerty, jakieś stroje. Mnie chodziło o to, że ja ładnie trzymam rękę i podobam się sobie, kiedy to robię. Ja mam bardzo dużą potrzebę ozdabiania świata wokół siebie i dużo rzeczy rękami potrafię zrobić. I takie rzeczy robiłam od zawsze. Właściwie zawsze, na każdym etapie mojego życia coś takiego mam. Albo robię biżuterię albo teraz się zajmuję ceramiką na przykład. W tym momencie nie, bo musiałam zrezygnować w czasach pandemii z warsztatów, ale chodzę do mojej przyjaciółki na warsztaty i po prostu lepię garnki. I to jest dla mnie absolutna po prostu rozkosz. Uwielbiam to. Wiedziałam, że się do tego nadaję i bardzo to lubię robić. A oprócz tego, że lepię te garnki, to mam rozpoczęty któryś tam obrus, który haftuję i na wsi zrobiłam sobie takie wielkie krosna i tkam. Chodziłam kiedyś też na tkaninę i teraz do tego też wróciłam. Więc albo tkam albo robię sweter na drutach albo coś takiego. Mam potrzebę działania rękami właśnie (Zośka Papużanka).

I też uczyłam się śpiewu i jeszcze ostatnio w zeszłym roku też chodziłam na zajęciach. Nawet mam dwie piosenki nagrane studyjnie, tylko muszę do nich wykonać jakiś ładny wideoklip, teledysk, wtedy będę mogła to opublikować (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

(...) drobne rzeczy, które sprawiają nam przyjemność i które jakby pobudzają naszą kreatywność są bardzo istotne w życiu, bo przychodzą takie czasy, jak chociażby teraz, gdzie wiele ludzi mówi: „O, co ja mam z czasem robić?”. Mnie to zaczęło trochę śmieszyć, jak włączyłem jakąś gazetę i tam zaczynają ludziom tłumaczyć, co można robić z wolnym czasem, co jest dla mnie jakąś abstrakcją. No jak można

nie wiedzieć, jak zagospodarować własnym czasem. Masz wolny czas, to zacznij coś tworzyć, nie wiem malować, rysować, rzeźbić (...).

Natomiast myślę, że były takie okresy trochę, gdzie ta fotografia przycichała, bo wtedy sobie więcej grałem. Wyciągałem gitarę czy tam kupiliśmy pianino elektryczne, to wtedy przez dwa lata powiedzmy więcej czasu spędzałem przy tym pianinie niż przy fotografowaniu (...). Bo to nie jest chyba na tej zasadzie, że „a już mam dosyć tej fotografii, już nie chce mi się robić", tylko akurat coś innego mnie zaciekawiło w danym momencie, a ja jestem takim typowo jednowątkowcem, że ja w danej chwili, jak czymś się zajmuję, to inne rzeczy jakby trochę odkładam na bok (Piotr Nadolski).

- rozwinięta intuicyjność, uduchowienie, zdolność do doświadczeń mistycznych / iluminacji / stanów *flow*, otwartość na pozaracjonalne aspekty rzeczywistości (co świadczyć może o wysokiej inteligencji duchowej; Tokarska, 2005)

Co wydaje się związane z analizowanym wcześniej wątkiem mimowolności procesu twórczego, wiary w boską ingerencję w proces twórczy, a także doświadczeń stanu *flow* i łączenia twórczości ze sferą duchową, to ogólne zainteresowanie i otwartość niektórych twórców na metafizyczne i pozaracjonalne aspekty rzeczywistości. Z tym połączona może być również kwestia dużej intuicyjności, o której wspominałam wcześniej – badani ufają swojemu „wewnętrznemu głosowi", kierują się przeczuciami i podążają za nieraz bardzo subtelnymi podpowiedziami intuicji, na co jaskrawym przykładem byłaby (jak już wskazywałam) np. Bator, która pod wpływem jednorazowej iluminacji napisała powieść, a potem zdecydowała się radykalnie zmienić ścieżkę kariery. W kontekście intuicji dodać można, iż niektórzy badani (np. Michałowski, Zawartko, Kulenty, Sadurska) wskazują też na zdolność szybkiego rozpoznawania intencji innych ludzi, a nawet umiejętność przewidywania pewnych zdarzeń czy też – na co wskazywał Gosik – wyczuwania, co mogło mieć miejsce w przeszłości, bez posiadania wiedzy na ten temat. Gosik opowiadał też o doświadczeniu synestezji i wskazywał na ogólnie pojętą „nieracjonalność" jako pewien sposób postrzegania / relacji ze światem, który przydatny jest z punktu widzenia twórczości.

Być może to jest zupełnie imaginacja. To znaczy, że idę w jakieś miejsce i tylko tyle, że wiem, co w tym miejscu się działo albo w czym ten przedmiot uczestniczył, ja sobie sam wytwarzam sytuację, w której traktuję ten przedmiot jako generator czegoś, może tak faktycznie nie jest (...).

Nie wiem, po prostu ja bym to nazwał nieracjonalnością [śmiech]. Bo to jest bardzo przyjemne i fajne. To daje dużo satysfakcji, kiedy raz że coś takiego się ma, a dwa że się ma świadomość, że coś takiego się odczuwa (…).

To jest rodzaj jakieś alternatywnej rzeczywistości. Tak bym to nazwał. Czasem ona się przenika z autentyczną. Ale to są inne historie, bo mi się zdarzają takie historie, że mi autentycznie mieszają te światy. Ale mam tego świadomość. I są to najbardziej fantastyczne przeżycia, kiedy czuję, że dzieje się coś nierealnego, a jednocześnie mam tego świadomość i to jest wielka przyjemność. Mam kilka takich przykładów z przeszłości, pojedyncze niestety.

A podzieliłby się pan jednym? Bo to też ciekawe jest a propos tego, skąd się bierze pana twórczość.

Wie pani, tu akurat chodzi o to, że to jest nie do końca bycie w tym świecie, ale bycie poza rzeczywistością. Nie wiem, pamiętam taką sytuację w Warszawie. Jadę samochodem i akurat był zachód słońca jakiś taki. I słońce już chyba zaszło. Powietrze było przesączone takim pomarańczowym światłem. Ale do tego stopnia, że czułem jak wdycham ten pomarańcz. Byłem na Ursynowie, a nie znałem w ogóle Ursynowa, kompletnie. I poczułem wielką przyjemność z tego. Chodzi o to, że to było tak nierzeczywiste, że to przeniknęło jakby moją świadomość i cały czas miałem świadomość tego, co się dzieje. W ogóle jakby świat troszeczkę zamarł. Próbowałem, wie pani, wyjechać z tego Ursynowa, nie znając go co prawda. I jeździłem, nie wiem pół godziny, 40 minut i nie mogłem dojechać do centrum. Ciągle wracałem w to samo miejsce i to już zaczęło wyglądać jak w jakimś takim horrorze, że nie można wydostać się z jakiegoś koszmaru. Zobaczyłem nagle drogowskaz do Leclerca. Pojechałem tam do Leclerca. Poszedłem tam, gdzie stały chyba jakieś mapy, plany Warszawy i metodycznie doszedłem jak mam stamtąd wyjechać. Chodzi o to, że to takie strasznie to było chore. Naprawdę, nie wiem, może to jest rodzaj jakieś psychicznej niedoskonałości, ale bardzo przyjemnej [śmiech].

Chodzi o to, że w tej chwili sam sobie zbudowałem taki model swojego świata. Taki również z tym światem lat 90. I ja to nazywam w ten sposób, że jeśli wpadam na jakieś pomysły, to wystarczy zanurzyć się w tym świecie i się rozglądać. I widzi się jakieś fragmenty i się je maluje. Ja to tak mogę to opisać. I jest dużo prościej, bo ten świat już istnieje, tylko trzeba, ja wiem, skupić się, w niego wejść i się rozglądać. A czasami można pewne elementy zauważyć w świecie rzeczywistym, tylko lekko je zmodyfikować i już są elementami mojego świata (…).

To ja od razu widzę, że jest praca naprawdę rewelacyjna. Ale to jest rzadkość. I wtedy czuje natychmiast. Ja kiedyś nawet wysłałem raz na konkurs i wiedziałem, że czegoś nie ma, musi być gdzieś na górze, ta praca moja w konkursie, i była. Ale to jest po prostu jakieś uniwersalne uczucie. To jest jakiś rodzaj intuicji, bo nie ma żadnych przesłanek racjonalnych, żeby stwierdzić, że któraś praca jest dobra, a któraś jest niedobra. To jest rodzaj wypracowanej intuicji (Andrzej Gosik).

Ale też to wszystko właśnie chcę przełożyć na spotkaniach [zajęciach] z dziećmi, chcę też przełożyć mój sposób myślenia. Inaczej, otworzyć im oko, tak jak ja mam otwarte oko i patrzę na coś, co nie jest oczywiste, tak samo dzieciom chcę przekazać czy pobudzić struny, które wydają się uśpione (Adam Michałowski).

- skłonność do snucia rozważań o naturze rzeczywistości / „filozofowania", dostrzeganie wielu zależności o charakterze psychologicznym, metafizycznym itp., inklinacja do dostarczania wyjaśnień o charakterze uniwersalnym, metaforyczne postrzeganie rzeczywistości

Zauważyć warto, iż podczas wywiadów twórcy niejednokrotnie wyrażali się w sposób wysoce metaforyczny i, próbując znaleźć odpowiedź na zadane pytanie, posiłkowali się dalekosiężnymi analogiami, przytaczali anegdoty, odwoływali się do znanych postaci z kultury, a także wskazywali na ogólnie przyjęte prawdy, a czasem podważali podstawowy sens postawionego pytania (np. czym jest wiersz, czym jest muzyka?). Wydaje się, iż świadczy to o ich – wspomnianej już – rozwiniętej wyobraźni, wrażliwości, a także prawdopodobnie wysokiej kreatywności, inteligencji werbalnej, płynności i oryginalności słownej oraz dużym kapitale kulturowym. Ponadto wydaje się, iż twórcy przejawiają ogólne upodobanie do snucia rozważań

na temat zagadnień metafizycznych dotyczących np. natury bytu, charakteru rzeczywistości, roli człowieka w świecie itp., co niejednokrotnie ujawniało się w narracjach. Niejednokrotnie można było odnieść wrażenie, iż badani podczas wywiadów wchodzą w rolę „nauczycieli życia" (co może stanowić ich ogólną inklinację) – czyli udzielają odpowiedzi nie tylko na temat konkretnych aspektów ich jednostkowej sytuacji, związanych z zadanymi pytaniami, ale też starają się dostarczyć ogólnych, uniwersalnych wyjaśnień dotyczących poruszanych wątków. Można również domniemywać, że te cechy twórców mają związek z mądrością (Sternberg i Gluck, 2023).

Był grecki mit o królu, który miał ośle uszy, no i posłaniec musiał to w końcu powiedzieć, bo trzymał to jako sekret, ale musiał to powiedzieć. I artysta też musi jakby wyjawić tę prawdę, którą trzyma w sobie. To jest tak jak z powiedzeniem jakiejś prawdy i ogłoszeniem jej światu. I myślę, że artyści też mają taką wewnętrzną potrzebę ujawnienia tej prawdy, która tkwi w nich samych i myślę, że to stąd się bierze też ta potrzeba w postaci stworzenia obrazu albo napisania czegoś, albo skomponowania utworu, albo zaśpiewania (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

No bo co np. zrobił XX wiek, to oczywiście fala eksperymentów itd. każdy może. Ale to moim zdaniem poszło w drugą stronę trochę. Teraz na szczęście muzyka zaczyna się umuzyczniać, w tym sensie, że no jednak ta narracja wraca. Przecież wiadomą rzeczą jest, że kompozytorzy XX-wieczni, nawet XXI-wieczni nie chcieli tej narracji. Każdy dźwięk to był jak gdyby z innej beczki. Nawet, w momencie, kiedy jakaś narracja się pojawia, no to pilnowali, żeby to wszystko zburzyć. To jest jak gdyby działanie wbrew naszej naturze. Dlatego, że no w końcu jesteśmy częścią wszechświata. No kim my jesteśmy? Teraz mamy koronawirusa. Nie możemy się przed tym obronić. Jesteśmy mali. Jesteśmy częścią, malutką cząstką. I trudno się przeciwstawiać naturze, która jednak ma nad nami przewagę. Tak że jeśli chodzi o muzykę, ja nie chce się przeciwstawiać naturze, ale z ta naturą współpracować na swój sposób, bo wiadomo, że każdy jest indywidualnością i każdy to inaczej zrobi (…).

Jeżeli ja do pani mówię, to też się zastanawiam, jak ubrać to, co chcę powiedzieć, w odpowiednie słowa, żeby to dotarło, żeby to wywołało odpowiednią emocję, przekaz. Czasami trzeba to powtórzyć kilka razy, prawda, żeby to [zastanawianie się] przedstawić w innym świetle. Ja tak porównuję do kalejdoskopu – mamy te same kolory, prawda. Przekręcamy, cały czas są te kolory, a inne figurki, ale cały czas jak gdyby obracamy się wokół tych kolorów. Tak że no tutaj trzeba mieć ten przekaz. I teraz ubieramy w formę. Formy się uczymy. Uczymy się całe życie. Chodzimy do szkoły. Uczymy się wyrażać nasze poglądy, nasze zdania. To samo z muzyką. Uczymy się, żeby to wyrazić, wyrzucić z siebie, to co mamy, jeżeli mamy. Nie każdy to ma i nie każdy kompozytor jest twórcą. Komponować każdy może, raz lepiej, raz gorzej. Nie każdy zestaw dźwięków jest muzyką, prawda. I tutaj kolejne pytania, co jest muzyką (Hanna Kulenty).

Trudno odpowiedzieć na to pytanie, bo musielibyśmy już powiedzieć, co jest tak naprawdę początkiem pisania wierszy, prawda? Czy pani chciałaby się dowiedzieć, czy w przedszkolu pisałem jakieś rymowanki czy to są już wiersze czy też nie? Jakieś naśladownictwa Mickiewicza w liceum, czy pierwszy wiersz, który został opublikowany. Pisanie, no nie wiem czy w ogóle, bo przecież mówię tylko o swoim przypadku, ale w mojej historii nie ma początku. Nie wiem, co byłoby początkiem pisania wierszy. One gdzieś tam w różnych postaciach istniały. Tak jak wspomniałem, to może być, nie wiem, laurka napisana w przedszkolu, ale trudno tu powiedzieć, że to wiersz, ale już jakieś naśladownictwo Mickiewicza, które pisałem pod koniec szkoły podstawowej, czy to wiersz? No wiersz. Albo jakieś

inspirowane poezją Zbigniewa Herberta wiersze, które gdzieś tam na jakieś konkursy wysyłałem i do których w ogóle nie zaglądam i nigdy bym ich nie przedrukował dzisiaj, bo jednak nie uznaję ich za istotne. Czy o takie wiersze chodzi? Można powiedzieć, konkretnie wtedy był pierwszy wiersz wydrukowany, ale to nie jest tak, że gdzieś jest ten początek. Tutaj nie ma początku. Nie ma początku, jeśli chodzi o pisanie (Jerzy Jarniewicz).

Z tego co mówię i tak myślę, to jednak zawsze można być szczęśliwym. Inaczej, rozbudowane oczekiwania, jeśli chodzi o życie i niemożność ich realizacji budują frustrację i czasami być może zbyt rozbudowane oczekiwania od życia powodują, że człowiek jest nieszczęśliwy. A zawsze pozostaje coś takiego, że to tak jak się mówi nie wiem w książkach czy filmach, że wystarczy spojrzeć na gałąź ładnie oświetloną słońcem np. błękitnego nieba czy posłuchać jednocześnie fajnej muzyki i można być w tym momencie szczęśliwym. Zazwyczaj jest coś takiego, że ważni są ludzie wokół, których się zbiera przez całe życie. Jeżeli ich nie ma, to tak jak w filmach czy książkach, na koniec życia człowiek jest nieszczęśliwy (Andrzej Gosik).

Myślę, że chyba nie było takich momentów [kiedy nie mogłem zaspokoić potrzeby tworzenia], a jeżeli były, to o nich nie pamiętam albo sobie znalazłem jakiś inny substytut, który mi tą potrzebę w jakiś tam sposób rekompensował. Ja jestem już z tego pokolenia, które jakby wyrastało w takich czasach, kiedy niewiele było i trzeba było się nauczyć cieszyć różnymi drobiazgami. I ja całe życie się kieruję tą zasadą, że trzeba się cieszyć z rzeczy drobnych i wtedy nawet jak się coś złego dzieje, to zawsze znajdziemy sobie cos, co nas pocieszy (Piotr Nadolski).

Ponadto niektórzy twórcy wskazywali, iż w związku z własną dużą wrażliwością i metaforycznym postrzeganiem świata preferują nawiązywanie relacji z osobami o podobnych cechach osobowości.

Zresztą znam ludzi, którzy nic nie napisali, a są pisarzami, bo mają taki sposób odbierania rzeczywistości, bardzo metaforyczny, taki, że widzą inaczej, głębiej. Ja z takimi ludźmi rozmawiam (Barbara Sadurska).

Podsumowując, badani to osoby przejawiające szereg cech charakterystycznych dla osobowości twórczej, które mogą zarówno wpływać na rozwój silnej potrzeby tworzenia (np. wrażliwość, która motywuje do twórczej autoekspresji), jak i wynikać z jej gratyfikacji (np. odwaga jako skutek wielu pokonanych wyzwań na ścieżce artystycznej kariery).

8.19. „Od kiedy byłem świadomy, to chciałem książki pisać. Nic się tu nie kryje, żadne drugie dno" – autoteliczność *przymusu tworzenia*

Jak wspomniałam wcześniej, ważnym wątkiem prowadzonych analiz jest źródło motywacji twórczej artystów, którą starałam się poznać głównie poprzez pytanie „po co" dana osoba podejmuje aktywności twórcze. Podkreślić trzeba, iż odpowiedzi na to i pokrewne pytania były niemalże całkowicie zbieżne i jednoznaczne, co pozwala sformułować wniosek, że badani w swojej pracy *przede wszystkim* motywowani są przyjemnością, którą czerpią z twórczości. Przyjemność ta wydaje się mieć związek z analizowanym powyżej aspektem

doświadczania stanów *flow* – badani, angażując się w pracę twórczą, oczekują i dążą do stanów przepływu, dostarczającego im hiperpozytywnych doznań emocjonalnych,. Wydaje się to równoznaczne ze stwierdzeniem, że motywacja do twórczości badanych jest samoistna / wewnętrzna i wynika z dążenia do przyjemności, która utożsamiana może być ze stanem *flow*. Oznacza to, że potrzeba tworzenia badanych jest autoteliczna, gdyż w przeważającym stopniu nie wynika z dążenia do zaspokojenia innych potrzeb. Innymi słowy, twórczość służy „samej sobie" – badani tworzą dla czystej przyjemności, płynącej z tej czynności i – przynajmniej w danym momencie, podczas samego procesu twórczego – nie stoi za tym żadna inna potrzeba, Jak określił to Jarniewicz:

(...) gdybyśmy powiedzieli, że piszemy, bo, nie wiem, można powiedzieć, że nam to sprawia przyjemność, ale czy to nie jest idem per idem*?* (Jerzy Jarniewicz).

Tym stwierdzeniem poeta utożsamił pisanie z odczuwaniem przyjemności. W podobnym duchu wyrażali się też inni badani.

Po prostu nie wiem skąd [pochodzi potrzeba tworzenia]. Całe życie chciałem opowiadać historie, a od kiedy byłem świadomy, to chciałem książki pisać. I tyle. Nic się tu nie kryje, żadne drugie dno. To jest po prostu właśnie przymus (...).

(Pisanie) dla radości pisania, oczywiście, że tak! I ta radość w tym jest najważniejsza (Andrzej Ziemiański).

Po co [tworzę]? Są dwa powody chyba, tak mi się wydaję. Pierwszy, że odczuwam taką potrzebę [śmiech] i sprawia mi to jakiś rodzaj przyjemności. Gdzieś w ośrodkach mózgu się pojawia rodzaj przyjemności i w związku z tym to się powtarza. A druga potrzeba to też jest chyba naturalna potrzeba pokazania tego komuś (Andrzej Gosik).

Nad kwestią autoteliczności dywagował też Gosik w kontekście możliwości tworzenia w warunkach braku odbiorców. Potrzebę autoteliczną określał mianem *autentycznej.* Podziału na *artystów* i *rzemieślników* dokonał natomiast Piotr Nadolski, a jako kryterium przyjął to, czy jednostka wyraża siebie poprzez twórczość. W tym kontekście wspomnieć można, o czym już pisałam, iż wedle Maslowa (2006) autoekspresja stanowi istotę samorealizacji, a więc uznać ją można za przejaw autoteliczności potrzeby tworzenia.

Trzeba jedynie uważać, tak mi się wydaje – ja do końca też nie wiem, czy nie przekroczyłem jakiejś granicy – bo potrzeba, to kreowanie w ogóle [/po krótkim namyśle] czasami trzeba uważać, czy robi się do końca dla siebie, czy dla otoczenia, bo myślę, że jest coś takiego, że można przekroczyć tę granicę. Rzecz na tyle sprawia samemu przyjemność, że w pewnym momencie, jeżeli dochodzi jeszcze przyjemność akceptacji z zewnątrz, to może się okazać, że zamieniamy tą przyjemność na tą drugą albo jednocześnie, one współuczestniczą. Ale wydaje mi się, że w związku z tym że samemu lubimy taką samotność kreacyjną, to chyba to jednak jest taka potrzeba indywidualna, że czasami wiele rzeczy robimy dla siebie. Ja też nie wszystko jakby pokazuje. Czasem wiele rzeczy po prostu zostawiam u siebie.

Nikt nie musi tego oglądać. Czasami ktoś to zobaczy, kto akurat jest w domu, jak mam ochotę mu to pokazać (...).

(...) zastanawiałem się czasami, czy na bezludnej wyspie bym malował, rysował. Nie wiem tego. Być może trochę tak, w tej chwili trochę myślę. Gdybym miał materiały do tego itd., to pewnie bym to robił. Także, gdzieś ta potrzeba jednak jest autentyczna (Andrzej Gosik).

Są ludzie, którzy malują obrazy i sprzedają, z tego żyją itd., ale też nigdy się nie stworzą artystami, tylko rzemieślnikami, bo ich celem jest jakby namalowanie największej ilości obrazów i ich sprzedanie. Oni nie chcą się wypowiadać, nie chcą pokazywać własnego punktu widzenia. To nie ważne, co ty czujesz, zrób coś, co się sprzeda. I to już z twórczością niewiele ma wspólnego. No niby tworzymy coś, kreujemy jakąś tam rzeczywistość, ale to jest takie trochę wtedy już naciągane (...). Twórczość jest wtedy, jak się przekazuje chociaż cząstkę siebie (Piotr Nadolski).

Powyższe wnioski nie oznaczają jednak, iż badani przy podejmowaniu czynności twórczych, czy też w ogóle decydując się na artystyczną ścieżkę kariery, nie kierują się żadnymi innymi, poza przyjemnością, motywami. Konkluzja taka byłaby nietrafna, gdyż artyści wskazali na wiele innych, dodatkowych czynników, które również – *poza* przyjemnością, która stanowi główne źródło gratyfikacji – motywują ich do twórczości. Jak pisał Maslow (2006, s. 51), „należy podkreślić, iż jest czymś niezwykłym, a *nie* zwyczajnym, żeby jakiekolwiek działanie lub świadome pragnienie miało tylko jeden motyw". Zdaniem badacza, zachowania ludzkie mają zazwyczaj *motywacje wielorakie* (Maslow, 2006, s. 51). Tak więc do dodatkowych czynników, motywujących badanych do twórczości – które określić można jako <u>współwystępujące motywy autotelicznej potrzeby tworzenia</u> – należą w szczególności:

- chęć komunikacji z odbiorcami (potrzeba przynależności),
- chęć wzmocnienia samooceny / budowy autorytetu, autoprezentacji i zdobycia prestiżu społecznego poprzez twórcze osiągnięcia (potrzeba szacunku),
- potrzeba bezpieczeństwa materialnego (utrzymania się lub zdobycia dodatkowego zarobku).

Chęć komunikacji z odbiorcami wydaje się najistotniejszą i najczęściej poruszaną (spośród dodatkowych motywacji do twórczości badanych. Niektórzy badani, nawet ci odczuwający bardzo silną, autoteliczną potrzebę tworzenia (tak jak Kulenty), wspominali np., iż nie tworzą, kiedy nie ma na to zapotrzebowania ze strony odbiorców (choć w przypadku tej badanej sytuacja taka była epizodyczna i – jak wynika z narracji poniżej – powodowała niezadowolenie i dyskomfort).

Teraz np. miałam taką sytuację, że no wiadomo z tym koronawirusem wszystko jest poodwoływane, miałam pisać takie małe zamówienie na pięć instrumentów do Holandii i nawet zaczęłam pisać ten utwór. O szczegółach technicznych coś tam zapytałam. Organizator odpowiada: „No teraz wszystko wstrzymane. Nie mamy pieniędzy itd. Jak chcesz to pisz, ale, ale, ale…". Więc trochę mi,

że tak powiem skrzydła opadły, no bo wiadomo, musi być motywacja. Także odłożyłam ten utwór, to mi tez parę dni, tydzień tak chodziłam taka trochę nieszczęśliwa (Hanna Kulenty).

Co jednak znamienne, artyści, którzy wspominali o innych niż autoteliczne motywach tworzenia, podkreślali często, iż są one poboczne wobec samej satysfakcji, osiąganej dzięki twórczości.

No niełatwy jest to wybór [kierunku kształcenia] i nie jest koniecznie, że tak powiem, słuszny, w tym sensie, że te wybory się robi pod wpływem rodziców albo kolegów, koleżanek, albo żeby zrobić wrażenie na chłopaku na przykład. Ale ja rzeczywiście, ponieważ mi to połączyło się z tą przyjemnością ogromną, więc te inne motywy były wzmocnione przez tą przyjemność. A potem, wiesz, już nawet po studiach malowałam też bardzo długo tylko dla przyjemności. Taką świadomość malarską nabrałam parę lat po studiach chyba – tak sobie teraz to odtwarzam (...). Te inne właśnie motywacje, żeby zrobić na kimś wrażenie [śmiech] zeszły na dalszy plan, a na pierwszym planie była już wartość samego malarstwa i świadomość, dlaczego i po co się maluję, czy dlaczego ja i po co maluję (Krystyna Raczkiewicz).

Ja nie mam, w ogóle od razu pani mówię, takich myśli o pisaniu, że to jest kontakt z czytelnikiem, że ja coś przez to czytelnikowi potrzebuję pokazać, nauczyć go czegoś. Nie, nigdy w życiu. I ani o sobie nie pomyślałam tak jak o czytelniczce. Nie czytam z takimi potrzebami i też z takimi potrzebami nie piszę. Rozgraniczam to pisanie, znowu tutaj dzielę kreską, na takie dwa etapy. I ten pierwszy etap, to znaczy etap samego pisania, powstawania tekstu to jest etap tylko i wyłącznie mój. Może dlatego denerwuję się i nie lubię, jak mi w to paluchy kto wkłada, bo to jest właśnie moje, to są moje intymne chwile. Tego żaden człowiek nie chce. I jeżeli bym mówiła tutaj, jeżeli chodzi o wyrażenie się, czy wyrażenie tego, co gdzieś tam we mnie jest, to tak, ale w momencie, kiedy piszę, to tylko i wyłącznie dla mnie samej. Naprawdę. Nie pomyślałabym w życiu: „Musisz teraz coś napisać, żeby coś światu przekazać albo żeby coś powiedzieć, albo żeby inni, kiedy tą będą czytać i cos tam dalej". Nie, to jest proces, który jest dla mnie. Jeżeli ja chcę sobie coś powiedzieć w trakcie procesu, to sobie, ja sobie (Zośka Papużanka).

W tym miejscu, dysponując danymi z analizy empirycznej, warto odnieść się do zaproponowanego w *Tabeli 7.* (zob. *Rozdział 6.*) <u>*Modelu relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji*</u> (na podstawie teorii potrzeb Maslowa [1995b]). W celu weryfikacji, na ile znalazł on odzwierciedlenie w narracjach, poniżej podejmuję próbę wpasowania sylwetek badanych twórców w przywołany schemat wraz z komentarzami do wybranych narracji badanych.

- <u>*Scenariusz I*</u> – badani: Kamila Wojciechowicz-Krauze, Magdalena Zawartko, Hanna Kulenty, Joanna Bator, Jerzy Jarniewicz, Tamara Sass, Andrzej Ziemiański, Adam Ostrowski, Piotr Rogucki, Renata Krawczyk, Dariusz Twardoch, Andrzej Kwieciński, Dariusz Klimczak, Piotr Nadolski, Adam Michałowski, Arkadiusz Mazurkiewicz, Tomasz Tryzna

Badani ci deklarowali odczuwanie silnej potrzeby tworzenia (*przymusu tworzenia*), która wydaje się stanowić dominującą lub jedną z dominujących potrzeb w ich życiu (wydaje się, że

najsilniej owa dominacja wybrzmiała w narracjach Wojciechowicz-Krauze i Ostrowskiego, którzy nadają twórczości absolutny priorytet i wielokrotnie to akcentowali; u pozostałych twórców również bardzo silnie). Wymienieni artyści wydają się mieć w wysokim stopniu zaspokojone potrzeby niższego rzędu, a ich zaspokojenie wynika pośrednio z gratyfikacji potrzeby tworzenia. Praca twórcza jest więc dla nich źródłem utrzymania i (często wysokich) zarobków, a ponadto dzięki twórczości odnoszą liczne sukcesy, np. otrzymują nagrody artystyczne, cieszą się prestiżem, docenieniem społecznym, a nawet sławą. Badanych tych można też zaklasyfikować do kategorii *artystów ustabilizowanych* w obszarze relacji rodzinnych / partnerskich. Pewnym wyjątkiem w tym względzie mogłaby wydawać się Kulenty, jednak, tak jak wspominałam wcześniej, badana ta – mimo dość, wydawałoby się, turbulentnego życiorysu w obszarze prywatnym – nie wskazywała na żadne konflikty, dotyczące potrzeby tworzenia i relacji osobistych, na podstawie czego wnioskuję, iż ich nie doświadcza[112]. Ponadto dzięki twórczości badani osiągają samorealizację – odczuwają satysfakcję, sens życia i czują, iż są na właściwej drodze rozwoju zawodowego (mają poczucie „bycia sobą"). Niektórzy mają poczucie realizowania pewnej misji i postrzegają twórczość w kategoriach rozwoju duchowego, kontaktu z jakiegoś rodzaju siłą wyższą, co wydaje się nadawać głębszy sens doświadczeniu pracy twórczej. *Przymus tworzenia* w przypadku przywołanych twórców wydaje się więc siłą pozytywną, dość harmonijnie zintegrowaną z innymi życiowymi dążeniami, prorozwojową i pozwalająca na osiąganie wysokich poziomów ogólnego życiowego spełnienia, dobrostanu i poczucia szczęścia.

W sumie rozwinęłam się tak naprawdę, pisząc orkiestrę (...). No i tutaj rozwinęłam skrzydła po prostu. Stwierdziłam, że kompozycja to jest to, co daje mi absolutnie spełnienie, no moich marzeń to trudno powiedzieć, bo człowiek nie myśli w ten sposób, że chciałby być kompozytorem, tylko po prostu, że to się dzieje, że się odnajduję, że muzyka to jest dla mnie najlepszy język wypowiedzi, dlatego że działa bardzo szybko, działa poprzez zmysły, możemy być z różnych krajów, możemy mieć trudności językowe w porozumiewaniu się, ale jeżeli chodzi o muzykę, to natychmiast działa albo nie działa. I to jest taki bardzo szybki język. No i właśnie ta muzyka to cały czas jest dla mnie, ja się budzę rano i nie mogę się doczekać, żeby usiąść do nut i po prostu pisać utwory. Jestem najszczęśliwsza wtedy, kiedy piszę utwory. Kiedy kończę utwór, no to się żegnam po prostu, tak jak z dobrą książką, prawda. Człowiek już z jednej strony się cieszy, że to już jest skończone, ale z drugiej strony taki żal, tęsknota, że to już. No i następny (Hanna Kulenty).

Wiesz, ludzie bardzo często robią rzeczy dla pieniędzy po prostu. Bo muszą utrzymać rodzinę. Ja na szczęście nigdy w życiu nie musiałam niczego robić dla pieniędzy. Bo jak już moja zabawa zaczęła dawać wystarczającą ilość gotówki, żebym mógł kupić kiełbasę, kabanosa, bułki, masło i kupić samochód, zalać

[112] Podkreślić można, iż tak w tym przypadku, jak i w ogóle w całości pracy analitycznej, za źródło danych uważam interpretacje badanych artystów, dotyczące poruszanych podczas rozmowy wątków. Nie staram się więc dokonywać ocen różnych aspektów ich życiorysu bez umocowania w konkretnych wypowiedziach twórców, które wskazywałyby na trafność takiej oceny.

benzynę, wysłać dziecko do szkoły. Nie musiałem się o to martwić, bo po prostu wiesz, jak się zapytasz, kurde, skąd moje dzieci mają, kurde, cudowne życie to ja ci powiem: z zabawy po prostu. Stary się świetnie bawi i bawi się tak dobrze, że nawet się inni przy tym bawią. Ja czerpię z tego taką przyjemność, że dla mnie to jest najcudowniejszą rzeczą na świecie, że inni mogą z tego czerpać przyjemność, ale ja wiesz w ogóle też się nie uważam, żeby to było wiesz… z jakiejś mojej wielkości, czy z tego, że jestem zajebisty. Nie. Ludzie wybrali sobie taką muzykę. Jeżeli ktoś słucha mojej muzyki, to wybrał sobie tę muzykę i ta muzyka, to co stworzyłem, potem żyje własnym życiem i mi dostarcza powodów do dumy, radości i tak dalej (Adam Ostrowski).

Do narracji Ostrowskiego dodać można zastrzeżenie, iż niektóre jego wypowiedzi sugerować by mogły, że wpasowuje się on również w charakterystykę *Scenariusza II*.

Zawaliłem w życiu wszystko poza muzyką. Nie widziałem pierwszego kroku mojego pierwszego syna, nie słyszałem jak mówi „tata", nie było mnie. Robiłem muzykę. Przespałem połowę życia bo pracowałem do piątej-szóstej rano (…).

Wiesz co, powiem szczerze, że byłem na tyle egoistą, że miałem na to wywalone. Dopiero później zacząłem się tym przejmować. Właśnie to jest też powód mojego kryzysu, że jak przestałem jarać, to zacząłem się przejmować wszystkim dookoła, że „o Jezu dziecku nie poświęciłem czasu". I się stałem wzorowym tatą. I tak dalej. Ale oczywiście ucierpiały inne rzeczy. Wiesz, to jest coś za coś (Adam Ostrowski).

W kontekście analizy całego wywiadu stwierdzić można jednak, że badany – nieco podobnie jak Kulenty – nie wydaje się odczuwać znaczących konfliktów wewnętrznych i psychicznego dyskomfortu, związanych ze skrajnym priorytetyzowaniem twórczości i wielokrotnie podkreśla, iż twórczość jest dla niego najważniejszą wartością, która czyni go generalnie szczęśliwym i spełnionym życiowo. Jego potrzeby niższego rzędu zdają się być zaspokojone w stopniu, który go satysfakcjonuje, co sprawia, iż uzasadnione wydaje się przypisanie jego sylwetki do *Scenariusza I*. Jak wynika z powyższej narracji, twórca dokonał też pewnej korekty zachowań rodzicielskich, gdy odczuł, iż w tym obszarze życia dochodzi do zaburzeń związanych z jego zaangażowaniem w twórczość, a więc tymczasowy konflikt wewnętrzny w tym obszarze wydaje się zażegnany.

W tym kontekście podkreślić warto, że przyjętym w omawianej klasyfikacji kryterium jest to, w jaki sposób badany ocenia wpływ *przymusu tworzenia* na swoje życie, a nie, czy spełnia on jakiegoś rodzaju oczekiwania zewnętrzne, związane z innymi (poza twórczością) obszarami życia. Jeżeli więc w związku z dominacją potrzeby tworzenia jednostka nie wpisuje się w pewne powszechnie przyjęte wzorce postępowania w jakimś obszarze funkcjonowania społecznego (np. rodzinnym), lecz nie odczuwa w związku z tym cierpienia psychicznego, na potrzeby niniejszej analizy przyjmuję, iż nie dochodzi u niej do konfliktu wewnętrznego, a *przymus tworzenia* nie oddziałuje destrukcyjnie na ten obszar życia.

Jednak jako że wspomniany badany sam dostrzega pewne deficyty w funkcjonowaniu w innych sferach życia (zwłaszcza rodzinnego), a także niemożliwym jest, aby całkowicie jednoznacznie wpasować sylwetki twórców w zaproponowany przeze mnie, dość uproszczony model, być można uznać może, iż Ostrowski stanowi przypadek graniczny między *Scenariuszami I* i *II*.

Podsumowując, badanych ze *Scenariusza I* charakteryzują:

- wysoki stopień gratyfikacji potrzeb niższego rzędu (zwłaszcza materialnych, przynależności i szacunku),
- gratyfikacja potrzeb niższego rzędu w dużym stopniu stanowi pochodną gratyfikacji potrzeby tworzenia (*przymus tworzenia* jest czynnikiem gratyfikacji potrzeb niższego rzędu),
- badani odczuwają *przymus tworzenia* – ich potrzeba tworzenia jest silna i autoteliczna,
- brak lub niewielkie konflikty wewnętrzne na tle oddziaływania *przymusu tworzenia*,
- poczucie wewnętrznej harmonii, integracji potrzeb,
- harmonijna samorealizacja.

- <u>*Scenariusz II*</u> – badani: Krystyna Raczkiewicz, Michał Karcz

Tak jak w *Scenariuszu I* badani ci deklarowali silną, dominującą w ich życiu potrzebę tworzenia (*przymus tworzenia*). Istotna różnica polega jednak na tym, iż jej gratyfikacja nie stanowi wystarczającego czynnika zaspokojenia potrzeb niższego rzędu – w przypadku Raczkiewicz – lub też powoduje silne konflikty wewnętrzne z innymi dążeniami jednostki – w przypadku Karcza. Raczkiewicz wydaje się jednostką doświadczającą dość skrajnej postaci *przymusu tworzenia*, który nie jest zharmonizowany z innymi dążeniami życiowymi i powoduje znaczące deficyty w innych obszarach życia. Badana ta nie jest w stanie utrzymać się z twórczości, jednak nie decyduje się na podjęcie innych niż malarstwo aktywności zawodowych, ani też nie wydaje się, aby dokładała dużych starań w celu sprzedaży swoich prac. Z powodu – jak się wydaje – dominacji *przymusu tworzenia* w jej psychice, artystka koncentruje się na dostarczającym jej dużo radości procesie twórczym, dokonując przy tym znacznych poświęceń w innych obszarach życia i na poziomie niższych potrzeb życiowych. W szczególności dotyczy to potrzeby komfortu materialnego, ale również prestiżu i uznania społecznego, gdyż nie angażując się w promocję własnych dzieł, artystka nie zdobywa potencjalnie dostępnego

(biorąc pod uwagę jej produktywność twórczą i duże zdolności) uznania i popularności (które z kolei mogłyby przełożyć się na intensyfikacje sprzedaży prac i wzrost dobrobytu materialnego). Można nawet stwierdzić, iż badana ta uosabia pewne cechy wizerunku głodującego artysty.

Po prostu zmysłowa przyjemność malowania była bardzo ważnym bodźcem takim do pracy (...) zmysłowa przyjemność to jest tak, jak się lubi słodycze i się zje kawałek czekolady. Lubię to robić, bo to mi sprawia zmysłowe przyjemności różne i no jest to motywacja (...).

No od wielu lat mamy pracownię i ten argument już nie jest elementem wyboru, ale jest natomiast bardzo istotny, bo np. posiadamy [z mężem] dużą pracownię, ale też musimy dużo płacić za nią. No i różni nasi życzliwi znajomi mówili: „Po co wam takie duże pomieszczenie, za które tyle płacicie? Znajdźcie sobie mniejsze mieszkanko". No i to niestety odpada, bo mimo że nie potrafimy zarabiać pieniędzy i opłacanie pracowni odbywa się zawsze bardzo dużym kosztem (kosztem np. nieposiadania nowych butów czy sukienki [śmiech]), to jednak zawsze na pierwszym miejscu jest to, że jesteśmy gotowi więcej płacić, mimo że bardzo jest nam trudno finansowo, ponieważ mamy pomieszczenie, gdzie jest dobre światło i jest duża powierzchnia i mogę malować tak jak potrzebuję, tak jak lubię. No i przy podejmowaniu decyzji życiowych to było zawsze jakoś na pierwszym planie. To odzwierciedla taką przygodę naszą życiową, ponieważ właśnie nie potrafiliśmy nigdy zarabiać jakoś poważnie. Zawsze mieliśmy problemy finansowe. I pamiętam, mój mąż kiedyś tak się obruszył, jak zarobiliśmy jakieś chwilowo pieniądze. Nie było wiadomo na co je wydać, bo potrzeby były we wszystkich dziedzinach. Janusz tak niecierpliwie powiedział, żebym przestała zawracać głowę, muszę sobie farby kupić. To jest na pierwszym miejscu. I to było bardzo dawno temu [śmiech]. I to zostało właściwie, że jak pojawiają się jakieś pieniądze, to na pierwszym miejscu są farby, na drugim książki przy okazji, a te buty, których nie ma i te sukienki gdzieś tam zawsze na szarym końcu potrzeb (Krystyna Raczkiewicz).

Zauważyć warto, iż Raczkiewicz z jednej strony wydaje się doświadczać pewnego (choć niezbyt dojmującego) niezadowolenia z powodu problemów finansowych, z drugiej jednak nie podejmuje jakichkolwiek długofalowych prób i zdecydowanych wysiłków ukierunkowanych na ich rozwiązanie, lecz kontynuuje utrwalone sposoby działania. Trudno stwierdzić, na ile wynika to z braku pewnych umiejętności – takich jak przedsiębiorczość, zdolności autopromocji itp. – a na ile w pełni świadomej decyzji o rezygnacji z wyższego poziomu bezpieczeństwa i komfortu materialnego na rzecz przyjemności, którą czerpie z procesu twórczego. W tym drugim przypadku oznaczałoby to prawdopodobnie, iż potrzeba bezpieczeństwa i komfortu materialnego badanej jest relatywnie niska, z czego wynikałoby, że tak naprawdę nie można mówić o poświęceniu gratyfikacji jednej potrzeby na rzecz drugiej, lecz o tym, iż potrzeba bardziej podstawowa jest nisko rozwinięta, a potrzeba wyższego rzędu – twórczości, samorealizacji – bardziej, a więc stanowi czynnik dominujący w psychice. W takim przypadku stwierdzić można, iż potrzeby bezpieczeństwa i komfortu materialnego zostają do pewnego stopnia wyparte przez potrzebę tworzenia – jednostka odczuwa ich niewielkie nasilenie i nie doświadcza, a przynajmniej niezbyt silnych, negatywnych

konsekwencji ich deprywacji. Jeszcze inaczej wyrazić to można, mówiąc, iż przyjemność czerpana z procesu twórczego rekompensuje braki z poziomu potrzeb bardziej podstawowych, przez co są one mniej odczuwalne i nie powodują znacznych negatywnych konsekwencji emocjonalnych. Prawdopodobnie nie oznacza to jednak, iż osiągnięcie bardziej stabilnej sytuacji materialnej i generalnie bardziej harmonijne funkcjonowanie na tym obszarze życia nie spowodowałoby ogólnego wzrostu poczucia dobrostanu życiowego badanej.

Natomiast w przypadku Karcza *przymus tworzenia* stanowi źródło konfliktu wewnętrznego przede wszystkim w obszarze relacji osobistych, które są odczuwane przez badanego jako problematyczne, a także w obszarze zdrowia (analizę tego wątku wraz z adekwatnymi cytatami przedstawiałam powyżej; zob. *Rozdział 8.1.10.*). Badany wydaje się odczuwać dyskomfort z powodu braku stabilności i harmonii w obszarze domowo-rodzinnym, a także cierpi z powodu negatywnych skutków zdrowotnych (związanych z wieloletnią intensywną pracą twórczą). W tym przypadku wydaje się, iż gratyfikacja potrzeby tworzenia w niewystarczającym stopniu rekompensuje deficyty na poziomie potrzeb niższego rzędu, gdyż badany relacjonuje generalnie dość wysoki psychiczny dyskomfort. Ponadto artysta ten podkreśla, iż jego ogólne poczucie życiowego spełnienia nie jest całkowite. Generalnie jednak, dzięki twórczości badany spełnia swój potencjał, czuje się sobą i czerpie dużo przyjemności z procesu twórczego oraz doświadcza stanów *flow*. Co znamienne i ważne w dyskutowanym kontekście to to, że artysta – pomimo konfliktów i pewnego psychicznego dyskomfortu związanego z brakiem życiowego balansu – nadaje prymat potrzebie tworzenia i nie decyduje się na znaczące kompromisy w tym względzie (czyli poświęcenie twórczości na rzecz gratyfikacji innych potrzeb).

Podsumowując, badanych ze *Scenariusza II* charakteryzują:

- niski stopień gratyfikacji przynajmniej niektórych potrzeb niższego rzędu (zwłaszcza materialnych, przynależności i szacunku),
- gratyfikacja potrzeby tworzenia, która nie prowadzi do satysfakcjonującego zaspokojenia przynajmniej niektórych potrzeb niższego rzędu,
- odczuwanie *przymusu tworzenia* – ich potrzeba tworzenia jest silna i autoteliczna,
- występowanie pewnych konfliktów wewnętrznych na tle oddziaływania *przymusu tworzenia*, które jednak nie wpływają istotnie na zmianę zachowań badanych w aspekcie intensywnego zaangażowania w pracę twórczą,

- odczuwanie pewnej dysharmonii na poziomie potrzeb niższego rzędu, jednak przy usilnej koncentracji na pracy twórczej (tym samym częściowo odzwierciedlając wizerunek *głodującego artysty*),
- odczuwanie *przymusu tworzenia*, który wypiera inne potrzeby (badani odczuwają ich ograniczone nasilenie) / gratyfikacja potrzeby tworzenia rekompensuje zaburzenia w innych obszarach życia,
- samorealizacja.

Ważnym wnioskiem z analizy tego scenariusza jest, iż w związku z oddziaływaniem (i gratyfikacją) *przymusu tworzenia* badani osiągają samorealizację mimo – jak się wydaje – niedostatecznego zaspokojenia potrzeb niższego rzędu (na to, iż w przypadku artystów nadających priorytet swojej pracy dochodzić może do pewnego „odwrócenia" hierarchii potrzeb, wskazywał też Maslow [1971]).

- *Scenariusz III* – badani: Andrzej Gosik, Małgorzata Jeżyk, Barbara Sadurska

W tym scenariuszu uwidaczniają się najsilniejsze konflikty wewnętrzne na tle prób zintegrowania *przymusu tworzenia* z innymi dążeniami życiowymi. Potrzeba tworzenia jest silna, jednak brak zaspokojenia potrzeb niższego rzędu powoduje, że badani ją tłumią i / lub decydują się na niesatysfakcjonujące ich, lecz postrzegane jako konieczne, kompromisy. W przypadku Gosika potrzeba tworzenia podlega częściowej instrumentalizacji – badany tworzy prace na zamówienie, których realizacja nie zaspokaja jego autentycznej potrzeby tworzenia, a wręcz powoduje frustrację (adekwatne cytaty z wypowiedzi badanego przytaczałam powyżej; zob. *Rozdział 8.1.12.*). Natomiast w przypadku Sadurskiej i Jeżyk potrzeba tworzenia była przez lata blokowana z powodu braku wystarczająco wysokiej i stabilnej samooceny, by zmierzyć się z krytyką i ewentualnym niezadowoleniem otoczenia w związku z jej realizowaniem. Wydaje się więc, iż deficyty na poziomie potrzeb przynależności oraz szacunku i uznania (związanych z samooceną / poczuciem własnej wartości) uniemożliwiały gratyfikację potrzeby tworzenia, a tym samym samorealizacji. W każdym z wymienionych przypadków badani opisywali stany psychicznego dyskomfortu, frustracji i cierpienia, związane z deprywacją lub niedostateczną gratyfikacja potrzeby tworzenia. Przełożyło się to na obniżenie ogólnego poczucia życiowej satysfakcji i dobrostanu oraz zaburzenie procesu samorealizacji.

Podsumowując, badanych ze *Scenariusza III* charakteryzują:

- niski stopień gratyfikacji przynajmniej niektórych potrzeb niższego rzędu (zwłaszcza materialnych, przynależności i szacunku),
- odczuwanie *przymusu tworzenia* – ich potrzeba tworzenia jest silna i autoteliczna,
- silne konflikty wewnętrzne na tle oddziaływania *przymusu tworzenia*, które prowadzą do tłumienia i / lub instrumentalizacji potrzeby tworzenia (intencjonalnego wykorzystywania twórczości do zaspokojenia potrzeb niższego rzędu, z uszczerbkiem dla satysfakcji czerpanej z samego procesu twórczego),
- odczuwanie silnego psychicznego dyskomfortu – cierpienie w wyniku deprywacji *przymusu tworzenia*,
- zaburzona samorealizacja lub jej brak.

- *Scenariusz IV* – badana: Zośka Papużanka

Przypadek Papużanki wydaje się „graniczny" i niejednoznaczny pod względem tego, czy potrzebę tworzenia badanej skategoryzować można jako *przymus*. Artystka czerpie wprawdzie dużo satysfakcji i przyjemności z twórczości oraz doświadcza stanów *flow*, a więc jej udziałem jest autoteliczna potrzeba tworzenia. Wskazuje również (o czym pisałam powyżej) na dość gwałtowne, negatywne reakcje emocjonalne w sytuacjach, kiedy jej proces twórczy podlega niespodziewanej dystrakcji przez bodźce zewnętrzne. Odczuwa też silną więź emocjonalną ze swoimi dziełami sztuki, a także tworzy dość regularnie. Z drugiej strony, wydaje się, iż – przynajmniej w porównaniu z większością pozostałych narracji – potrzeba tworzenia badanej nie jest bardzo nasilona. Pisarka nie deklaruje dokonywania żadnych poświęceń natury rodzinnej, towarzyskiej czy innej na rzecz gratyfikacji potrzeby tworzenia, relacjonuje też wiele innych aktywności (czy to twórczych czy o charakterze rozrywki), które są dla niej atrakcyjne na podobnym, co pisanie literatury, poziomie. Ponadto, mając wybór między utrzymaniem pracy etatowej (związanej dość luźno, ale nie ściśle z uprawianą profesją artystyczną[113]), a poświęceniem się tylko pisaniu, postanowiła utrzymać zatrudnienie, a tym samym zdecydowała się na świadome ograniczenie gratyfikacji potrzeby tworzenia, bez wskazywania na negatywne konsekwencje emocjonalne tego kroku. Natomiast podejmowanie decyzji „odwrotnych" – czyli uporczywe dążenie do możliwości jak najpełniejszego poświęcenia się uprawianiu wybranej profesji artystycznej wydaje się dość charakterystycznym przejawem *przymusu tworzenia* w

[113] Papużanka pracuje jako nauczycielka języka polskiego w szkole podstawowej i liceum.

wielu narracjach innych badanych (zwłaszcza reprezentujących *Scenariusz I* omawianego modelu). Ponadto badana podkreśla, iż traktuje pisanie literatury jako czynność dodatkową i nie określa siebie mianem „pisarki".

Wydaje się więc, że w przypadku Papużanki mówić można o mocno rozwiniętym i nasilonym twórczym hobby, natomiast trafność sklasyfikowania potrzeby tworzenia badanej jako *przymusu tworzenia* budzi wątpliwości. Z drugiej strony możliwe jest, iż badana doświadcza jakiegoś rodzaju inhibitorów twórczości lub niezaspokojonych potrzeb niższego rzędu, których nie jest świadoma lub o których nie wspomniała w wywiadzie, a które stanowią blokadę wobec pełniejszej gratyfikację generalnie silnej potrzeby tworzenia (pewną przesłanką na rzecz takiego wniosku byłby fragment narracji, w którym badana opisuje dylemat, związany z tym, czy odejść z pracy etatowej: „Czasem zazdroszczę tym, którzy mają to poukładane i którzy mają ten czas od ósmej do szesnastej na tę właśnie czynność, a czasem nie, bo nie wiem, czy bym potrafiła ją w głowie zastąpić"). Stwierdzenie to stanowi jednak rodzaj spekulacji i nie wydaje się dostatecznie ugruntowane w zgromadzonym materiale empirycznym.

Ja nigdy tego nie traktowałam jako zawodu. Ludzie, którzy to robią, tak mi się wydaje, dzielą się na takie dwie grupy. Na tych, którzy traktują to jako swój zawód, którzy mówią: „Ja jestem pisarzem". I to są ci ludzie, którzy wstają rano, robią sobie kawę, i siadają przed komputerem albo kartką, albo czymś tam, i którzy umawiają się ze sobą „dzisiaj do 14.00 albo dzisiaj 3000 znaków, albo do 11.00, potem drugie śniadanie i potem wszystko wywalamy do kosza. A ja mam zupełnie inny zawód. Ja jestem z zawodu nauczycielką. I ja właśnie od 8 do 16, z przerwą na kawę, uczę dzieciaki w szkole. Więc to pisanie, to jest dla mnie sprawa dodatkowa, w związku z tym ja to też traktuję dodatkowo. To jest tak jak stoi pani przed piekarnikiem i mówi: „Upiekłabym sobie ciasto, bo bym zjadła coś słodkiego". No to mówię: „No dobra. To dzisiaj bym sobie coś napisała". Jeżeli mam chwilę, to siadam i piszę (…).

Czasem zazdroszczę tym, którzy mają to poukładane i którzy mają ten czas od ósmej do szesnastej na tę właśnie czynność, a czasem nie, bo nie wiem, czy bym potrafiła ją w głowie zastąpić. Dla mnie ta uregulowana czynność to jest uczenie, a te inne to są takie nieuregulowane, więc to że ja tak działam, to ja tego chcę. Ja już kilka razy miałam takie plany, żeby od zawodu mojego odejść, zrezygnować, poświęcić się i tylko i wyłącznie pisaniu. Z różnych względów nie potrafiłam tego zrobić, ale również nie chciałam. To jest mój świadomy wybór, że ja w ten sposób postępuję, bo chyba gdyby to było bardziej uregulowane, to nie dawałoby mi takiej frajdy, a frajdę mi ogromną daje (…).

Wbrew pozorom ja temu nie nadaję aż tak wielkiego takiego znaczenia – pisaniu. To jest dla mnie moja przyjemność, której sobie, no już chyba teraz nie jestem w stanie odmówić, ale nie sakralizuję jej, zupełnie. I nie wydaję mi się, żeby to było lepsze czy gorsze od uczenia dzieci, od zrobienia sernika czy swetra na drutach. Wręcz przeciwnie, no sernik jest bardziej potrzebny. Być może też to spojrzenie u mnie wynika właśnie z tego, ze ja potrafię dość szybko przejść z tego stanu tworzenia na czas nietworzenia i nie wiem, mycia naczyń na przykład [śmiech]. Bardzo szybko potrafię. Tak się nie skupiam się na tej czynności. Nie sakralizuję siebie ani nie sakralizuję tej czynności. Ona mi przynosi przyjemność, ale podobną do nie wiem, do dobrego filmu albo do kieliszka dobrego wina (Zośka Papużanka).

Podsumowując, badaną ze *Scenariusza IV* charakteryzują:

- wysoki stopień gratyfikacji potrzeb niższego rzędu (zwłaszcza materialnych, przynależności i szacunku),
- autoteliczna, ale niezbyt nasilona potrzeba tworzenia,
- brak konfliktów wewnętrznych na tle oddziaływania i gratyfikacji potrzeby tworzenia, brak istotnego dyskomfortu związanego z okresową deprywacją potrzeby tworzenia,
- samorealizacja w wyniku twórczości oraz innej zawodowej aktywności.

- *Scenariusz V* – badana: Magdalena Starzycka

Przyznać trzeba, iż zarówno sam wywiad z badaną, jak i jego analiza nastręczały pewnych trudności (w pierwszym przypadku o charakterze komunikacyjnym). Główna polegała na tym, iż moja rozmówczyni wielokrotnie nie udzielała odpowiedzi na zadane pytania, lecz koncentrowała się na przytaczaniu wielowątkowych historii ze swojego życia (w jakiś sposób związanych z twórczością – np. losy wydawnicze powieści swojego autorstwa, ale często zupełnie niezbieżnych z wątkami, które miałam zaplanowane w dyspozycjach do wywiadu). W szczególności badana wydawała się omijać lub bardzo lakonicznie odnosić się do zagadnień związanych z jej odczuciami co do procesu twórczego, samorealizacji itp., a koncentrowała się na faktograficznym opisie rozwoju swojego zawodowego życiorysu (nie tylko literackiego). W związku z tym wywiad ten miał dość zaburzoną strukturę i właściwie na wiele pytań nie udało mi się uzyskać odpowiedzi. W niektórych sytuacjach uznałam, iż brak bezpośredniej odpowiedzi na pytanie oznacza, że badana uznała je za nieadekwatne i nie dotyczące jej sytuacji, a więc odpowiedź jest negatywna, ale w wielu przypadkach nie byłam w stanie tego jednoznacznie rozstrzygnąć.

Na ile jednak jest to możliwe na podstawie zgromadzonych danych, uznaję, iż badana jest jedynym pośród wszystkich rozmówców przypadkiem, w którym potrzeba tworzenia nie jest autoteliczna, a więc nie można uznać jej za *przymus tworzenia*. Po pierwsze, badana przez większość życia zaangażowana była w aktywności zawodowe niezwiązane z pisaniem literatury – utrzymywała się jako nauczycielka języka polskiego oraz tłumaczka języków obcych. Przez wiele lat nie podejmowała żadnych prób pisania literackiego, nawet w charakterze hobby, a więc nie można też stwierdzić dużej intensywności potrzeby tworzenia. Ponadto jej motywacja do pisania tekstów o charakterze literackim była znacząco różna od

reszty badanych pisarzy – badana dążyła przede wszystkim do odwzorowania rzeczywistości zewnętrznej, a nie kreowania „innych światów", co wydaje się charakterystyczne dla pozostałych rozmówców, uprawiających tę dziedzinę sztuki. Być może świadczy to o tym, iż – jak można by to ująć – „pierwiastek artystyczny" osobowości twórczej, czyli inklinacja do swobodnej autoekspresji poprzez twórczość, jest w przypadku Starzyckiej znacznie mniej, przynajmniej niż u innych badanych, rozwinięty. Ponadto badana jako jedyna nie podkreślała zbyt mocno roli pozytywnych, generowanych w procesie twórczym, emocji, które to – jak dochodzę do wniosku na podstawie analizy materiału empirycznego – wydają się stanowić jedną z kluczowych właściwości zjawiska *przymusu tworzenia*. Badana, odnosząc się do moich pytań o indywidualne odczucia związane z potrzebą tworzenia i emocje w procesie twórczym, wspomniała wprawdzie o zadowoleniu i satysfakcji, jednak zaraz przekierowywała linię narracji na zewnętrzne okoliczności, które budzą jej niezadowolenie i frustrację. Generalnie poświęcała wiele uwagi negatywnym doświadczeniom związanym z procesem wydawniczym, rynkiem książki itp. Jej motywacja do tworzenia w dużej mierze wydaje się instrumentalna – stanowi wyraz dążenia do uznania społecznego, prestiżu, wzmocnienia samooceny, a także stanowić ma środek dodatkowego zarobku. Badana wspominała o sukcesach pisarskich, które rozumiała jako duże zainteresowanie publiczności jedną z jej książek, natomiast w niewielkim stopniu odnosiła się do własnych odczuć związanych z pisaniem. Wspomniała o depresji, z której pomogły jej wydobyć się spotkania z grupą pisarek, co mogłoby oznaczać, iż doznawała deprywacji na poziomie potrzeby przynależności / relacji, ale niekoniecznie samorealizacji. Co szczególnie znamienne, badana przez wiele lat nie podejmowała prób pisania literackiego, kierowana przekonaniem, że i tak niemożliwe byłoby wydanie jej tekstów w okresie ustroju socjalistycznego, w którym teksty były cenzurowane. Wynika z tego, iż wewnętrzna potrzeba tworzenia była na raczej niskim poziomie (lub w ogóle nie istniała), a podstawowym bodźcem do zajęcia się pisaniem była szansa na opublikowanie tekstów, co znów wydaje się odzwierciedlać potrzebę zdobycia uznania społecznego, prestiżu itp., a nie realizacji własnego potencjału. Wydaje się, iż w związku z przywołanymi aspektami nie można stwierdzić, iż badana osiąga samorealizację poprzez twórczość artystyczną – natomiast prawdopodobnie realizowała swój potencjał poprzez pracę dydaktyczną i translatorską, co do której deklarowała, przynajmniej okresowo, duże zadowolenie i w ramach której osiągała sukcesy (nagrody, stypendia, zarobki, uznanie społeczne). Co jeszcze wydaje się istotne, podobnie jak Papużanka, Starzycka podkreślała, iż nie uważa się za pisarkę (a jedynie „osobę piszącą"), a jej literatura

podobna jest do pisania reportażowego, a więc – jak się okazało – badana również w swojej własnej ocenie nie zajmuje się twórczością artystyczną (nie jest artystką)[114].

Podsumowując, Starzycka wydaje się odzwierciedlać scenariusz, w którym potrzeba tworzenia nie jest autoteliczna, lecz instrumentalnie podrzędna wobec potrzeb niższego rzędu, a także nie cechuje się dużą intensywnością i nie generuje – przynajmniej bardzo silnych, które prawdopodobnie zostałyby (tak jak we wszystkich innych przypadkach) mocniej podkreślane przez badaną – pozytywnych emocji, związanych z zaangażowaniem w proces twórczy. Wydaje się więc, iż badana nie doświadcza *przymusu tworzenia*.

W ramach autorefleksji z procesu badawczego dodać mogę, iż w związku z powyższymi ustaleniami dojść można do wniosku, że popełniałam błąd w doborze próby badawczej, nietrafnie klasyfikując Starzycką jako jednostkę doświadczającą silnej potrzeby tworzenia. Z drugiej jednak strony wydaje się, iż to, że opisany przypadek w dość jaskrawy, a przez to interesujący sposób, wyróżnia się na tle wszystkich innych narracji, pozwala na dodatkowe wyeksponowanie – poprzez kontrast – poszukiwanych właściwości zjawiska *przymusu tworzenia*.

Jak pani odczuwa potrzebę tworzenia?

Wtedy, kiedy pisałam „Manufakturę czasu" na samym początku, to wydawało mi się, że to powinno przejść. To była zupełnie nowa rzecz, ja w tajemnicy to pisałam, poszłam do redakcji, no i oni się zachłysnęli. No trzeba było znaleźć pieniądze na to, próbowali znaleźć. Ale dla przyzwoitości do Urzędu Miasta wystąpili o dwie książki – o moją książkę i o książkę jakiegoś człowieka młodego, który nie miał nic wspólnego z Łodzią nawet, a startował (...). Mówili mi, wiadomo, że ty dostaniesz. I on dostał, nie ja. Bo on miał plecy i znajomości (...).

Zaczęłam współpracować z „Tyglem kultury" i to były dość szczęśliwe czasy, były pieniądze na to, uważano, że to jest ważne, prawda. Najpierw to był miesięcznik, później pojedyncze egzemplarze na rok, już ostatnio. To był mój taki… ja pisałam wtedy i opowiadania związane, które były drukowane, związane z obserwacją świata nie tylko w Portugalii ale w Polsce też. Zaczęłam pisać wspomnienia.. to był obraz świata, z którym czułam się związana, tak jak i moi przyjaciele, myśmy razem wyjeżdżali do Ochotnicy, ot jest bardzo wielka wieś (...).

Zaczęłam pisać przed siedemdziesiątką powieść i ta powieść pierwsza to jest „Manufaktura czasu".

Czy wcześniej miała pani potrzebę pisać?

[114] Z drugiej strony, badana – jak wspomniano wcześniej – dołączyła do spotkań grupy pisarskiej „Zaczyn", a więc w sposób pośredni zaklasyfikowała siebie do kategorii pisarzy. Spotkania tej grupy stanowiły okoliczności, w których poznałam badaną i na podstawie jej zainteresowania twórczością literacką oraz posiadanego dorobku, zdecydowałam się zaprosić ją do udziału w wywiadzie do niniejszej pracy.

W ogóle mi nie przyszło do głowy z tego względu, że co bym chciała napisać, to było niecenzuralne w tamtych czasach. Ja nie należałam do żadnej organizacji partyjnej, prawda? I raczej patrzyłam na to w ten sposób (...). Miałam jedno doświadczenie w liceum, kiedy byłam w konflikcie z dyrektorem, przyszedł dziennikarz i oni wydrukowali to zupełnie nie tak, jak ja mówiłam, zupełnie na opak. I z tym nie można było nic zrobić , oni byli panami słowa pisanego. I w tej sytuacji to by było absurdem myślenie o pisaniu, to po prostu nie miało sensu. Ewentualnie jakieś zabawy towarzyskie, że coś się tam napisało, coś się tam odczytało, ale nic więcej. Ta zmiana czasów umożliwiła, bo ja sobie nie wyobrażam, że napisałabym coś, co byłoby kłamstwem, to mnie nie interesuje. Mnie interesuje rzeczywistość. Bardzo często myślę, że niektóre rzeczy, które piszę, to są bliskie literatury faktu (...). Więc nie mogłam pisać. To jest kwestia doświadczeń społecznych.

Czyli nie pisała nic pani wtedy dla siebie, nawet bez prób publikowania?

Nie, ja nigdy nie miałam tendencji do pisania pamiętników, absolutnie nie.

Czyli to nie jest potrzeba wyrażenia jakichś emocji, ale opisu rzeczywistości zewnętrznej?

Rzeczywistości, tak. Pokazania świata, który już nie istnieje, o! Tak jak mówię, zaczęłam od tłumaczenia, ten warsztat tłumacza to był pouczający, bo to była dobra powieść, ja dostałam nagrodę za o tłumaczenie (...).

Ta książka „Spijając filiżankami słońce" chodzi teraz w Internecie, ale nikt nie był łaskawy mi podarować egzemplarza, więc ja bym musiała teraz sobie ją kupić, prawda? Więc to wszystko tak wygląda, jak pani widzi. Dobrze, że nas za długi nie wsadzają do więzienia (...).

Co panię motywowało, żeby tę najnowszą książkę napisać?

Po pierwsze prymitywizm współczesnej oceny przeszłości i ludzi. Ocenianie ludzi „po farbie", że tak powiem, czyli po przynależności, „nieprzynależności", no i po zachowaniu. No wiec tego typu rzeczy, to są rzeczy niewidoczne dla młodych ludzi (...).

To nie chodzi o to żeby kogoś karać, tylko żeby pokazać skomplikowaną sytuacje w ocenie, żeby nie robić tego w sposób prymitywny. I ta książka leży, z tymże ja ostatnio do niej zajrzałam, i może trochę poupraszczam, coś przerobię i będzie (...).

Wie pani, miałam depresję ostatnio i to bardzo ciężką, ja myślałam ze to są sprawy fizyczne, chodziłam po lekarzach szukać odpowiedzi, to siamto, owo. Ale chora byłam na depresję i dopiero to, że się wybrałam tam do was [na spotkanie pisarek], stwierdziłam, że lepiej się czuje. A jeszcze miesiąc temu dla mnie wziąć szczotkę i zamieść podłogę to było strasznie ciężkie wyzwanie. Na noc to mi posłanie słał syn, ja nie byłam w stanie. A w tej chwili nagle się dobrze czuję i w związku z tym są te zastane rzeczy do uporządkowania.

Ta depresja była związana w jakiś sposób z twórczością?

Z życiem, z życiem. Mam bardzo ciężkie życie. Mam chorych domowników od bardzo, bardzo dawna no i to tak jest (Magdalena Starzycka).

Podsumowując, badaną ze *Scenariusza V* charakteryzują:

- dość niski stopień gratyfikacji niektórych potrzeb niższego rzędu (zwłaszcza materialnych, przynależności i szacunku),
- instrumentalna i niezbyt nasilona potrzeba tworzenia,

- brak konfliktów wewnętrznych na tle oddziaływania i gratyfikacji potrzeby tworzenia, brak istotnego dyskomfortu związanego z okresową deprywacją potrzeby tworzenia,
- samorealizacja nie występuje lub jest osiągana w wyniku innych aktywności zawodowych.

Na koniec niniejszego wątku podkreślić raz jeszcze warto, iż zaklasyfikowanie potrzeby tworzenia jako autotelicznej w *Scenariuszach I-IV* nie oznacza, że poza dążeniem do przyjemności i (pośrednio / tym samym) samorealizacji, badani nie są motywowani do twórczości również z poziomu potrzeb bardziej (niż samorealizacja) podstawowych, co określam jako *współwystępujące motywy autotelicznej potrzeby tworzenia*. Co uwidocznione jest w zaproponowanym powyżej modelu, w – jak się wydaje optymalnym dla jednostki – *Scenariuszu I*, gratyfikacja *przymusu tworzenia* stanowi równocześnie czynnik gratyfikacji potrzeb niższego rzędu, w szczególności potrzeby bezpieczeństwa i komfortu materialnego, przynależności, docenienia społecznego i prestiżu. Natomiast wtedy, gdy zależność taka nie występuje, a jednostka nie jest w stanie (lub nie chce – czyli nie podejmuje wysiłków w tym kierunku, lecz koncentruje się jedynie na pracy twórczej) w satysfakcjonującym stopniu zaspokoić potrzeb bardziej podstawowych w sposób inny niż poprzez aktywność twórczą, dochodzić może do wewnętrznych konfliktów i zaburzeń, takich jak frustracja, konflikty z bliskimi itp (*Scenariusz II*). Jednocześnie do negatywnych konsekwencji prowadzi również tłumienie lub instrumentalizacja potrzeby tworzenia na rzecz zaspokojenia potrzeb niższego rzędu (*Scenariusz III*), co – jak się wydaje – powodować może pewnego rodzaju klincz dla artysty doświadczającego *przymusu tworzenia* (gdyż żadna ze wspomnianych dwóch opcji nie pozwala osiągnąć psychicznej harmonii, poczucia spełnienia i ogólnego dobrostanu). Wniosek ten może mieć znaczenie dla formułowania zaleceń dla praktyki pedagogicznej, więc wracam do niego w końcowych częściach niniejszych rozważań.

Ponadto, co uwypuklone zostało w wyniku powyższej analizy *Modelu relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji*, *przymus tworzenia* charakteryzuje się następującymi właściwościami:

- autoteliczność potrzeby tworzenia (badany, angażując się w pracę twórczą, motywowany jest przede wszystkim wysoko pozytywnymi stanami emocjonalnymi – przyjemnością i radością, w tym dążeniem do stanów *flow*),
- wysoka intensywność zarówno odczuwania, jak i gratyfikacji potrzeby tworzenia (regularne zaangażowanie w pracę twórczą),

- cierpienie psychiczne w wyniku deprywacji potrzeby tworzenia.

8.20. „Chcę, żeby cząstka mnie została, nawet jeżeli mnie już nie będzie" – potrzeba tworzenia w interpretacjach badanych

Zmierzając do końca niniejszej analizy, warto jeszcze – w odniesieniu do wspomnianych powyżej *współwystępujących motywów autotelicznej potrzeby tworzenia* – wyszczególnić, jakie dodatkowe funkcje pełnić może potrzeba tworzenia (poza dostarczaniem badanym przyjemności / radości / generowania stanów *flow*). Badani bowiem, odpowiadając na moje pytania dotyczące celu podejmowania czynności twórczych, sposobu odczuwania potrzeby tworzenia lub przy okazji rozwijania pokrewnych wątków, dostarczali wielu różnorodnych wyjaśnień i powodów, dla których tworzą oraz wskazywali na znaczenie, jakie przypisują twórczości. Wydaje się, iż do najważniejszych, często przewijających się w narracjach interpretacji należy postrzeganie potrzeby tworzenia jako potrzeby: autoekspresji, komunikacji, autoprezentacji i publicznych wystąpień, zrozumienia rzeczywistości, odizolowania się od świata zewnętrznego, transgresji i pozostawienia dziedzictwa.

Adekwatne do tych interpretacji przykładowe narracje wraz z komentarzem zamieszczam poniżej.

- potrzeba tworzenia jako potrzeba autoekspresji

Z wielu narracji wynika, że badani poprzez twórczość realizują potrzebę ekspresji własnych myśli, uczuć i generalnie osobowości. Przykładowo, Twardoch określa całość swoich kolekcji malarskich jako „przegląd moich stanów emocjonalnych, stanów ducha". W niektórych przypadkach twórczość wydaje się pełnić funkcję autoterapeutyczną czyli traktowana jest jako wentyl negatywnych emocji i sposób na „przepracowanie" trudnych czy traumatycznych doświadczeń. Generalnie twórczość pozwala artystom wyrazić to, kim są, w sposób zapośredniczony przez formę artystyczną, czyli poprzez symbole i metafory. W tym kontekście wspomnieć warto, iż zgodnie z koncepcją Maslowa (2006) potrzeba autoekspresji osobowości jest pochodną i w pewnym stopniu może być utożsamiana z potrzebą samorealizacji.

Nie da się tej emocji opisać do końca. One każde są subiektywizowane mocno. Emocja też jest często ambiwalentna, bo to może być i radość i smutek, jakaś taka radość przez łzy, albo poczucie strachu związane z fascynacją. Bardzo często właśnie one są takie wydawałoby się nielogiczne. A ta emocja, no można by ją przełożyć metaforycznie na inny język, na język takiej metafory i powiedzieć, że to jest jakiś rytm, jakieś drżenie, jakaś muzyka, którą słyszymy i która za chwile się skończy. No i chcemy, żeby gdzieś ją złapać (Jerzy Jarniewicz).

Chociaż, wiesz, każde historie, nie tylko np. kinowe mnie napędzały. Bo nieraz było tak, że na podwórku (ja mieszkałem w bloku), mieliśmy tam iluś kolegów, siedzieliśmy na takiej, niby rakieta, coś takiego, taka metalowa jakaś konstrukcja, i opowiadaliśmy sobie rożne historie straszne, że tam wilkołaki, a ja słyszałem czarna wołga itd., takie historie. Później jeden drugiego odprowadzał, bo przecież tak się napędziliśmy, że się baliśmy. I jak wróciłem już do domu, to ja też te historie, które tam gdzieś usłyszałem sobie rysowałem, żeby, nie wiem, oswoić się z nimi, trudno mi nazwać. Na pewno psycholog jakiś by to nazwał, że to coś tam musiało być. W każdym bądź razie musiałem to sobie też tam przerysować (Adam Michałowski).

(…) natomiast czasami pewne tematy stają się bardziej obsesyjne albo emocje, które generuje trud życia doprowadzają do tego, że człowiek próbuje odreagować w sztuce (…). [Zwiększone nasilenie potrzeby tworzenia] zdarzało się w związku z jakimiś takimi dramatami osobistymi, że było to moje odreagowanie. Zwykle po takich zakrętach powstają specjalne cykle albo jakieś takie tropy tematyczne związane ze sztuką (Tamara Sass).

Był czas, że właśnie rozstawałem się z pierwszą żoną i to był dość burzliwe. Burzliwe i jak to przy rozstaniu różne takie emocje były. Ja się czułem bardzo, ale to bardzo zmanipulowany. I taka pierwsza moja potrzeba, myśl to namalować lalkarza z marionetkami, teatr lalek. I tak powstał właśnie mroczny, tam można zobaczyć na tych pierwszych pracach postać Lalkarza bez twarzy (Dariusz Twardoch).

Radość, radość! To [twórczość] mi sprawia największą radość. Oczywiście, że jest się w jakiś sposób emocjonalnie… To jest też mój doktor terapeuta. Ale to już są rzeczy poboczne, które się dzieją przy okazji A nad którymi się nie zastanawiam w trakcie pisania (…).

Artysta głodny to artysta płodny, bo widzisz, kiedy jest najgorzej ci w życiu, to wtedy chcesz to z siebie wyrzucić. Kumasz? Że wtedy jest ten czas, Że chcesz się podzielić tym, opowiedzieć wszystkim, że jest ci źle, że coś się wydarzyło, że się nie zgadzasz z tym światem, że chcesz nim manifestować coś. Wiesz, o co chodzi? Jest jakby bardzo trudno (Adam Ostrowski).

Niektórzy badani podkreślali też, iż dzieło twórcze stanowi „zapis emocji" autora.

Dlatego zawsze się kłócę z ludźmi, którzy mówią, że fotografia nie może być w jakiś sposób poprawiana, bo to nie jest zapis rzeczywistości, kiedy ja zawsze mówię, że fotografia nigdy nie jest zapisem rzeczywistości, tylko zapisem emocji (Piotr Nadolski).

- potrzeba tworzenia jako potrzeba komunikacji

Z potrzebą autoekspresji wydaje się łączyć potrzeba komunikacji, czyli chęć nawiązania pewnej (nawet jeśli bardzo chwilowej) relacji z odbiorcami. Zaspokojeniem potrzeby komunikacji może być sama prezentacja dzieła sztuki, np. w mediach społecznościowych (przy założeniu otrzymania jakiejś informacji zwrotnej od odbiorców – komentarza, wiadomości itp.), ale też zwłaszcza spotkanie z odbiorcami podczas np. wernisażu, wieczorku autorskiego, koncertu, a także otrzymanie recenzji albo nagrody w danej dziedzinie sztuki.

Potrzeba ta wydaje się mieć dwa główne wymiary:

- chęć podzielenia się emocjami, refleksjami i sposobem widzenia świata oraz uzyskania reakcji / odpowiedzi, czy i na ile te interpretacje znajdują oddźwięk u odbiorców,
- chęć zaprezentowania swoich zdolności twórczych / talentu i otrzymania informacji zwrotnej dotyczącej samego dzieła sztuki (bardziej jego formy niż treści).

Z tym drugim wymiarem łączyć się może potrzeba wzmocnienia samooceny, samookreślenia się i wyróżnienia w grupach społecznych. Co też związane z dyskutowanym tutaj wątkiem, zdarzały się narracje wskazujące na terapeutyczną i generalnie rozwojową funkcję twórczości dla odbiorców, co wydaje się stanowić pewnego rodzaju „poszerzenie" (na inne jednostki) funkcji tworzenia jako autoekspresji. Wedle tej interpretacji u odbiorców, których udziałem są podobne doświadczenia życiowe i związane z nimi emocje jak te, które twórca wyraził w dziele sztuki, dojść może do wzrostu samoświadomości, jak również doświadczyć oni mogą pewnego rodzaju emocjonalnego *katharsis*. Doświadczenia te prowadzić mogą do rozwoju osobowości odbiorców, a więc twórczość stanowić może czynnik rozwoju osobowości i, pośrednio, samorealizacji (za której podstawę uznać można wysoką samoświadomość) nie tylko dla artysty, ale również – nawet jeśli w znacznie mniejszym stopniu – odbiorcy. Podstawą tego zjawiska wydaje się fakt współdzielenia społecznej rzeczywistości przez twórców i odbiorców, z których ci pierwsi mają zdolność wyrażania pewnych związanych z nią doświadczeń w sposób na tyle trafny i wyrazisty, że ci drudzy są w stanie się z tymi doświadczeniami i emocjami utożsamić („odnaleźć w nich siebie"), a tym samym lepiej zrozumieć ich sens oraz zyskać poczucie przynależności do tego, co ponadjednostkowe i uniwersalne (zob. też. Jung, 1971a; 1971b).

Dla mnie sztuka jest komunikatem. Nie umiem się wypowiadać poprzez poezję czy prozę. Potrafię się wypowiedzieć poprzez obraz, wiec próbuję w ten sposób (...). Wystawy bardzo mnie wzmacniają. Czyli wszystkie takie działania, gdzie spotykam się z odbiorcami są dla mnie bardzo ważne, bo dla mnie to jest jak forum dyskusyjne. To, że można puścić sztukę w obieg, która jest komunikatem wizualnym i ona przemawia lepiej niż wszystko inne, i staje się prowokacją do pewnych rozważań. Dla mnie to jest najważniejsze. Tak że nie to, czy sprzedam, nie to, czy coś zostało wyróżnione, zauważone, tylko że będzie pretekstem do refleksji. Uważam, że to jest – dla mnie przynajmniej – taki najbardziej wartościowy cel sztuki (Tamara Sass).

Lubiłam się też tym dzielić, więc wyszukiwałam w Internecie bardzo dużo jakichś stron, gdzie mogę to pokazywać i jakiś odzew, żeby mieć od ludzi. I zawsze, pamiętam, były też sytuacje, że przychodzili do mnie znajomi, to ja zawsze wyciągałam taką teczkę i pokazywałam, co sądzą na ten temat. I w sumie teraz do tej pory też mi tak zostało, więc zawsze, jak coś zrobię, to najpierw rozsyłam do najbliższych znajomych, żeby pierwszy jakby taki odzew zobaczyć (...). Powiem ci, że w tym momencie rysuję o wiele więcej niż na przełomie podstawówka, gimnazjum, liceum i początek studiów. Więc teraz bardziej to

jakby ruszyło do przodu. Ale wydaje mi się, że tutaj też duży wpływ ma to, że ustawiłam to wszystko na tych social mediach i jest jakiś odzew pozytywny i to mnie też mega napędza, żeby to dalej robić i iść w tym kierunku, że to jest to (Renata Krawczyk).

Ja piszę muzykę. Piszę, ja chcę, próbuję pisać muzykę, która w jakiś sposób będzie komunikowała się z odbiorcą, z publicznością. Nie chcę pisać muzyki, która będzie dla siebie, no bo właściwie po co miała by być wykonywana (Andrzej Kwieciński).

No kiedyś, to tak jak mówiłem, to była potrzeba przekazania światu, bo w każdym twórcy jest potrzeba przekazania jakiejś istotnej wiadomości, która się ma dla świata, dla otoczenia (Dariusz Twardoch).

Myślę, że [aby pisać literaturę] musi być w człowieku otwartość i ciekawość. Taka paląca ciekawość, żeby rozumieć i komunikować się. Rozumienie i chęć komunikowania się to są takie dwie podstawowe rzeczy, fundamenty twórczości literackiej. Czyli chcesz zrozumieć siebie, świat i chcesz to zakomunikować innym ludziom poprzez pewną fikcyjną opowieść (…). Tak jak mówiłam, literatura to pragnienie zrozumienia i pragnienie komunikacji. Gdybym miała tylko to pragnienie zrozumienia, a nie miała tej dużej rzeszy czytelników, którzy chcą się ze mną komunikować przez moje książki, to być może ta twórcza energia by osłabła, obumarła albo… [zastanowienie] jakoś się popsuła (Joanna Bator).

To jest potrzeba tak jak powiedzmy ktoś do kogoś dzwoni i chce opowiedzieć historię. Są tacy ludzie, którzy są skryci i nie potrzebują opowiadać nikomu, a ja chcę opowiedzieć swoją historię (…). No bo ja bym nie mogła pisać do szuflady, dla siebie. Ja muszę o tym mówić. Nawet jeżeli nie piszę, a mam jakieś myśli, to ja chcę to przekazać, chcę się tym podzielić, ja nie zachowuję tego dla siebie. Akurat sobie wybrałam taką działkę, twórczość, chociaż to jest zawód bardzo samotny, no bo się siedzi w domu i się pisze, prawda, ale chce się podzielić tym swoim wszechświatem, tak. I ten wszechświat swój zapisuję nutami, bo to jest dla mnie najłatwiejsze, po prostu (Hanna Kulenty).

Jak aktor wychodzi na scenę, to nie gra do pustej publiczności. On potrzebuje mieć widza, żeby powstał teatr. Tak samo my, jako muzycy, żeby była mowa o koncercie, to potrzebujemy mieć odbiorców, bo koncert powstaje miedzy artystą a odbiorcą, bo to jest ta wymiana energii, to jest ten wpływ ludzi na siebie. A to nie jest to, że ćwiczymy sobie w garażu i może kiedyś komuś zagramy na urodzinach. To nie o to chodzi trochę. Twórca ma potrzebę wychodzenia do ludzi, więc każdy chce mieć grono odbiorców i zostawić coś po sobie, jak najbardziej (Magdalena Zawartko).

(…) ta praca jakby żyje własnym życiem i ona zyskuje pełną wartość, kiedy jest konfrontowana z umysłami innych ludzi. To się zdarza szybciej albo później trochę… i że, krótko mówiąc, czasami się okazuje, że ma wartość terapeutyczną również, wiesz, dla ludzi, którzy się z tym identyfikują. No i to są jakby główne moje spostrzeżenia dotyczące tego, co się dzieje z tą pracą później (Piotr Rogucki).

Jeżeli ktoś słucha mojej muzyki, to wybrał sobie tę muzykę i ta muzyka, to co stworzyłem, potem żyje własnym życiem i mi dostarcza powodów do dumy, radości i tak dalej (Adam Ostrowski).

- potrzeba tworzenia jako potrzeba autoprezentacji i publicznych wystąpień

Zbliżoną do potrzeby autoekspresji i komunikacji, lecz na tyle specyficzną, iż wartą wyróżnienia, jest potrzeba autoprezentacji i publicznych wystąpień. Jak się wydaje, niekoniecznie jest ona ściśle związana z samym aktem twórczym, który stanowić może jedynie pretekst do występowania przed publicznością, z czego niektórzy badani czerpią dużo przyjemności i zadowolenia. Co interesujące, Gosik przeciwstawia tę potrzebę „autentycznej”

i „naturalnej", czyli autotelicznej potrzebie tworzenia, mimo tego, iż obie mogą iść ze sobą w parze.

Dla mnie to było autentyczne, ale na pewno w ten sposób, myślę, u osoby, która tworzy rodzi się powolutku taka potrzeba publiczności. To znaczy, to zaczyna się chyba troszkę napędzać, że myślę, że u takiej osoby, nazwijmy ją artystą, która coś tworzy poza naturalną potrzebą, nie mogę uzasadnić tego, ale istnieje potrzeba tego rysowania i malowania i też narasta taka potrzeba konfrontacji, konfrontacji z publicznością, ale w do myślę konfrontacji takiej, która będzie pozytywna. To znaczy oczywiście im silniejsza jest ta pierwsza cześć, czyli sama potrzeba tworzenia, to nawet czasami negatywny odzew od publiczności, nie zawsze wpływa na samopoczucie tworzącego. Można to nazwać zadufaniem w sobie, czy zbytnia wiarą w to co się robi, ale to są takie dwie wielkości, taki rodzaj wagi, takiej szalki. Po jednej stronie jest ta potrzeba, po drugiej jest ta publika i tutaj zależy pewnie od charakteru jeszcze, na ile publika ma wpływ, na to co się robi, a na ile poczucie siły tego, co się robi ma wpływ, bo czasami można przyjść przed publikę i po prostu pokazać co się ma i nie oczekiwać odzewu nawet (Andrzej Gosik).

To nie było interesowanie się [twórczością] raczej. Po prostu zaczęła mi sprawiać przyjemność taka forma obcowania z ludźmi na zasadzie pokazywania się publicznie, scenicznie. Czy to było mówienie wierszyków, czy śpiewanie piosenek, zawsze mi to sprawiało przyjemność (Piotr Rogucki).

- potrzeba tworzenia jako potrzeba zrozumienia rzeczywistości

Na co wskazuje m.in. treść przytoczonego w kontekście dyskusji o potrzebie komunikacji fragmentu narracji Bator („rozumienie i chęć komunikowania się to są takie dwie podstawowe rzeczy, fundamenty twórczości literackiej"), za potrzebą tworzenia stać może również potrzeba zrozumienia rzeczywistości. Stwierdzić można, że badani artyści poprzez zaangażowanie w proces twórczy podejmują próbę zrozumienia rzeczywistości w jej różnych wymiarach:

- zewnętrznym (np. sens doświadczeń o charakterze interakcyjnym, intencji innych),
- wewnętrznym (znaczenie własnych stanów emocjonalnych, motywacji itp.);

a także poziomach:

- indywidualnym (dążenie do uporządkowania własnego „mikrokosmosu"),
- uniwersalnym (dążenie do zrozumienia problemów o charakterze ogólnoludzkim, zjawisk przyrody).

Wiesz co, myślę, że to jest potrzeba zrozumienia świata, tego, co się dzieje wokół nas i zrozumienia tych zjawisk i skąd to się bierze. Bo twórczość, każda – czy pisarstwo, czy malarstwo czy coś – najpierw musimy coś zrozumieć i nazwać, żeby to przedstawić. Póki sami tego nie nazwiemy w jakiś sposób, to nie jesteśmy w stanie tego pokazać. Ta twórczość staje się jakby efektem potrzeby poznawania, o, i zrozumienia (Piotr Nadolski).

[w] pewnym momencie poczułem potrzebę wyrażania siebie i definiowania rzeczywistości takiej, jaką widzę, nazywania jakichś rzeczy za pomocą tekstu, czyli za pomocą piosenek albo za pomocą wierszy. Lubiłem pisać listy i czułem, że to jest taki element, który pozwala mi się spotkać z

rzeczywistością, czyli troszeczkę ją sklasyfikować, zrozumieć bardziej. Bo od momentu, kiedy zdałem sobie sprawę, że jestem autonomiczną jednostką, niezależną od swoich rodziców, no to świat wydawał mi się miejscem, gdzie można się łatwo pogubić, a pisanie takich tekstów i próba przedstawiania ich ludziom powodowały, że to wszystko nabierało jakiegoś porządku (Piotr Rogucki).

Początek mojego malowania zwłaszcza, to były, tak jak wspomniałem, emocje często niezidentyfikowane, nienazwane, które przelewałem na papier i to mi po prostu ułatwiało życie jako tak młodemu człowiekowi, nieogarniętemu mocno (...). One [emocje] były często nienazwane do końca, niezrozumiane i to było tak, że jak na końcu widziałem swój obraz zrobiony, skończony to było jakieś tam poznanie. No to właśnie, tak jak mówiłem, poznawanie jakiejś tajemnicy, że to się widzi samego siebie trochę w tym, takie obrazki (Dariusz Twardoch).

(...) sztukę, gdyby można było to przenieść na grunt literacki czy, że tak powiem, słowa pisanego, traktuję bardziej jako takie traktaty filozoficzne, czyli zawsze gdzieś tam mnie intrygowała sytuacja kondycji ludzkiej: przemijania, kruchości, relacji, archetypów ludzkich czy ludzkich zachowań. I ponieważ to nie ma formy pisanej, tylko przedstawialną, to właśnie tego typu tematy ujmowałam w sztuce (Tamara Sass).

Zawsze, kiedy ludzie pytają się mnie, jak zostać pisarką, pisarzem, to w ogóle jest źle postawione pytanie, bo pisarzem, pisarką zostaje się w momencie, kiedy pragnie się opowiedzieć jakąś historię i za jej pomocą zrozumieć siebie i świat. To jest na początku, a nie chęć bycia pisarzem czy pisarką (Joanna Bator).

- potrzeba tworzenia jako potrzeba odizolowania się od świata zewnętrznego

W wywiadach zdarzały się również wypowiedzi wskazujące na eskapistyczną funkcję twórczości. Sprowadzała się ona zwłaszcza do następujących aspektów:

  - chęć oderwania się od trudów, nudy i rutyny codziennego życia, chęć odpoczynku
  - chęć odizolowania się od wydarzeń społeczno-politycznych i uczestnictwa w życiu społecznym, potrzeba wykreowania „swojego" świata, który jest przyjazny i bezpieczny,
  - ucieczka od poczucia osamotnienia.

W odniesieniu do ostatniego aspektu przypomnieć można, iż zagadnienie „pożądanej" samotności artystów, wynikającej z potrzeby skupienia się na procesie twórczym, analizowałam powyżej. Z narracji Sadurskiej wynika natomiast, iż wymuszona samotność w dzieciństwie stanowiła dla niej bodziec do podejmowania czynności twórczych. Twórczość pełniła więc w przypadku tej badanej funkcję kompensacyjną wobec poczucia osamotnienia i / lub ucieczkę od nieudanych relacji z rówieśnikami i rodziną (interpretacja ta jest więc bliska freudowskiej koncepcji procesu twórczego).

Nie wiem, mogłam odpływać w ten swój świat, izolować się trochę od rzeczywistości (Renata Krawczyk).

Później jak pojawiła się rodzina, trzeba była myśleć o tym, żeby bardziej zarabiać, więc może ta praca zawodowa stała się mniej ciekawa. W związku z tym pojawiła się fotografia jako ten element, który wypełnia jakieś braki, które doskwierały mi w pracy zawodowej (...).

Ja nie lubię rutyny, tzn. mnie to bardzo męczy, kiedy muszę wykonywać pewne powtarzalne czynności i mnie to naprawdę męczy fizycznie wręcz. Ja potrzebuję jakichś zmian. Potrzebuję, żeby coś się działo. W związku z tym, jeżeli w jakiejś dziedzinie życia jest taki moment, kiedy niewiele mogę zmieniać, tzn. są to takie stałe obowiązki, no to zawsze musi być coś obok, co jakby wypełni pewną lukę i powoduje, że całość stanowi jakąś tam harmonię (...).

Stąd była ta fotografia przyrodnicza. Zaczęło mnie to bawić, zwłaszcza że, mówię, jestem introwertykiem, więc to mi pasowało, bo ja sobie mogłem wziąć aparat, pojechać w teren sam, cały dzień gdzieś tam się szwendać po różnych miejscach. Nie miałem wyrzutów sumienia, że rodzinę gdzieś tam zostawiłem, no bo przecież nie poszedłem tak nic nie robić, tylko robię zdjęcia. Tak że to też takie trochę wytłumaczenie było tych moich ucieczek gdzieś tam w teren (Piotr Nadolski).

Jest jakby świadomość, że może uczestniczyć w czymś jakimś takim nierzeczywistym, to w pewnym momencie to poczucie, ta potrzeba i posiadanie swojego świata jest ratunkiem przed niektórymi życiowymi sytuacjami. Tak że jest to na tyle ważny element, że można się nim posiłkować, czasami się nim ratując, a czasami można z niego korzystać i budować swój realny byt (Andrzej Gosik).

Ja zawsze wymyślałam jakieś tam fabuły w głowie i robiłam takie rzeczy, żeby odpocząć od pracy (...) Tylko je wymyślałam po to, żeby odpocząć od codzienności. To znaczy jak miałam np. jakieś zmartwienia, nawet nie zmartwienia, tylko takie uporczywe rzeczy, że trzeba cały czas pamiętać o zakupach albo że przyczepiła się do mnie jakaś sprawa prawnicza i nie mogłam sobie z nią poradzić, to też żeby nie myśleć o niej w kółko, to wtedy właśnie szłam na spacer i wymyślałam sobie jakieś fikcyjne rzeczy zupełnie. I zdarzało mi się napisać jakąś miniaturę (Barbara Sadurska).

Natomiast gdzieś po drodze jest i ta myśl, i inspiracja, i myślenie o tym, że chcę się tym podzielić, że potrzebuję tych światów własnych, które tworzę również do tego, że podczas pracy nad nimi to jest dla mnie ucieczka przed tym, co się dzieje dookoła. Czy nadmierna ilość polityki wszędzie dookoła, czy rzeczy smutnych czy rzeczy radosnych – bez względu na wszystko jest to moja ucieczka. Mogę powiedzieć, że tworząc taką pracę, zawsze jestem tam. Nie ma mnie tu, tylko jestem w tym konkretnym miejscu, które tworzę, które powstaje. Tak jakbym na żywo obraz malował, rozstawił sobie sztalugę i malował. Tak że tak to wygląda i dlatego ta potrzeba też się we mnie pojawia, bo potrzebuję tej ucieczki, bo potrzebuję czasem znaleźć się w innym miejscu. Oczywiście muzyka mi przy tym zawsze towarzyszy. Tak że myślę, że ta potrzeba tworzenia też bierze się z tego, że jest to potrzeba ucieczki (Michał Karcz).

Bo ja nie czytam Internetu. Jestem oddzielony, nie zwracam uwagi (...).

Poza tym jak siedzisz i się świetnie bawisz to nie myślisz o niczym złym. Wszystkie myśli się nie liczą, nie masz stresu. Nie masz problemów, nie masz nic. To jest po prostu nirwana. Uciekasz. Nie ma cię (Adam Ostrowski).

Wie pani, dużo czasu spędzałam sama. Bardzo dużo czytałam w związku z tym. Bardzo dużo korzystałam z całej dużej biblioteki, która była w domu, jeszcze przedwojennej. Rodzice jakby w swoich spadkach takie coś przywlekli do domu, takie stare, zakurzone, pożółkłe książki, wydane właśnie w latach 30., 40. i 50. I to były takie stare rzeczy, które mnie bardzo pociągały, bo one miały pewną aurę, takiej tajemniczości. Trochę otoczone były też szacunkiem przez to, że takie były. No więc jak np. udawało mi się nie pójść do szkoły, a bardzo łatwe było to w moim przypadku, bo mama ani tato nigdy nie kazali mi chodzić do szkoły. (...).

(...) wydaje mi się, że w podstawówce miałam bardzo silną potrzebę tworzenia. Wynikało to chyba z tego, że byłam outsiderką. No tak mi się wydaję. Tak jak przypominam sobie nastrój tamtych lat, to nawet nie że byłam sama, tylko że byłam samotna. I próbowałam jakoś się czasem wpasować w jakąś grupę towarzyską, ale nie bardzo mi to wychodziło (...).

Natomiast czy była to duża potrzeba? No raczej tak, bo coś mi zastępowała. Zastępowała mi być może nieobecnych rodziców, nieobecnych przyjaciół, siostrę, za którą tęskniłam (Barbara Sadurska).

- potrzeba tworzenia jako potrzeba transgresji

Badani niejednokrotnie wskazywali też na upodobanie do wychodzenia poza schematy i przekraczania granic, co łączy się z dyskutowanymi wcześniej cechami osobowości twórczej, takimi jak nonkonformizm czy skłonność do ryzyka. Potrzeba transgresji postrzegana może być w dwóch różnych wymiarach:

- chęć łamania ograniczeń i schematów działania w ramach danego rzemiosła artystycznego,
- chęć pokonywania własnych ograniczeń wiedzy i umiejętności (dążenie do mistrzostwa w swojej profesji artystycznej, chęć nieustannego rozwoju zawodowego).

Bardzo lubię na improwizacjach sprawdzać różne granice, możliwości. Nie boję się błędu, bo on mnie wtedy uczy albo lubię z niego wychodzić wtedy i patrzę, jaka była droga rozwiązania tego, analizując już później (...).

Lubię wyzwania. Nie lubię ograniczać ani siebie, ani swojego głosu. Zwłaszcza jak dużo osób pyta, co śpiewam, to bardzo nie lubię tego pytania. Pytają też, jakim jestem głosem, bardzo też nie lubię tego pytania. Ja wiem, że są pewne zasady, a ja bardzo lubię je łamać i zawsze je lubiłam. I w sumie bardzo jest taka śmieszna historia, bo zaczęło się od tego, ta przygoda z poszukiwaniem różnych brzmień i właśnie walorów błędu, bo uwielbiam błędy, bo na nich się najwięcej człowiek może uczyć (Magdalena Zawartko).

(...) bo wiesz, nie mając wykształcenia artystycznego, to ja dochodzę do tego wszystkiego metodą prób i błędów. Nie jest to takie proste, że np. nauczę się na uczelni i będę wiedział, że to z tym się zmiesza, to wyjdzie tak, już nie mówię o kolorach, tylko w ogóle, to wyjdzie coś tam, a jak wyjdzie, to ja do tego dojdę, tylko że ja dojdę okrężną drogą, ale za to zapamiętam już tak organoleptycznie można powiedzieć. A co mi za to dało? To że nie mam wykształcenia, to mi dało to, że mogę popełniać błędy, bo mogę. Jako amator mogę popełniać błędy i nikt nie będzie oceniał pod tym kątem, że nauczył się i popełnił błędy (Adam Michałowski).

(...) siadałam i rysowałam do tego momentu aż to narysuję. Później miałam taki chwilowy przestój, bo stwierdzałam, że to w ogóle jest beznadziejne i miałam kilka dni spokoju i później stwierdzałam: „Dobra, biorę się za nową pracę, żeby była jeszcze lepsza” (Renata Krawczyk).

- potrzeba tworzenia jako chęć pozostawienia dziedzictwa

W narracjach badanych pojawiła się również interpretacja potrzeby tworzenia jako chęci pozostawienia dziedzictwa – dorobku, który przetrwa dla potomnych, co w pewien sposób

uczyni twórców „nieśmiertelnymi". Taka percepcja potrzeby tworzenia wydaje się stanowić odzwierciedlenie koncepcji twórczości Ranka (1989).

I też [tworząc] pozostawiam coś po sobie. Chcę żeby cząstka mnie została, nawet jeżeli mnie już nie będzie. Ja wiem, że najłatwiej jest po prostu jakby swoje geny przekazywać dalej, ale to tez nie o to chodzi. Nie jesteśmy zwierzętami, jesteśmy ludźmi i mi zależy na tym, żeby jednak jakiś swój dorobek zostawić po sobie. Podobnie jak Dürer i podobnie jak da Vinci i mnóstwo innych artystów, którzy, mimo że już od setek lat nie żyją, a ich sztuka żyje dalej. Chcę, żeby ze mną było tak samo, żeby moja sztuka żyła dalej (...). To jest moje dążenie do nieśmiertelności (Kamila Wojciechowicz-Krauze).

No bo w tym momencie, jeżeli tworzymy coś dla świata, dla ludzi, nawet dla garstki osób, to mamy wpływ też na rozwój naszego otoczenia. Sensem życia jest to, żeby zostawić też coś po sobie chyba, więc jeżeli coś tworzymy, to zostawiamy cząstkę siebie tutaj i może ktoś kiedyś będzie o ty pamiętał, po prostu. Więc tak, to jest sens życia (Magdalena Zawartko).

Ja pani powiem, znowu tu nawiązując do różnych koncepcji, które są pani znane, że człowiek chce coś po sobie zostawić, zwłaszcza będąc mężczyzną, nie wydaje na świat nikogo, tylko realizuje tę potrzebę zaistnienia poprzez tworzenie. Tylko teraz ja pani, nie wiem, z ręką na sercu nie powiem, czy to co przed chwileczką powiedziałem, ma sens w moim przypadku, czy nie, ale coś w tym jest takie, bo żyje się tak, że człowiek żyje i umiera i jeżeli sam życiu nie nada sensu, nie odkryje, nawet nie odkryje, ale nie zbuduje jakiegoś systemu wartości, no to życie jest absurdem. Tutaj można się na egzystencjalizm powołać i spojrzeć właśnie na tę, nie wiem czy tajemnicę życia, czy tragedię życia, że jesteśmy wrzuceni, rodząc się, w jakąś otchłań, jakiś przedział czasowy i znikniemy. Wychodzimy z nicości i idziemy w nicość i teraz przez te kilkadziesiąt lat, które są nam dane chcemy to poczucie nicości jakoś zagłuszyć. Jedni robią to poprzez działalność polityczną, chcą być wodzami politycznymi, inni właśnie artystami, nauką się zajmują. To jakieś wypełnianie tych kilkudziesięciu lat, jakimi jest życie z takim poczuciem, że to co robimy potrwa dłużej niż my, że coś po nas zostanie (Jerzy Jarniewicz).

Dodatkowo wskazać można, iż niektórzy badani zwrócili uwagę na kwestię ewolucji funkcji potrzeby tworzenia wraz z wiekiem. W tym kontekście interesująca jest np. wypowiedź Ostrowskiego.

Poza tym w tamtych czasach też chodziło o szacunek na osiedlu. Jeżeli dobrze ci to wychodziło, to cię ludzie szanowali. No bo to były czasy, że jeśli ktoś potrafił nawijać to to był skill, a za skilla ludzie cię szanowali. Także to było ważne, takie robienie muzyki, co słuchają ziomki, kumple i tak dalej. Oczywiście że na początku nikt nie myślał o wydawaniu tego w jakikolwiek sposób (...).

A widzisz, teraz jak mam 42 lata to nie mam kompletnie potrzeby wypowiedzi. Nie uważam, jakobym musiał coś powiedzieć. OK, nagrywam, tworzę dla własnej przyjemności, ale to potrzeba wewnętrzna bardziej dla samego siebie, niż dlatego by cię ktoś usłyszał itd. Więc to jest taka jakby zmiana odnośnie tego, jak jesteś młody i jak jesteś stary. Może inaczej – w średnim wieku. Rzecz w tym, że ja już wiem, że nie jestem w stanie niczego zmienić. Że wszystkie truizmy typu świat jest zły, to wszystko człowiek już wie (...).

Człowiek za dzieciaka rozkminiał jaki sens jest w życiu, rozkminiał wiele rzeczy, jak coś funkcjonuje, cały czas się zastanawiał. A w tym momencie ja cenię sobie chwile, gdy mogę o niczym nie myśleć ([śmiech] ...).

Ale ta potrzeba tworzenia zawsze jest, tylko się jakby różni cel tego tworzenia. Kiedyś człowiek chciał coś udowodnić, był zdesperowany, a teraz nie chcesz niczego udowadniać. Wręcz chcesz od tego uciec żeby nie musieć niczego udowadniać. Bo zdajesz sobie sprawę, że nie jest to nikomu do niczego potrzebne. Jedyna osoba, której chcesz zaimponować to jesteś sama dla siebie. W sensie ja samemu sobie (Adam Ostrowski).

Można by wnioskować, iż – w związku z wiekiem badanego – stopień instrumentalności potrzeby zmniejszył się na rzecz wzrostu znaczenia jej wymiaru autotelicznego. O podobnej zależności wspominało kilkoro innych badanych, choć niektórzy akcentowali nieco inne jej aspekty – na przykład to, iż uczucia ekscytacji i radości związane z zaangażowaniem w proces twórczy ulegają pewnemu obniżeniu wraz z procesem dojrzewania / starzenia się lub też, że duża ilość wiedzy i doświadczeń stanowić może inhibitor twórczości.

Powolutku się starzeję, w związku z tym pisze mi się trudniej [śmiech]. Zbyt wiele człowiek wie, zbyt bardzo już ma wykształcony ten taki warsztat i to wbrew pozorom nie pomaga, a jedynie przeszkadza. Dawniej nie było ważne, jak ja to piszę, tylko dokładnie co, sama fabuła, sama opowieść.

Tak, doświadczenie. Rutyna – o, nazwijmy to brzydziej. To już tak powolutku zdobywa, no może jeszcze nie władzę, ale już tak się dopomina o swoje prawa.

I jak to wpływa na pana?

No wpływa to, że jakoś tak trudniej mi się zabrać. Jak już się zabiorę, to leci samo (Andrzej Ziemiański).

Jak się wydaje, zaprezentowane dotychczas wyniki analizy empirycznej – choć niewątpliwie nie wyczerpują możliwych kierunków eksploracji zgromadzonego materiału badawczego – wystarczające są do dokonania pewnych uogólnień teoretycznych i opracowania wniosków dla praktyki pedagogicznej. W tym miejscu powstrzymam się więc od formułowania konkluzji z powyższych rozważań, gdyż kolejny – ostatni już – rozdział niniejszej dysertacji poświęcony jest w całości podsumowaniu procesu badawczego oraz zaprezentowaniu wniosków, możliwych do aplikacji w praktyce edukacyjnej.

9. Uogólnienia teoretyczne i wnioski z analizy danych empirycznych

Tak jak wspomniałam, po zaprezentowaniu wyników analizy danych empirycznych przejdę do podsumowania procesu badawczego, w skondensowany sposób odnosząc się do celów badań własnych oraz postawionych założeń teoretyczno-badawczych. Podejmę próbę sformułowania wniosków, dotyczących przede wszystkim charakterystyki zjawiska *przymusu tworzenia*, jego znaczenia dla samorealizacji, a także możliwej aplikacji wyników badań dla praktyki pedagogicznej. Zauważyć można, że niektóre konkluzje wykraczają poza bezpośrednie odniesienie do przyjętych założeń, a więc mają charakter kontekstu odkrycia

(Charmaz, 2009; Konecki, 2000) i dostarczają – jak się wydaje – również cennej wiedzy o przedmiocie badań.

9.1. Charakterystyka *przymusu tworzenia* i jego znaczenia dla samorealizacji

Przypominając, do celów poznawczych moich badań należało – po pierwsze – uzyskanie empirycznej wiedzy na temat zjawiska *przymusu tworzenia* i – po drugie – zrozumienie jego znaczenia dla procesu samorealizacji badanych jednostek. Co z tym związane, celem teoretycznym badań była charakterystyka kategorii *przymus tworzenia* u badanych artystów oraz rozpoznanie znaczenia tej potrzeby (jej gratyfikacji bądź deprywacji) dla procesu samorealizacji badanych jednostek.

Zacznę od odniesienia się do pierwszego członu postawionych celów, czyli kwestii poznania i opracowania właściwości analizowanego zjawiska. Mając to na względzie, w pierwszej kolejności zweryfikuję trafność postawionej przed etapem prowadzenia badań empirycznych, wstępnej / roboczej definicji *przymusu tworzenia* (którą przytaczałam w *Rozdziale 1.)*:

Przymus tworzenia – silna i regularnie odczuwana potrzeba ekspresji twórczej, motywująca jednostki do podejmowania aktywności o charakterze artystycznym.

Stwierdzić można, iż ta bardzo ogólna formuła wydaje się dość trafnie odzwierciedlać charakter zjawiska doświadczanego przez badanych artystów. Jednak, jako że analiza danych dostarczyła wielu bardziej szczegółowych i konkretnych informacji o przedmiocie badań, warto w tym miejscu doprecyzować niektóre komponenty tejże definicji, a tym samym nieznacznie zmodyfikować jej treść.

Po pierwsze, z racji tego, iż w procesie analizy danych aspekt „siły" i „regularności" zawarty został w bardziej ogólnej i – jak się wydaje bardziej pojemnej (bo obejmującej zarówno wymiar natężenia, jak i temporalny) – kategorii *intensywność* (*przymusu tworzenia*), właściwym krokiem wydaje się korekta wskazanej definicji pod tym względem. Ponadto, jako iż wielu badanych, mających – na podstawie doświadczenia – możliwość porównania tworzenia artystycznego i nieartystycznego (zwłaszcza naukowego czy innego, o charakterze bardziej „rzemieślniczym") podkreślało, iż tworzenie dzieł sztuki ma związek z odmiennymi jakościowo procesami twórczymi, które cechuje zwłaszcza poczucie wewnętrznego przymusu, wrażenie mimowolności i ograniczonej kontrolowalności działania, a także doświadczanie

wysoko pozytywnych stanów emocjonalnych (w tym szczególnie stanu *flow*), w definicji końcowej uwzględniam również ten aspekt, modyfikując sformułowanie „potrzeba ekspresji twórczej" na „potrzeba artystycznej ekspresji". Nie oznacza to jednak – na co wskazywałam wcześniej (zob. *Rozdział 1.*) – iż zjawisko *przymusu tworzenia* nie może potencjalnie być uznane za o wiele bardziej uniwersalne, niż tak jak przyjęto w założeniach niniejszej pracy (czyli np. obejmować inne niż artystyczne grupy społeczne i profesje zawodowe). Jednak analiza zgromadzonego metodami jakościowymi, a więc dość ograniczonego ilościowo materiału empirycznego, pozwala jedynie na sformułowanie wniosków dotyczących wybranych przedstawicieli profesji artystycznej, nie ma więc charakteru uogólnienia statystycznego. Z ich narracji dość jednoznacznie wynika natomiast, iż wskazane cechy procesu twórczego dotyczą pracy twórczej której celem jest powstanie dzieł sztuki (np. według jednego z badanych pisanie wierszy doświadczane jest znacząco inaczej niż inne formy twórczego pisania typu użytkowego). Stąd też wydaje się, iż doprecyzowanie i korekta dyskutowanego komponentu zaproponowanej definicji są uzasadnione. Co więcej, w uaktualnionej o wyniki analizy danych empirycznych formule podkreślam znaczenie pozytywnych emocji generowanych w procesie twórczym, co wydaje się – jako jeden z głównych wniosków z badań – nieodłącznym komponentem analizowanego zjawiska. Zwróciłam też uwagę na regularność występowania elementu działaniowego, następującego w wyniku intensywnie odczuwanej potrzeby tworzenia („regularne zaangażowanie w proces twórczy").

A zatem proponowana definicja *przymusu tworzenia*, sformułowana z uwzględnieniem modyfikacji wynikających z wniosków z analizy materiału empirycznego, brzmi tak jak poniżej:

Przymus tworzenia – intensywnie odczuwana potrzeba artystycznej ekspresji, motywująca jednostki do regularnego zaangażowania w proces twórczy, który często generuje u nich wysoko pozytywne stany emocjonalne, w tym zwłaszcza stan przepływu – *flow*.

Rzecz jasna, definicja ta nie może obejmować wszystkich komponentów analizowanego zjawiska, które istotne są z punktu widzenia jego charakterystyki. W tym miejscu przywołam więc najważniejsze (wskazane w definicji i dodatkowe) cechy charakterystyczne *przymusu tworzenia*, które wyłaniają się z analizy wyników badań. Do komponentów – jak się wydaje – ściśle powiązanych lub bezpośrednio charakteryzujących *przymus tworzenia* badanych należą więc:

- poczucie wewnętrznego przymusu regularnego podejmowania pracy twórczej;

- praca twórcza motywowana w przeważającym stopniu wewnętrznie / samoistnie – potrzeba tworzenia stanowi wyraz dążenia do wysoko pozytywnych stanów emocjonalnych, w tym zwłaszcza przepływu~~;~~
- proces twórczy jako czynnik generujący wysoko pozytywne, euforyczne stany emocjonalne, w tym zwłaszcza przepływu;
- autoteliczny charakter potrzeby tworzenia (jako cecha związana z aspektami wskazanymi powyżej);
- wrażenie ogólnego „braku wyboru" co do uprawianej profesji zawodowej (między artystyczną a nieartystyczną), gdyż uprawianie zawodów nieartystycznych zazwyczaj generuje wewnętrzne cierpienie;
- quasi-organiczne / biologiczne / prokreacyjne postrzeganie procesu twórczego, potrzeba tworzenia jako mająca charakter „instynktowny" / *instynktopodobny* (Maslow, 2006), z którym to sposobem percepcji łączy się wrażenie „braku wyboru" co do jej gratyfikacji);
- intensywność odczuwania *przymusu tworzenia* w aspekcie natężenia i temporalnym.

Aspekt natężenia wiąże się z częstymi / niemalże stale obecnymi myślami na temat pracy twórczej oraz regularnym w nią zaangażowaniem, które prowadzi do wysokiej produktywności twórczej. Aspekt temporalny dość często ma związek w tym, że geneza potrzeby tworzenia sięga czasów dzieciństwa twórcy, a także zazwyczaj łączy się z wieloletnim zaangażowaniem w aktywność artystyczną. Charakterystyczne dla *przymusu tworzenia* są również często występujące doświadczenia krystalizujące, które intensyfikują twórczy rozwój jednostki i ukierunkowują trajektorię jej życia na związaną z twórczością artystyczną. Z intensywnością potrzeby tworzenia ma również związek wysokie waloryzowanie twórczości – zarówno swojej, jak i, zazwyczaj, ogólnie sztuki jako wartości.

- duża liczba nowych twórczych pomysłów, wrażenie mimowolnego pojawiania się nowych idei w umyśle;
- proces generowania nowych idei możliwy na dwa sposoby: stopniowy (procesualny i „zalążkowy"; *inkrementalny*; Weisberg, 2006) oraz nagły i „całościowy";

W wyniku procesualnego i „zalążkowego" generowania nowych idei wydają się one podlegać stopniowemu dojrzewaniu w umyśle, a z początku mogą mieć charakter bardzo wstępny i fragmentaryczny. Natomiast w ramach nagłego i „całościowego" procesu generowania nowych pomysłów mogą one od razu przybrać formę dość kompleksowych, niemalże gotowych do realizacji koncepcji dzieł sztuki.

- doświadczanie iluminacji w procesie twórczym;

- poczucie silnego przymusu rejestrowania nowych idei i cierpienie psychiczne (uczucie straty, żalu), gdy nowy pomysł „umknie" / nie zostanie zapamiętany i zarejestrowany;
- ulotność twórczych pomysłów;
- wysoka wiara w dużą wartość własnych pomysłów, brak tendencji do poddawania ich krytycznej analizie na wstępnych etapach procesu twórczego;
- wrażenie mimowolności i ograniczonej kontrolowalności procesu twórczego; poczucie bycia przedmiotem, a nie (w pełni) podmiotem procesu twórczego; w pewnym stopniu bierna i receptywna (w opozycji do aktywnej, „kierującej") postawa w procesie twórczym; zaskoczenie finalnym efektem kreacji;
- intuicyjny charakter procesu twórczego;
- poczucie lekkości i naturalności tworzenia;
- porównywanie (przez badanych) pracy twórczej do narkotyku; wskazywanie na jej uzależniające właściwości; twórczość jako regulator uczuć;
- w ramach zaproponowanej dychotomii na *twórczość z serca* vs *twórczość na zlecenie*, *przymus tworzenia* przede wszystkim dotyczy kategorii *twórczość z serca*;
- do skutków deprywacji potrzeby tworzenia należą m.in.: smutek, frustracja, zniechęcenie / poczucie ciężaru / obciążenia / apatii, poczucie napięcia / rozdrażnienia / niepokoju/ podenerwowania, niezadowolenie / złość /agresja, depresja, brak satysfakcji, obniżenie poczucia sensu życia i ogólne „bycie nieszczęśliwym";
- *przymusowi tworzenia* towarzyszyć mogą i zazwyczaj towarzyszą *współwystępujące motywy autotelicznej potrzeby tworzenia* (czyli twórczość badanych ma *motywacje wielorakie*; Maslow, 2006, s. 51), których jednak znaczenie jest drugorzędne wobec samej radości, przyjemności i satysfakcji, czerpanych z procesu twórczego;
- chęć kontaktu z odbiorcami to jeden z mających największe znaczenie i najsilniej doświadczany przez wszystkim badanych *współwystępujących motywów autotelicznej potrzeby tworzenia.*

Jeżeli chodzi o <u>znaczenie *przymusu tworzenia* dla samorealizacji badanych</u>, najważniejsze wnioski z analizy są następujące:

- gratyfikacja potrzeby tworzenia stanowi równocześnie gratyfikację potrzeby samorealizacji (a więc, w zgodzie z analogicznym założeniem Maslowa [2006], potrzeby te uznać można zza w pewnym stopniu tożsame);
- gratyfikacja potrzeby tworzenia ma znaczenie dla wzrostu poczucia satysfakcji życiowej, „bycia sobą" i (najczęściej) poczucia sensu życia oraz ogólnego dobrostanu;

- deprywacja potrzeby tworzenia ma znaczenie dla obniżenia poczucia satysfakcji życiowej, „bycia sobą” i (najczęściej) poczucia sensu życia oraz ogólnego dobrostanu;
- czynnikiem szczególnie destrukcyjnym dla gratyfikacji potrzeby samorealizacji badanych wydaje się odtwórczy rodzaj pracy („praca koszmar” czyli „praca biurowa” / „praca na etacie” / „praca u kogoś”);
- gratyfikacja potrzeby tworzenia wpływa bardzo pozytywnie na poczucie satysfakcji życiowej badanych, które badani określali też jako zadowolenie, szczęście, dobrostan itp.;
- poczucie „bycia sobą” było przez badanych interpretowane w dwojaki sposób;
    - w znaczeniu zajmowania się w życiu tym, co najbardziej interesuje badanych, co dostarcza im radości, przyjemności i spełnienia oraz do czego mają największe naturalne predyspozycje i zdolności / talenty twórcze; poczucie bycia na „swojej drodze” / podążania „swoją drogą”; wrażenie lekkości i naturalności działania (pracy twórczej);
    - w znaczeniu poczucia badanych, że twórczość jest ich nieodzowną częścią, jest dla nich „wszystkim” / jest „całością”, czyli stanowi inherentną część ich tożsamości;
- badani zwracali też uwagę na zbieżności indywidualnych dążeń samorealizacyjnych z dobrem ogółu (interpretacja ta spójna jest z założeniami *Teorii Z* Maslowa [1971]);
- badani postrzegają zjawisko samorealizacji jako procesualne, emergentne (pod względem stopniowego „ujawniania się” jego części składowych), fragmentaryczne i zawsze niedokończone.

Podkreślić należy, że wskazane wnioski z badań w dużym stopniu potwierdzają wszystkie przyjęte założenia teoretyczno-badawcze. W tym miejscu ponownie przywołam te założenia wraz z krótkim komentarzem, mającym na celu ich weryfikację.

1. Artyści regularnie odczuwają silną potrzebę ekspresji twórczej, określaną pojęciem *przymus tworzenia*.

Założenie to zostało potwierdzone, przy czym zaznaczyć trzeba, iż jak wynika z analizy zaproponowanego *Modelu relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji*, o *przymusie tworzenia* świadczą przede wszystkim następujące aspekty:

- potrzeba tworzenia jest w dużym stopniu autoteliczna (badany, angażując się w pracę twórczą, motywowany jest przede wszystkim wysoko pozytywnymi stanami emocjonalnymi – przyjemnością i radością, w tym dążeniem do stanów *flow*),
- występuje wysoka intensywność zarówno odczuwania, jak i gratyfikacji potrzeby tworzenia (regularne zaangażowanie w pracę twórczą).

Te dwa aspekty – pośród wielu zidentyfikowanych właściwości, mogących charakteryzować analizowane zjawisko – uznaję za najważniejsze kryteria dla rozpoznania zjawiska *przymusu tworzenia* wśród badanych. Kryteria te spełniły 22 na 24 osoby badane (u dwóch badanych intensywność tworzenia nie wydaje się wystarczająco wysoka, aby zostać uznana za *przymus tworzenia*, a ponadto u jednej z nich potrzeba tworzenia wydaje się mieć charakter instrumentalny, a nie autoteliczny).

2. W wyniku odczuwania *przymusu tworzenia* artyści regularnie i z zaangażowaniem oddają się pracy twórczej.

Założenie to zostało klarownie odzwierciedlone w narracjach i analizowane było w ramach kategorii *intensywności* potrzeby tworzenia, którą uznałam za jedno z najważniejszych kryteriów rozpoznania *przymusu tworzenia* wśród badanych. Intensywność potrzeby tworzenia przejawiała się w aspektach natężenia i temporalnym.

Aspekt natężenia potrzeby tworzenia polegał na:

- częstych myślach na temat pracy twórczej,
- regularnym zaangażowaniu w pracę twórczą (i, co z nim związane, wysoką produktywnością twórczą).

Aspekt temporalny intensywności potrzeby tworzenia przejawiał się następującymi właściwościami:

- geneza potrzeby tworzenia często sięgająca dzieciństwa,
- występowanie doświadczeń krystalizujących, intensyfikujących twórczy rozwój,
- wieloletnie zaangażowanie w pracę twórczą.

3. *Przymus tworzenia* ma w dużym stopniu naturę autoteliczną.

Założenie to znalazło potwierdzenie w narracjach w stopniu tak wysokim, iż – tak jak wskazałam powyżej – autoteliczność potrzeby tworzenia uznałam za jedno z dwóch najważniejszych kryteriów rozpoznania *przymusu tworzenia* wśród badanych. Jednak z analizy narracji wynika też, że badani motywowani są również dodatkowymi czynnikami, które

określiłam jako *współwystępujące motywy autotelicznej potrzeby tworzenia*, wynikającymi – jak się wydaje – z dążenia do zaspokojenia potrzeb z innych obszarów życia. Tym samym w narracjach znalazło odzwierciedlenie założenie Maslowa (2006, s. 51), że zachowania ludzkie mają zazwyczaj *motywacje wielorakie* (Maslow, 2006, s. 51).

A do zidentyfikowanych w wyniku analizy materiału empirycznego *współwystępujących motywów autotelicznej potrzeby tworzenia* zaliczam w szczególności:

- chęć komunikacji z odbiorcami (potrzeba przynależności),
- chęć wzmocnienia samooceny / budowy autorytetu, autoprezentacji i zdobycia prestiżu społecznego poprzez twórcze osiągnięcia (potrzeba szacunku),
- potrzeba bezpieczeństwa materialnego (utrzymania się lub zdobycia dodatkowego zarobku).

Dodać można, iż możliwość komunikacji z odbiorcami wydaje się najistotniejszą i najczęściej poruszaną (oprócz dążenia do radości / przyjemności) spośród dodatkowych motywacji do twórczości badanych.

4. Gratyfikacja *przymusu tworzenia* generuje pozytywne emocje (w tym stany *flow*) i jest czynnikiem samorealizacji artystów.

Dążenie do hiper-przyjemnych / euforycznych doznań emocjonalnych – w tym zwłaszcza stanu przepływu – *flow* – okazało się jednym z kluczowych przejawów i cech charakterystycznych *przymusu tworzenia*, który stanowi podłoże samoistnej motywacji do podejmowania czynności twórczych i świadczy o autoteliczności potrzeby tworzenia badanych. Powtórzyć warto, iż wielu twórców wskazywało, że przyjemność doświadczana podczas procesu twórczego jest tak wysoka, że aż uzależniająca, a potrzebę tworzenia / twórczość badani porównywali do narkotyku / kompulsji / obsesji. Co istotne, narracje badanych w dużym stopniu wpisywały się w charakterystykę tego zjawiska przez Csíkszentmihályi'a (2022).

Na marginesie – gdyż przypuszczenie to wykracza poza perspektywę psychopedagogiczną pracy – dodać można, że opisy euforycznych i uzależniających stanów emocjonalnych, doświadczanych przez badanych w procesie twórczym, odzwierciedlać mogą trafność ostatnich doniesień badawczych z obszaru neurobiologii, dotyczących związku twórczości (generowania twórczych pomysłów, momentów wglądów) z aktywizacją mózgowego ośrodka nagrody, tego samego, który uaktywnia się w związku z hedonistyczną przyjemnością, związaną z „jedzeniem, pozytywnymi interakcjami społecznymi, przyjmowaniem substancji uzależniających i orgazmem" (Oh, i in., 2020, s. 1). Zdaniem

badaczy, jednostki szczególnie podatne na pobudzanie wspomnianego ośrodka wykazują tendencję do tego, aby za wszelką cenę dążyć do powtórzenia czynności – do których należeć może twórczość – które wywołują euforyczne doznania emocjonalne (Oh i in., 2020). W duchu interdyscyplinarnego podejścia do badań naukowych zauważyć warto, iż przytoczona zależność może w dużej mierze wyjaśniać mechanizm działania *przymusu tworzenia* od strony neurobiologicznej.

A wśród innych, „pobocznych" – poza *flow* – pozytywnych doznań emocjonalnych, które wymienili badani w kontekście procesów twórczych należały:

- przyjemność czerpana z kontaktu z odbiorcami,
- zmysłowa / kinestetyczna przyjemność, generowana w wyniku obcowania z tworzywem twórczym / narzędziami do tworzenia (kartką, płótnem malarskim, drewnem, kredkami itp.),
- przyjemność płynąca z próbowania nowych technik i sposobów działania w ramach uprawianej dziedziny sztuki, zadowolenie z przekraczania dotychczasowych granic swoich umiejętności,
- duma z własnych, wysokich kompetencji twórczych,
- satysfakcja ze współpracy / stowarzyszania się z innymi członkami środowiska twórczego oraz nauczania twórczości / danego rzemiosła twórczego, przyjemność z dzielenia się wiedzą i twórczymi doświadczeniami,
- estetyczna przyjemność, związana z postrzeganym pięknem i harmonią powstających dzieł sztuki,
- wdzięczność np. za dogodne warunki do rozwoju swoich twórczych zdolności, wsparcie życzliwych ludzi itp.,
- uczucie ulgi po tym, kiedy twórcy udało się pokonać jakąś barierę twórczego myślenia lub działania, uchwycić dręczącą go oryginalną ideę czy też wyrazić pewne emocje poprzez twórczość.|

5. Deprywacja *przymusu tworzenia* generuje negatywne emocje (poczucie frustracji, napięcia psychicznego) i prowadzi do zahamowania procesu samorealizacji.

Założenie to zostało w wysokim stopniu odzwierciedlone w narracjach, a analiza tego wątku dostarczyła wniosków, iż deprywacja *przymusu tworzenia* zachodzi najczęściej w dwóch głównych wymiarach:

- w znaczeniu wąskim, czyli przerwanie trwającego procesu twórczego, w tym często zaburzenie stanu *flow*,
- w znaczeniu szerokim, które przejawiało się poprzez:
    - podejmowanie zatrudnienia niezwiązanego z twórczością artystyczną („praca koszmar" – „praca biurowa", „praca odtwórcza", praca na etacie", „praca u kogoś"),
    - przestoje w twórczości na tle tymczasowych okoliczności życiowych,
    - lęk przed samorealizacją / autosabotaż (tłumienie potrzeby tworzenia).

Deprywacja *przymusu tworzenia* w znaczeniu wąskim generuje najczęściej następujące negatywne emocje i reakcje: niezadowolenie, złość i agresję, a deprywacja w znaczeniu szerokim: smutek, frustrację, zniechęcenie, napięcie, depresję, brak satysfakcji, obniżenie poczucia sensu życia.

Oba typy deprywacji (choć pierwszy bardziej pośrednio) prowadzą do zahamowania procesu samorealizacji, czyli zwłaszcza obniżenia poczucia satysfakcji życiowej, „bycia sobą" i sensu życia. Szczególnie zwrócić można też uwagę, iż deprywacja potrzeby tworzenia w wyniku lęku przed samorealizacją / autosabotażu (tłumienia potrzeby tworzenia), na którą wskazywali badani, stanowi odzwierciedlenie koncepcji Maslowa (1971; 2006), dotyczącej zjawiska kompleksu Jonasza (który oddziałuje jako inhibitor samorealizacji), a także negatywnych skutków blokowania rozwoju własnego potencjału, który badacz nazwał metachorobą. W koncepcji Obuchowskiego (2000) natomiast cierpienie psychiczne w wyniku blokowania dążeń samorealizacyjnych nosi nazwę *nerwicy egzystencjalnej*.

6. *Przymus tworzenia* generuje konflikty z innymi potrzebami życiowymi jednostki, a jego regularne zaspokajanie wpływać może destrukcyjnie na inne, poza twórczością, obszary życia jednostki (relacje rodzinne, związki osobiste, stabilność finansową).

Założenie to znalazło jedynie częściowe odzwierciedlenie w narracjach, gdyż jak wynika z analizy zaproponowanego *Modelu relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji*, wielu badanych doświadcza dosyć (co nie oznacza, że całkowicie) harmonijnej gratyfikacji potrzeby tworzenia, która stanowi równocześnie czynnik gratyfikacji potrzeb niższego rzędu (*Scenariusz 1.*; zob. *Rozdział 8.1.*). Jednak – zwłaszcza – *Scenariusze II* i *III* wspomnianego modelu dostarczyły potwierdzenia hipotezy, że w wyniku oddziaływania silnej potrzeby tworzenia dojść może do konfliktów wewnętrznych jednostki na tle niezrealizowanych potrzeb niższego rzędu lub deprywacji potrzeby tworzenia, jak również konfliktów z otoczeniem (rodziną, życiowymi partnerami) oraz niestabilności finansowej.

Według dyskutowanej wcześniej teorii potrzeb Kocowskiego (1978, s. 117) tego rodzaju konflikty noszą nazwę *dysonansu motywacyjnego* (który zachodzi, gdy „to, co człowiekowi potrzebne do szczęścia jest niezgodne z tym, co niezbędne do egzystencji, rozwoju, prokreacji, efektywności albo współżycia z innymi"). *Scenariusz III* stanowi też odzwierciedlenie podstawowego założenia teorii hierarchii potrzeb Maslowa (1995b), iż potrzeby niższego rzędu muszą być zaspokojone w pierwszej kolejności, aby mogło dojść do harmonijnej gratyfikacji potrzeb wzrostu (samorealizacji). *Scenariusz II* w pewnym stopniu wydaje się natomiast to założenie podważać, gdyż twórcy go reprezentujący osiągają samorealizację pomimo niskiego stopnia zaspokojenia niektórych potrzeb niższego rzędu (na to, iż w przypadku artystów nadających priorytet swojej pracy dochodzić może do pewnego „odwrócenia" hierarchii potrzeb, wskazywał też Maslow [1971]).

W ramach podsumowania wniosków dotyczących dyskutowanego założenia dodać można, że:

- badani twórcy wpisują się w kategorie *artystów ustabilizowanych* i *artystów walczących*, których głównym kryterium rozróżnienia stanowi to, na ile sfera życia rodzinno-domowego i ta dotycząca samorealizacji twórczej (np. kariery artystycznej) postrzegane są antagonistycznie, co stanowić może zarzewie konfliktów (tych wewnętrznych i tych „zewnętrznych"),
- *przymus tworzenia* nie okazuje się aż tak silnym czynnikiem w psychice badanych twórców, aby wyprzeć potrzeby miłości, przynależności itp. – może natomiast generować trudności w ich gratyfikacji,
- życie rodzinne, związki partnerskie / małżeńskie i rodzicielstwo – w zależności od indywidualnych uwarunkowań natury osobowościowej, jak i czynników zewnętrznych – mogą pełnić funkcję zarówno stymulatorów, jak i inhibitorów twórczości dla badanych twórców,
- zaangażowanie twórców w życie rodzinno-domowe w pewnym stopniu może być zaburzone w związku z tym, iż artyści doświadczają stanów silnego roztargnienia / psychicznej „nieobecności", związanych z tym, iż ich myśli regularnie krążą wokół problemów twórczych,
- *przymus tworzenia* sprawia, że potrzeba życia towarzyskiego (spotkań towarzyskich, rozrywek o charakterze społecznym itp.) jest u badanych twórców mocno ograniczona,
- twórcy wykazują pewną tendencję do zatracania równowagi między pracą a wypoczynkiem, a niektórzy mają za sobą epizody lub dłuższe okresy poważniejszego

nadwyrężania własnego zdrowia; badani są jednak świadomi wpływu twórczości na swój fizyczny dobrostan i wyciągają konstruktywne wnioski z przeszłych autodestrukcyjnych zachowań; wydają się mieć kontrolę nad utrzymaniem psycho-fizycznej równowagi w kontekście pracy twórczej.

Co jeszcze wynika z powyższych podsumowań to to, iż w narracjach znalazło odzwierciedlenie wiele założeń teorii perspektywy humanistycznej (zwłaszcza Maslowa [1971; 1995b; 2006], dotyczących samorealizacji i hierarchii potrzeb), ale także psychoanalitycznej – przede wszystkim jungowskiej, a także założeń Ranka (1989). Odzwierciedlenia jungowskiej „prokreacyjnej teorii twórczości" sprowadzały się przede wszystkim do stosowania przez niektórych badanych „prokreacyjnej" metaforyki procesu twórczego, a także postrzegania procesu twórczego jako mimowolnego i nie w pełni kontrolowalnego, poczucia bycia przedmiotem, a nie podmiotem procesu twórczego, poczucie wewnętrznego przymusu tworzenia, stosowania przez badanych podziału na twórczość „autentyczną" / „mimowolną" oraz i „nieautentyczną" / „rzemieślniczą", postrzegania potrzeby tworzenia jako instynktownej, quasi-organicznej, „biologicznej". W narracjach badanych znalazło również odwzorowanie założenie koncepcji Ranka (1989), dotyczące interpretacji potrzeby tworzenia jako chęci pozostawienia dziedzictwa – dorobku, który przetrwa dla potomnych, co w pewien sposób uczyni twórców „nieśmiertelnymi".

Generalnie wyniki badań dostarczyły wielu informacji na temat procesualnego, a także środowiskowego wymiaru czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości (Rhodes, 1961) według percepcji badanych artystów. Aspekt środowiskowy dotyczy stymulatorów i inhibitorów twórczości, które wylistowałam w *Tabeli 11.* (zob. *Rozdział 8.17.*). Aspekt procesualny dotyczy wskazanych powyżej interpretacji odnośnie do genezy potrzeby tworzenia, sposobu doświadczania procesu generowania twórczych pomysłów, sposobu odczuwania potrzeby tworzenia (intensywna, regularna) i procesów twórczych (mimowolne, nie w pełni kontrolowalne, dostarczające pozytywnych emocji, w tym *flow* itp.). Na etapie podsumowania wyników badań warto również szerzej odnieść się do personologicznego wymiaru „4 P", przy pomocy analizy którego można zidentyfikować ogólny wizerunek twórcy, wyłaniający się z przeprowadzonych narracji.

9.2. Artysta jako jednostka zdrowa, spełniona i wysoko funkcjonująca – personologiczny wymiar twórczości na przykładzie badanych twórców

W odwołaniu do personologicznego wymiaru czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości (Rhodes, 1961), poruszyć warto kwestię osobowości twórczej, która wedle założeń niniejszej pracy stanowi jedną z dwóch – oprócz procesu twórczego – kategorii ściśle związanych z *przymusem tworzenia*. Wydaje się, iż analiza wypowiedzi twórców pozwoliła zidentyfikować niektóre, najbardziej związane z potrzebą tworzenia, cechy ich osobowości (którą to w przypadku artystów, w związku z uprawianą przez nich profesją zawodową, apriorycznie określiłam jako *osobowość twórczą*)[115]. Do cech tych należą przede wszystkim (elementy powiązane i o zbliżonym znaczeniu poszeregowałam razem):

- wrażliwość, wyostrzona percepcja na bodźce, spostrzegawczość, dociekliwość,
- ciekawość, twórcze myślenie pytajne, zdolność dziwienia się,
- wysokie poczucie własnej wartości, świadomość posiadanych zdolności twórczych / talentu, odwaga, poczucie własnej sprawczości i decyzyjności, poczucie wyjątkowości,
- wewnątrzsterowność, nonkonformizm,
- upór / determinacja i konsekwencja w działaniu, zdolność do ciężkiej pracy,
- tendencja do marzycielstwa, pobudzona wyobraźnia,
- upodobanie do spędzania czasu w samotności,
- wysoka zdolność do odczuwania radości i wdzięczności, optymizm,
- otwartość, wszechstronne zainteresowania twórcze, poszukiwanie doznań estetycznych, nieustannie aktywny umysł,
- rozwinięta intuicyjność, uduchowienie, zdolność do doświadczeń mistycznych / iluminacji / stanów *flow*, otwartość na pozaracjonalne aspekty rzeczywistości (co świadczyć może o wysokiej inteligencji duchowej; Tokarska, 2005),
- skłonność do snucia rozważań o naturze rzeczywistości / „filozofowania", dostrzeganie wielu zależności o charakterze psychologicznym, metafizycznym itp., inklinacja do dostarczania wyjaśnień o charakterze uniwersalnym, metaforyczne postrzeganie rzeczywistości, mądrość.

[115] Powtórzyć można jednak wyrażone już wcześniej zastrzeżenie, iż nie przeprowadziłam w tym aspekcie badań psychometrycznych – testów twórczości, kwestionariuszy osobowości czy też samoopisów cech osobowości, a dane, które stanowiły podstawę niniejszego opisu, pochodzą z narracji artystów. Oznacza to, że charakterystykę cech osobowości badanych twórców należy traktować hipotetycznie.

Szczególnie charakterystyczną cechą badanych wydaje się też generalnie wysoki poziom satysfakcji życiowej, spełnienia i radości życia, które związane są z intensywną realizacją własnego twórczego potencjału. Badani twórcy to jednostki w najwyższym stopniu zaangażowane w swoją pracę, która na co dzień stanowi dla nich źródło przyjemności, radości, a nawet euforycznych doznań emocjonalnych. Wydaje się, iż takiego rodzaju regularnie przeżywane doświadczenia przyczyniają się do ogólnie wysokiego poziomu dobrostanu życiowego, na który wskazują twórcy. Innymi słowy, badani w większości doświadczają intensywnej samorealizacji, która związana jest z ciągłym rozwojem ich twórczych zdolności i najwyższym zaangażowaniem w dostarczającą radości i spełnienia pracę twórczą.

W odniesieniu do perspektywy humanistycznej nauk o twórczości stwierdzić można, iż sylwetki badanych artystów w dużym stopniu wpisują się w charakterystykę osób samorealizujących się – samoaktualizerów, czyli tych, którzy „spełniają się (…) i robią to, do czego są zdolni, najlepiej jak potrafią" (Maslow, 2006, s. 204). Ponadto, zdolność do regularnych doświadczeń stanu *flow* i generalne postrzeganie procesów twórczych w kategoriach autotelicznych oraz posiadanie wysokiej samoistnej motywacji do twórczości skłania do wniosku, iż badanych twórców uznać można za przedstawicieli postulowanej przez Csíkszentmihályia (1990, s. 83) osobowości autotelicznej. Co więcej, w kontekście koncepcji Maslowa warte uwagi są również wskazane powyżej cechy badanych, takie jak: rozwinięta intuicyjność, uduchowienie, zdolność do doświadczeń mistycznych / iluminacji / stanów *flow* (doświadczeń szczytowych), otwartość na pozaracjonalne aspekty rzeczywistości (co swiadczyć może o wysokiej inteligencji duchowej; Tokarska, 2005). Cechy te związane są – jak można mniemać – z rozwiniętą pracą podświadomości, a przede wszystkim zdolnością badanych do czerpania z jej zasobów w procesie gratyfikacji potrzeby tworzenia, a także – pośrednio lub tym samym – samorealizacji.

Jak wskazywał w tym kontekście Maslow (2006, s. 191-192):

> samorealizacji nie można osiągnąć, posługując się tylko intelektem czy rozsądkiem (…). Wszyscy musimy się zgodzić z Frommem, że realizacja Ja zachodzi nie tyle dzięki aktom myślenia, ile raczej przez realizację całej osobowości człowieka, co dotyczy aktywnego wyrażania nie tylko zdolności intelektualnych, ale także emocjonalnych i instynktopodobnych (…). Wszyscy wiemy, że osobowość ludzka jest zorganizowana w taki sposób, że składa się z warstw o różnej głębokości. To, co nieświadome, współistnieje z tym, co świadome, nawet jeśli treści te są wzajemnie sprzeczne.

Maslow (2006) podkreślał, iż dotarcie do poziomu własnych emocjonalnych i *instynktopodobnych* potrzeb – a za taką potrzebę, jak wynika z narracji, badani uznają *przymus tworzenia* – nie stanowi regresu w stosunku do rozwoju zdolności intelektualnych, w tym

przede wszystkim racjonalnego, analitycznego myślenia, ale raczej jest wyrazem osiągnięcia pełni osobowości, co pozwala na bardziej naturalne, spontaniczne i radosne funkcjonowanie.

> Ważna różnica między człowiekiem a wszystkimi innymi istotami polega na tym, że jego potrzeby, preferencje, szczątkowe instynkty są *słabe*, a nie silne, wątpliwe, a nie wyraźne, że pozostawiają miejsce dla wątpliwości, niepewności i konfliktu, że wszystkie zbyt łatwo zostają przykryte i przesłonięte przez kulturę, uczenie się, preferencje innych ludzi (…).
>
> Istotnie, *mamy* naturę, strukturę, niewyraźny zrąb instynktopodobnych tendencji i zdolności, ale rozpoznanie ich w sobie jest ogromnym i trudnym osiągnięciem. Naturalność i spontaniczność, wiedza o tym, kim się jest i czego się *naprawdę* pragnie, jest rzadkim i wielkim dokonaniem, które zwykle wymaga wielu lat odwagi i ciężkiej pracy (Maslow, 2006, s. 193).

Odnieść można wrażenie, że w związku z tym, iż badani, tak jak wspomniałam, niejednokrotnie określali własną potrzebę tworzenia mianem „instynktu" lub używali podobnych określeń, wskazujących na jej nie w pełni kontrolowalny, mimowolny i quasi-organiczny charakter, konkludować można, iż (w większości) należą oni do tych jednostek, którym – wedle, przytoczonej powyżej myśli Maslowa (2006) – udaje się, ujmując to dość kolokwialnie, „żyć w zgodzie z własną naturą" czyli realizować własny potencjał i odczuwać związane z tym spełnienie.

Z tym związana jest też konkluzja, iż badani generalnie – w związku z przejawianiem wspomnianych powyżej cech osobowości – wydają się uosabiać wizerunek artysty (pod względem psychologicznym) zdrowego, spełnionego i wysoko funkcjonującego. Zauważyć można, iż jest to równoznaczne z tym, że przywołane w rozważaniach teoretycznych niniejszej pracy toposy artysty udręczonego i głodującego artysty nie znalazły lub jedynie w niewielkim stopniu znalazły odzwierciedlenie w narracjach. Większość badanych twórców to jednostki bardzo produktywne, ale też generalnie aktywne i wysoko funkcjonujące na wielu obszarach życia, często społecznie zaangażowane, w tym szczególnie często pełniące funkcje pedagogiczne (pracujący jako nauczyciele / wykładowcy akademiccy/ mentorzy twórczego rozwoju). Niektórych badanych z powodzeniem określić by też można mianem *transfomatywnych intelektualistów*, która to koncepcja obecna jest w niektórych źródłach pedagogicznych. Jak pisze Krasoń (2010, s. 8), transformatywny intelektualista to „indywidualność gotowa na zmianę własną i otoczenia, także skłonna, by inspirować innych do nowatorskich aranżacji zastanej rzeczywistości" (zob. też Śliwerski, 2009). Przedstawiciele grupy badanych to bowiem osoby przedsiębiorcze, zaradne, odważne i posiadające też – jak się wydaje – szczególnie wysoki poziom uporu (Duckworth, 2016). Upór badanych przejawiał się nie tylko pod względem intensywnego zaangażowania w pracę twórczą, dokształcania się w

twórczym rzemiośle i promocji własnych wytworów, ale też konsekwentnego pokonywania – nieraz przy pomocy interwencji psychoterapeutycznych czy udziału w warsztatach twórczości – blokujących twórczy rozwój, a często wykształconych w dzieciństwie, negatywnych przekonań o twórczości. Ten ostatni aspekt również stanowi odzwierciedlenie założeń koncepcji Maslowa (1971; 2006) i koncepcji innych przedstawicieli nurtu humanistycznego, dotyczących osób samorealizujących się, które to ustawicznie i wytrwale pokonują własne ograniczenia w celu osiągania coraz większej doskonałości. Tym samym – przynajmniej niektórzy – twórcy to też, jak się wydaje, osoby zdolne do osiągania bardzo wysokich poziomów rozwoju osobowości, w odwołaniu do założeń teorii dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego (2021; zob. też. Limont, 2010b; 2011), a także *Teorii Z* Maslowa (1971; zob. też Kaufman, 2022). Pewnego rodzaju „uosobieniem" jednostki, zdolnej do osiągania najwyższych, jak się wydaje, dostępnych dla człowieka poziomów funkcjonowania, wedle charakterystyk Maslowa (1971, zob. też Kaufman, 2022) wydaje się zwłaszcza Zawartko, ale również Rogucki, Kulenty, Wojciechowicz-Krauze, Klimczak i Bator. Co przede wszystkim wydaje się wyróżniać tych twórców, nawet na tle innych również osiągających samorealizację, odczuwających spełnienie, radość i ogólny dobrostan badanych jednostek, to zwłaszcza:

- brak – jak się wydaje – jakichkolwiek istotnych konfliktów wewnętrznych i antagonizmów związanych z potrzebą tworzenia, zdolność do harmonijnej integracji potrzeb z różnych obszarów życia,
- generalnie (niemalże) „bezproblemowa" gratyfikacja potrzeby tworzenia, brak lub bardzo słabe oddziaływanie jakichkolwiek znaczących inhibitorów twórczości,
- *przymus tworzenia* traktowany jako naturalna część osobowości, pełna akceptacja własnej potrzeby tworzenia i bardzo wysoka świadomość tego, kim się jest i swojej roli społecznej jako artysty,
- poczucie misji, wiara w wysoką wartość własnej twórczości dla odbiorców, chęć dzielenia się własnymi (twórczymi) zasobami,
- intuicyjność, bardzo wysokie zaufanie do siebie i poleganie na sobie, niegodzenie się na większe kompromisy, dotyczące charakteru własnej pracy i tego, „kim się jest",
- zdolność do doświadczeń o charakterze mistycznym, poczucie bycia częścią czegoś większego i przekazywania jakichś wyższych wartości poprzez twórczość,
- ogromny udział pozytywnych, związanych z pracą twórczą, emocji w codziennym funkcjonowaniu – regularne doświadczanie stanu *flow* i generalnie czerpanie

przyjemności z pracy w różnych jej aspektach (kontaktu z odbiorcami, nauczania twórczości),

- potrzeba tworzenia w przeważającym stopniu ma charakter autoteliczny, *współwystępujące motywy autotelicznej potrzeby tworzenia* mają znaczenie poboczne,
- bardzo wysokie poczucie spełnienia, satysfakcji, „bycia sobą" i ogólnego życiowego dobrostanu (samorealizacji).

Dodać warto, iż kwestią, która została celowo pominięta w założeniach teoretyczno-badawczych, ze względu na brak narzędzi do jej oceny, był poziom zdolności twórczych jednostek odczuwających *przymus tworzenia*[116]. Mimo to jednak zauważyć trzeba, że badani często podnosili tę kwestię jako istotną w kontekście nasilenia własnej potrzeby tworzenia – czyli wskazywali na swoje, zazwyczaj wcześnie ujawniające się, specjalne zdolności twórcze (literackie, plastyczne, muzyczne itp.), w związku z którymi odczuwali nasiloną potrzebę artystycznej ekspresji i rozwoju twórczego. Specjalnym predyspozycjom twórczym najczęściej towarzyszyły duże zainteresowania i pasja w ramach konkretnego obszaru twórczości. Ponadprzeciętne, wyróżniające się zdolności twórcze badanych zdają się więc, po pierwsze, wiązać się z samym faktem odczuwania przez te jednostki nasilonej potrzeby tworzenia, a po drugie – jak się wydaje – znacząco ułatwiają gratyfikację potrzeby tworzenia. Ten drugi aspekt wynika z tego, iż szczególne uzdolnienia były często zauważane przez opiekunów i nauczycieli badanych, co wpływało na wzrost samooceny tych ostatnich pod kątem dalszego twórczego rozwoju. Ponadto w przypadku niektórych artystów opiekunowie i nauczyciele mieli istotny wkład w pokierowanie swoich podopiecznych / uczniów na ścieżki, związane ze szlifowaniem ich twórczych predyspozycji i generalnie wspierali ich twórczy rozwój. Do wątku tego wracam jeszcze w kontekście zaleceń dla praktyki pedagogicznej.

W tym miejscu natomiast dodać warto, iż podczas procesu badawczego wręcz uderzająca była dla mnie zwłaszcza wysoka samoświadomość i otwartość, a także prawdopodobnie wysoka inteligencja werbalna większości badanych (która ujawniała się poprzez rozwiniętą płynność i oryginalność słowną), które pomocne były do eksploracji i klarownej eksplikacji poruszanych w wywiadach zagadnień. Przymioty te pozwoliły na uzyskanie – jak się wydaje – wysokojakościowego materiału empirycznego, dzięki któremu możliwe okazało się

[116] Choć intuicyjnie, a także na podstawie inspiracji z tekstów kultury (zob. *Rozdział 1.*) wydaje się sensownym założenie, że odczuwanie nasilonej potrzeby tworzenia zazwyczaj łączy się z wysokimi zdolnościami / talentem w jakiejś dziedzinie sztuki (zob. Limont; 2010b).

opracowanie wniosków, stanowiących, w mojej ocenie, trafne odniesienia do postawionych celów i założeń teoretyczno-badawczych.

9.3. Wnioski dla praktyki pedagogicznej

Jak wskazywałam w poprzednim rozdziale, wartość badań z obszaru pedagogiki wynika w dużej mierze z ich stosowalności i praktyczności pod kątem możliwości aplikacji wniosków do praktyki tej dyscypliny wiedzy, dzięki czemu – patrząc szerzej – możliwe staje się ulepszenie jakiegoś fragmentu rzeczywistości społecznej (Kubinowski, 2011; 2016; zob. *Rozdział 7.*). W przypadku wyników z niniejszych analiz wycinkiem rzeczywistości społecznej, wobec której mogłyby one potencjalnie mieć pewien pozytywny wpływ w wyniku ich zastosowania w praktyce pedagogicznej, jest sposób i jakość funkcjonowania jednostek odczuwających nasiloną potrzebę tworzenia, a także związki tych osób z bezpośrednim otoczeniem społecznym, czyli zwłaszcza partnerami życiowymi i członkami rodzin. Dlatego też obiektem proponowanych przeze mnie oddziaływań edukacyjnych są przede wszystkim:

- artyści doświadczający *przymusu tworzenia,*
- partnerzy i członkowie rodzin artystów, doświadczających *przymusu tworzenia,*

ale także

- jednostki odczuwające nasiloną potrzebę tworzenia, które jednak doświadczają tak dużej liczby lub / i tak silnych inhibitorów twórczości (zazwyczaj o charakterze intrapsychicznym – czyli np. negatywnych przekonań o twórczości), iż pozostaje ona w jakimś stopniu stłumiona[117].

Zaproponowane oddziaływania wspierające stanowić mają odpowiedź na najbardziej – jak się wydaje – charakterystyczne i dotkliwe (dla osób badanych) problemy, które zidentyfikowano na podstawie wniosków z wywiadów z artystami, a które (co wymagałoby sprawdzenia przy pomocy dalszych analiz empirycznych) okazać się mogą odzwierciedleniem bardziej ogólnego zjawiska społecznego. Jak podkreśla Ledzińska (1996, s. 264) w kontekście analizy, dotyczącej wsparcia rozwoju uczniów o zróżnicowanym poziomie zdolności: „[i]stota projektowanych oddziaływań dydaktyczno-wychowawczych opiera się na założeniu, że deficytowych sprawności można się nauczyć". Tak więc do problemów i trudności, które, jak

[117] Na co wskazywałam wcześniej, wśród badanych artystów zdarzały się jednostki, które w pewnych okresach życia doświadczyły okresów niemalże całkowitego stłumienia potrzeby tworzenia, w związku z czym odczuwały dużą ilość cierpienia psychicznego (narracje tych badanych dostarczyły więc pewnej wiedzy na temat skutków tłumienia *przymusu tworzenia*, jak również sposobów i efektów jego „odblokowania").

się wydaje, możliwe są do przynajmniej częściowego rozwiązania / załagodzenia metodami dydaktycznymi, a także psychoterapeutycznymi / terapeutycznymi należą w szczególności:

- niedostatek umiejętności harmonijnej integracji *przymusu tworzenia* z potrzebami przynależności i miłości / relacji (co manifestuje się często poprzez konflikty z partnerami życiowymi i członkami rodzin oraz / lub niezdolnością do stworzenia stabilnej relacji partnerskiej / małżeńskiej, czemu towarzyszy dyskomfort / cierpienie psychiczne artysty);
- niedostatek umiejętności harmonijnej integracji *przymusu tworzenia* z potrzebami bezpieczeństwa materialnego (co manifestuje się często poprzez brak stabilności finansowej lub dyskomfort psychiczny, związany z koniecznością podejmowania zatrudnienia lub przyjmowania zleceń, niezwiązanych z przynoszącą satysfakcję pracę artystyczną; niedostatek wiedzy i umiejętności z zakresu przedsiębiorczości, co skutkuje nieumiejętnością spieniężenia własnych projektów artystycznych i problemami o charakterze finansowym; generalny niedostatek zdolności do zarządzania zasobami finansowymi w warunkach niestabilnych dochodów z pracy twórczej);
- tłumienie własnej silnej potrzeby tworzenia z powodu oddziaływania inhibitorów twórczości, zwłaszcza natury intrapsychicznej (takich jak negatywne przekonania o twórczości, a zwłaszcza o profesji artystycznej, niska samoocena w kontekście pracy twórczej itp.), czemu towarzyszy dyskomfort / cierpienie psychiczne (odczuwanie frustracji, depresji, zniechęcenia, niepokoju itp.) jednostek („zblokowanych twórców").

Na podstawie powyższych wniosków z badań wydaje się, iż możliwe jest opracowanie programów i założeń różnorodnych form pomocy w tworzeniu o charakterze terapeutycznym, psychoterapeutycznym czy też coachingowym. Z tego względu do proponowanych przeze mnie form wsparcia należą:

1. Warsztaty rozwojowe (o charakterze coachingowym / terapeutycznym) dla artystów, odczuwających nasiloną potrzebę tworzenia, niedostatecznie (czyli w niesatysfakcjonującym dla jednostek stopniu) zintegrowaną z innymi potrzebami życiowymi (zwłaszcza relacji / przynależności, bezpieczeństwa materialnego).

   Do celów tej formy pomocy bezpośredniej należą w szczególności: wsparcie uczestników w zrozumieniu zjawiska *przymusu tworzenia* i jego znaczenia dla poczucia samorealizacji i ogólnego dobrostanu jednostek go odczuwających, autodiagnoza ogólnego poziomu własnych potrzeb z różnych obszarów życia i rozpoznanie deficytów, ocena

ogólnego wpływu nasilonej potrzeby tworzenia na różne obszary życia, zidentyfikowanie własnego systemu wartości oraz określenie strategii działania (wyznaczenie celów), nakierowanej na zwiększoną integrację potrzeby tworzenia z potrzebami z innych obszarów życia.

2. Indywidualne sesje terapeutyczne / psychoterapeutyczne / konsultacje psychologiczne dla artystów odczuwających nasiloną potrzebę tworzenia, niedostatecznie (w niesatysfakcjonującym dla jednostek stopniu) zintegrowaną z innymi potrzebami życiowymi (zwłaszcza relacji / przynależności, bezpieczeństwa materialnego).

   Do celów tej interwencji należą w szczególności: odpowiedź na indywidualne zapotrzebowania pacjenta / klienta w związku z doświadczanymi na tle oddziaływania nasilonej potrzeby tworzenia trudnościami; ogólne cele interwencji analogiczne do tych wskazanych w opisie warsztatów grupowych (powyżej).

3. Warsztaty rozwojowe / konsultacje indywidualne (o charakterze coachingowym / terapeutycznym) dla odczuwających nasiloną potrzebę tworzenia artystów i ich rodzin, które doświadczają konfliktów na tle wysokiego priorytetyzowania i dużego zaangażowania w pracę twórczą artystów, będących partnerami / małżonkami / rodzicami.

Do celów tej formy pomocy w tworzeniu należą w szczególności: wsparcie uczestników w zrozumieniu zjawiska *przymusu tworzenia* i jego znaczenia dla poczucia samorealizacji i ogólnego dobrostanu jednostek go odczuwających, diagnoza konfliktów, trudności i deficytów w gratyfikacji potrzeb, doświadczanych przez artystów i członków ich rodzin na tle współżycia rodzinnego, opracowanie strategii radzenia sobie z konfliktami i znalezienie sposobów na satysfakcjonujące dla wszystkich domowników funkcjonowanie w obszarze rodzinno-domowym (np. sposoby komunikacji, podział obowiązków domowych, określenie przybliżonych ram czasowych wspólnego i oddzielnego przebywania partnerów).

4. Indywidualne sesje terapeutyczne / psychoterapeutyczne / konsultacje psychologiczne dla odczuwających nasiloną potrzebę tworzenia artystów i / lub członków ich rodzin, którzy doświadczają konfliktów na tle wysokiego priorytetyzowania i dużego zaangażowania w pracę twórczą artystów, będących partnerami / małżonkami / rodzicami.

Do celów tej formy wsparcia należą w szczególności: odpowiedź na indywidualne zapotrzebowania pacjentów / klientów w związku z doświadczanymi na tle oddziaływania

nasilonej potrzeby tworzenia przez artystów trudnościami; ogólne cele interwencji analogiczne do tych wskazanych w opisie warsztatów grupowych (powyżej).

5. Warsztaty rozwojowe (o charakterze coachingowym / terapeutycznym) dla jednostek, odczuwających silną potrzebę tworzenia, ale „zblokowanych" w wyniku oddziaływania inhibitorów twórczości, zwłaszcza natury intrapsychicznej (negatywnych przekonań o twórczości i / lub profesji artystycznej, niskiej samooceny w kontekście pracy twórczej).

Do celów tej formy pomocy należą w szczególności: wsparcie uczestników w zrozumieniu zjawiska *przymusu tworzenia* i jego znaczenia dla poczucia satysfakcji życiowej i ogólnego dobrostanu jednostek go doświadczających, diagnoza konfliktów, trudności i deficytów potrzeb doświadczanych w związku z odczuwaną potrzebą tworzenia, rozpoznanie inhibitorów twórczości i opracowanie strategii zaradczych i planów działania, nakierowanych na zwiększenie stopnia realizacji własnego potencjału przez uczestników, a przez to zwiększenie poczucia satysfakcji życiowej, samorealizacji i ogólnego dobrostanu.

6. Indywidualne procesy terapeutyczne / psychoterapeutyczne dla jednostek odczuwających silną potrzebę tworzenia, ale „zblokowanych" w wyniku oddziaływania inhibitorów twórczości, zwłaszcza natury intrapsychicznej (negatywnych przekonań o twórczości i / lub profesji artystycznej, niskiej samooceny w kontekście pracy twórczej).

Do celów tego rodzaju wsparcia należą w szczególności: odpowiedź na indywidualne zapotrzebowania pacjenta / klienta w związku z doświadczanymi na tle oddziaływania nasilonej potrzeby tworzenia trudnościami; ogólne cele interwencji analogiczne do tych wskazanych w opisie warsztatów grupowych (powyżej).

7. Procesy (sesje) coachingowe, dedykowane jednostkom doświadczającym nasilonej potrzeby tworzenia.

Do celów tego rodzaju wsparcia należą w szczególności: odpowiedź na indywidualne zapotrzebowanie klienta, związane z różnorodnymi wyzwaniami, trudnościami i potrzebami dotyczącymi rozwoju kariery artystycznej, określanie indywidualnych celów, opracowywanie strategii pokonywania blokad, rozwoju kompetencji miękkich itp.

8. Szkolenie / konsultacje indywidualne z przedsiębiorczości dla odczuwających nasiloną potrzebę tworzenia artystów, którzy doświadczają trudności w spieniężaniu wytworów własnej pracy twórczej (integracji potrzeby tworzenia z potrzebą bezpieczeństwa materialnego).

Do celów tego rodzaju wsparcia edukacyjnego należą w szczególności: zdobycie wiedzy, umiejętności i kompetencji w obszarze funkcjonowania na rynku sektora kreatywnego jako przedsiębiorca / wolny strzelec (zagadnienia w ramach programu zajęć, np.: sposoby skutecznego spieniężania własnych projektów twórczych, formy zarobkowania w zawodzie artysty, podstawowe zasady marketingowe i techniki autopromocji przedstawicieli sektora kreatywnego, strategie zarządzania finansami osobistymi w warunkach niestabilności dochodu itp.).

Generalnie wszystkie wspomniane propozycje wpisują się w *metody dydaktyki twórczości*, szczególnie w aspekcie rozwijania „dyspozycji emocjonalno-motywacyjnych i działaniowych, będących komponentami postawy twórczej wychowanków", a tym samym stanowią formę pomocy w tworzeniu według założeń Szmidta (2013, s. 477). Warsztaty i sesje coachingowe / terapeutyczne o charakterze indywidualnym, opisane w ramach opcji nr 5., 6. ukierunkowane są przede wszystkim na *eliminację barier*, hamujących twórczość artystyczną, ale również na *inspirowanie*, czyli „stymulowanie, budzenie, ożywianie potencjalnych zdolności twórczych wychowanków" i *rozwijanie* ich „wiedzy i umiejętności niezbędnych w twórczym myśleniu i działaniu" (Szmidt, 2013, s. 459). Mniej standardowo pod względem założeń omawianej koncepcji, propozycje nr 5. i 6. nie mają na celu stymulowania jednostek do zachowań twórczych, ale raczej wsparcie radzenia sobie ze skutkami bardzo „rozbudzonej" twórczości. Również adekwatny w tych przypadkach może być jednak aspekt usuwania barier w kontekście np. negatywnych przekonań o zawodzie artysty, związanych choćby z antagonistycznym postrzeganiem obszarów życia takich jak twórczości i rodzina / bezpieczeństwo materialne, co generować może konflikty z bliskimi, a także rozwój wiedzy i umiejętności twórczego działania w znaczeniu np. skutecznej i harmonijnej gratyfikacji potrzeby tworzenia, bez destrukcyjnych konsekwencji dla innych obszarów życia. Propozycja szkoleniowa nr 8. również traktowana może być jako wyraz pomocy w tworzeniu w aspekcie usuwania inhibitorów – czyli braku wiedzy i umiejętności z zakresu przedsiębiorczości, marketingu itp. w kontekście pracy twórczej – jak i rozwijania wiedzy i umiejętności w tym zakresie. Zauważyć można, iż – ewentualnie poza formą wsparcia nr. 8., mającą charakter typowo szkoleniowy (a więc sprowadzającą się do raczej „jednokierunkowego" przekazywania wiedzy), a nie warsztatowy czy terapeutyczny/coachingowy – większość wymienionych form oddziaływania dydaktycznego i psychologicznego w dużej części oparta może być o niedyrektywne i pozwalające na swobodną ekspresję indywidualnych uczuć i potrzeb uczestników metody pracy coachingowej, a także techniki arteterapii.

Ponadto wydaje się, iż zaproponowane warsztaty rozwojowe dla artystów stanowić mogą propozycję wzbogacenia akademickiego kształcenia teoretycznego na uczelniach o profilu artystycznym, a także niektórych kierunkach uniwersyteckich z obszaru nauk humanistycznych (np. twórcze pisanie) czy społecznych (np. pedagogika twórczości). Alternatywnie / dodatkowo wiedza wygenerowana w procesie badawczym mogłaby stanowić uzupełnienie programów już obecnie realizowanych zajęć związanych z twórczością artystyczną. Ponadto zaproponowane warsztaty mogłyby być traktowane jako oferta usługi na „otwartym rynku", np. w formie zajęć dodatkowych w instytucjach kultury i sztuki, takich jak domy kultury, biblioteki itp. To drugie przeznaczenie – oferta kierowana na „otwarty rynek" – dotyczyłoby też sesji coachingowych i terapeutycznych, zazwyczaj realizowanych jako usługa o charakterze biznesowym i pozainstytucjonalnym. Z drugiej strony, być może warto byłoby również wzbogacić o zagadnienie *przymusu tworzenia* programy szkoleniowe, mające na celu kształcenie doradców zawodowych czy nawet pracowników urzędów pracy.

W celu większego uszczegółowienia powyższych ogólnych opisów metod oddziaływania dydaktyczno-terapeutycznego, zaprezentować można uproszczone projekty dwóch wybranych typów zaproponowanych warsztatów, przeznaczonych na „otwarty rynek" (np. jako forma zajęć dodatkowych, realizowanych w ośrodku kultury / sztuki).

Ad. 1.

Nazwa: „Jak być artystą i nie zwariować?" Coachingowe warsztaty rozwojowe

Grupa docelowa: artyści uprawiający dowolną dziedzinę sztuki, osoby bardzo zaangażowane w pracę twórczą i odczuwające nasiloną potrzebę tworzenia, w związku z którą doświadczają trudności takich jak np. konflikty w relacjach z innymi – związkach miłosnych i w rodzinie, trudności w budowaniu trwałych relacji osobistych, trudności w spieniężaniu własnych projektów twórczych, brak stabilizacji materialnej, generalne poczucie braku równowagi życiowej.

Cel: zdobycie wiedzy, umiejętności i kompetencji pomocnych w skutecznym zintegrowaniu nasilonej potrzeby tworzenia z innymi potrzebami życiowymi.

Efekty kształcenia:

- w zakresie wiedzy – uczestnik ma podstawową wiedzę: o tym, czym jest *przymus tworzenia* i w jakich konfiguracjach może pozostawać z innymi potrzebami jednostki; z zakresu teorii potrzeb i samorealizacji; o koncepcji stanu *flow* i rodzajach

motywacji (wewnętrzna i zewnętrzna / autoteliczna i instrumentalna); o wpływie przekonań na *przymus tworzenia*[118]; o stawianiu celów osobistych i planowaniu;

- w zakresie umiejętności – uczestnik potrafi: rozpoznać ogólny poziom zaspokojenia własnych potrzeb, a także nasilenie potrzeby tworzenia oraz ogólny poziom jej gratyfikacji / deprywacji; rozpoznać rodzaj swojej motywacji do tworzenia; zidentyfikować uwarunkowania wchodzenia w stan *flow*; stosować proste techniki zarządzania emocjami, pojawiającymi się w związku z dużym nasileniem potrzeby tworzenia; stawiać cele, rozpoznać własne negatywne przekonania na temat twórczości i zastąpić je bardziej wspierającymi komunikatami; związane ze zwiększeniem integracji potrzeby tworzenia z innymi potrzebami życiowymi;
- w zakresie kompetencji – uczestnik ma świadomość własnych indywidualnych potrzeb w związku z nasilonym oddziaływaniem potrzeby tworzenia, rozpoznaje ogólny poziom zaspokojenia własnych potrzeb, a także nasilenie potrzeby tworzenia oraz ogólny poziom jej gratyfikacji / deprywacji; rozpoznaje rodzaj swojej motywacji do tworzenia i identyfikuje uwarunkowania wchodzenia w stan *flow*; stosuje proste techniki zarządzania emocjami, pojawiającymi się w związku z dużym nasileniem potrzeby tworzenia; rozpoznaje własne negatywne przekonania na temat twórczości i jest w stanie (przynajmniej częściowo) je modyfikować i zastąpić bardziej wspierającymi komunikatami; stawia cele związane ze zwiększeniem integracji potrzeby tworzenia z innymi potrzebami życiowymi;

Metody pracy: wykład konwersatoryjny, dyskusja dydaktyczna, metody eksponujące – pokaz fragmentu filmu (np. biograficznego o artyście), ćwiczenia przedmiotowe (Makowski i in., 2019), techniki dramy, odgrywanie ról (Gałązka, 2010; Krasoń, 2013; Pankowska 2000; 2003; 2013).

Narzędzia pracy (oparte na praktyce coachingowej / autorskie) m.in.: koło życia, „koło twórczości" (będące ilustracją poziomu realizacji zadań z różnych obszarów, związanych z własną pracą twórczą), pisanie ekspresywne / terapeutyczne (Klebaniuk, 2015; Modzelewski, 2012; Morgan, 2011; Pennebaker i Smyth, 2016; Peterson, b. d.; White, 2004; Wyk, 2008), bilans energetyczny, „pawie pióro" (rozpoznawanie podstawowej / głębokiej motywacji do działania), tabela z wartościami, wykres stanu *flow* (Csikszentmihalyi, 2022), stawianie celów w oparciu o koncepcję uporu Duckworth (2016).

[118] Które (tak jak miało to miejsce w przypadku niektórych badanych twórców) powodować mogą przekonanie, że potrzeba tworzenia / twórczość jest „zagrożona" przez bliskich, co powoduje konflikty w relacjach.

Ad. 5.

Nazwa: „Obudź w sobie artystę" Coachingowe warsztaty rozwojowe[119]

Rodzaj zajęć: otwarte warsztaty rozwojowe

Grupa docelowa: osoby odczuwające nasiloną potrzebę artystycznej ekspresji twórczej, jednak zblokowane twórczo i doświadczające psychicznego cierpienia (uczuć i stanów takich jak np. wewnętrzne napięcie, poczucie niespełnienia, smutek, frustracja, zniechęcenie / poczucie ciężaru / obciążenia / apatii, poczucie napięcia / rozdrażnienia / niepokoju/ podenerwowania, niezadowolenie / złość, depresja, brak satysfakcji, obniżenie poczucia sensu życia), związanego z brakiem / niedostateczną realizacją własnego twórczego potencjału.

Cel: zdobycie wiedzy, umiejętności i kompetencji, pomocnych w harmonijnej gratyfikacji potrzeby tworzenia, z uwzględnieniem innych potrzeb życiowych.

Efekty kształcenia:

- w zakresie wiedzy – uczestnik ma podstawową wiedzę: o tym, czym jest *przymus tworzenia* i w jakich konfiguracjach może pozostawać z innymi potrzebami jednostki; z zakresu teorii potrzeb i samorealizacji; o inhibitorach i stymulatorach twórczości; o wpływie przekonań na potrzebę tworzenia / *przymus tworzenia*; o stawianiu celów osobistych i planowaniu;
- w zakresie umiejętności – uczestnik potrafi: rozpoznać ogólny poziom zaspokojenia własnych potrzeb, a także nasilenie potrzeby tworzenia oraz ogólny poziom jej gratyfikacji / deprywacji; rozpoznać inhibitory oraz stymulatory własnej potrzeby tworzenia i własne przekonania na temat twórczości, w tym mity i stereotypy na ten temat; stosować proste techniki zarządzania emocjami, pojawiającymi się w związku z odziaływaniem silnej potrzeby tworzenia; stawiać cele, nakierowane na zwiększenie stopnia harmonijnej gratyfikacji potrzeby tworzenia i integracji jej z innymi potrzebami życiowymi;
- w zakresie kompetencji – uczestnik ma świadomość ogólnego stanu zaspokojenia własnych potrzeb, w tym potrzeby tworzenia; rozpoznaje ogólny wpływ

[119] Warsztaty o tej nazwie prowadziłam już przed realizacją badań do niniejszej rozprawy. Celem tych zajęć, realizowanych w Centrum Kultury i Sztuki w Skierniewicach oraz Poleskim Ośrodku Sztuki i Domu Kultury „Widok" w Łodzi było stymulowanie uczestników do wykorzystanie własnego potencjału twórczego poprzez m.in. zidentyfikowanie i pokonanie inhibitorów twórczości, rozpoznanie mocnych stron, określenie celów rozwojowych.

oddziaływania inhibitorów (a także stymulatorów) twórczości na własną potrzebę tworzenia; stosuje proste techniki zarządzania emocjami, pojawiającymi się w związku z odziaływaniem silnej potrzeby tworzenia; stawia cele nakierowane na zwiększenie stopnia harmonijnej gratyfikacji potrzeby tworzenia i integracji jej z innymi potrzebami życiowymi.

Metody pracy: wykład konwersatoryjny, dyskusja dydaktyczna, metody eksponujące – pokaz fragmentu filmu (np. biograficznego o artyście), ćwiczenia przedmiotowe (Makowski i in., 2019).

Narzędzia pracy (oparte na metodach dydaktyki twórczości/ praktyce coachingowej / autorskie) m.in.: koło życia, pisanie ekspresywne / terapeutyczne (Klebaniuk, 2015; Modzelewski, 2012; Morgan, 2011; Pennebaker i Smyth, 2016; Peterson, b. d.; White, 2004; Wyk, 2008), „portret Gremlina" (Carson, 2008; ćwiczenie bazowane też na technikach terapii narracyjnej – eksternalizacja problemu; zob. Morgan, 2011), tabela z wartościami, stawianie celów w oparciu o koncepcję uporu Duckworth (2016); techniki dramy, odgrywanie ról (Gałązka, 2010; Krasoń, 2013; Pankowska, 2000; 2003; 2013).

Jak się wydaje, oba rodzaje warsztatów prowadzić można w różnych zakresach godzinowych – zajęcia jednorazowe, np. weekendowe (np. dwudniowe, ośmiogodzinne) będą miały raczej charakter wprowadzający do zaprezentowanych powyżej zagadnień. Warsztaty dłuższe, realizowane np. w formie zajęć na uczelni, rozłożone na kilka spotkań, pozwolą na głębszą eksplorację zagadnień i utrwalenie materiału w formie różnorodnych ćwiczeń praktycznych.

Do wszystkich wymienionych form pomocy w tworzeniu przydatny może być również test diagnozujący *przymus tworzenia*, którego, opracowaną samodzielnie na podstawie wyników badań własnych, a przez to raczej „oboczą wersję, załączam poniżej. Przed wdrożeniem niniejszego testu do użycia wskazane byłoby poszerzyć zakres badań nad *przymusem tworzenia* z uwzględnieniem parametrów takich jak np. nasilenie tego zjawiska, które pozwoliłoby np. opracować klucz interpretacyjny do zakresów punktacji. Test w zaproponowanej formie jest jedynie propozycją narzędzia do przyszłych badań i wymaga starannej weryfikacji w zakresie trafności i rzetelności zaproponowanych itemów. Może być również wykorzystany do celów szkoleniowych jako technika wstępnie określająca siłę i zakres odczuwania *przymusu tworzenia* przez uczestników zajęć. Ponadto szczególnie adekwatną do postawionych celów formą oddziaływania pedagogicznego mogą być również wspomniane wyżej techniki dramy. Drama jako metoda dydaktyki twórczości angażuje uczestników ruchowo oraz stymuluje twórcze myślenie podczas wchodzenia w różne role, co stanowić może

skuteczne narzędzie rozbudzania twórczego potencjału, pokonywania twórczych blokad i tym samym – pobudzania samorealizacji (Gałązka, 2010; Pankowska 2000; 2003; 2013; zob. też Krasoń, 2013).

Generalnie wydaje się, iż do opracowania pełnych programów wszystkich zaproponowanych odziaływań edukacyjnych i wspierających – ze względu m.in. na ich w dużej mierze psychologiczną podstawę merytoryczną – pożądana byłaby interdyscyplinarna współpraca specjalistów różnych dziedzin: pedagoga twórczości, psychologa, psychoterapeuty i coacha.

Tabela 12. *Przymus tworzenia* – test diagnostyczny dla twórców (artystów). Źródło: opracowanie własne na podstawie wyników badań własnych

Przymus tworzenia – test diagnostyczny dla twórców (artystów)

Instrukcja: Każde ze stwierdzeń w tabeli oceń w skali od 1 do 3, z czego 1 – nie dotyczy, 2 – częściowo dotyczy, 3 – całkowicie dotyczy.

Lp.	Stwierdzenia	1 – nie dotyczy	2 – częściowo dotyczy	3 – całkowicie dotyczy
1.	Odczuwam silną wewnętrzną potrzebę artystycznej ekspresji twórczej.			
2.	Moja potrzeba tworzenia i zainteresowania twórcze mają genezę w dzieciństwie i / lub trwają od wielu lat.			
3.	Praca twórcza generalnie jest dla mnie źródłem przyjemności i radości.			
4.	Tworzę przede wszystkim dlatego, że sprawia mi to dużą przyjemność i dostarcza poczucia satysfakcji.			
5.	Praca twórcza przychodzi mi lekko i naturalnie.			
6.	Podczas procesu twórczego regularnie zdarza mi się doświadczać wysoce pozytywnych, czasem euforycznych stanów emocjonalnych, podczas których jestem całkowicie skupiony na pracy twórczej (stan przepływu – *flow*).			
7.	Doświadczam raczej nadmiaru niż niedoboru pomysłów na nowe dzieła twórcze.			
8.	Kiedy ktoś raptownie przerywa mój proces twórczy, zdarza mi się reagować silnym niezadowoleniem i / lub złością, a nawet agresją.			
9.	Odnoszę wrażenie, iż nie mam całkowitej kontroli nad własnym procesem twórczym, a w chwilach najwyższego zaabsorbowania pracą wydaje mi się, iż częściowo dzieje się on „sam”.			
10.	W związku z wrażeniem niepełnej kontroli nad procesem twórczym bywam zaskoczony efektami własnej pracy twórczej.			
11.	W moich procesach twórczych ważną rolę odgrywa intuicja, marzenie senne i inne procesy związane z podświadomą pracą umysłu.			

12.	Najbardziej lubię pracę twórczą, co do której nie mam żadnych zewnętrznych wytycznych, lecz mogę tworzyć to, co czuję (tworzyć „z serca”).			
13.	Moje myśli na co dzień często krążą wokół twórczości – aktualnie realizowanych projektów lub nowych pomysłów na dzieła twórcze.			
14.	W związku z tym, że moje myśli często krążą wokół twórczości, bywam nieobecny / rozkojarzony / „oderwany” od rzeczywistości „tu i teraz”, co może być zauważane i mieć wpływ na otoczenie (np. domowników).			
15.	Nadaję wysoką wartość mojej pracy twórczej – stanowi ona dla mnie życiowy priorytet lub jest jedną z najważniejszych wartości.			
16.	Kiedy odczuwam potrzebę tworzenia, a jestem pozbawiony możliwości pracy twórczej (np. w wyniku konieczności wykonywania innych obowiązków, takich jak załatwianie spraw urzędowych, remont itp.), doświadczam przynajmniej jednej lub więcej z następujących emocji i reakcji: smutek, frustracja, zniechęcenie, poczucie ciężaru, apatia, napięcie, niepokój, zniecierpliwienie, rozdrażnienie.			
17.	Zupełnie nie wyobrażam sobie życia bez pracy twórczej – uprawiania tej dziedziny sztuki, którą się obecnie zajmuję lub ewentualnie jakiejś innej profesji związanej z twórczością.			
18.	Twórczość jest dla mnie tak ważna, że mogę porównać ją do uzależnienia / narkotyku.			
19.	Zdarzało się lub zdarza, że moje duże zaangażowanie w pracę twórczą miało / ma negatywny wpływ na inne obszary życia, zwłaszcza: sytuację finansową i / albo rodzinę oraz związki miłosne.			
20.	Moje życie towarzyskie jest dość ograniczone, gdyż dużo czasu poświęcam pracy twórczej.			
21.	Czuję się dobrze sam ze sobą i cenię sobie sytuacje, kiedy mogę przebywać w pewnym odosobnieniu, gdyż ma to pozytywny wpływ na moją pracę twórczą.			
22.	Gdybym musiał lub kiedy w przeszłości musiałem podjąć pracę niezwiązaną z twórczością artystyczną, a mającą charakter odtwórczy, odczuwałbym / odczuwałem przynajmniej jedną lub więcej z następujących emocji i reakcji: frustrację, brak satysfakcji, apatię, zmęczenie i znudzenie, obniżenie poczucia sensu życia i ogólne „bycie nieszczęśliwym”.			
23.	Jedna z gorszych rzeczy, jaka mogłaby mnie w życiu spotkać to konieczność podjęcia stałego zatrudnienia w pracy biurowej (lub innej o charakterze odtwórczym).			
24.	Moja praca twórcza pozwala mi czuć się sobą (realizować swój potencjał, wyrażać siebie).			
25.	Kiedy moja potrzeba tworzenia jest harmonijnie i bezproblemowo zaspokojona, doświadczam satysfakcji i spełnienia oraz mam poczucie ogólnego sensu życia.			

Na koniec zauważyć trzeba, iż powyższe propozycje dla praktyki pedagogicznej dotyczą osób dorosłych, o już – w wysokim stopniu – ukształtowanych postawach i cechach osobowości. Jednak wynikają one w dużej mierze z ogólnej konstatacji, wywiedzionej z badań własnych, dotyczącej tego, że dla poziomu zaspokojenia potrzeby tworzenia, a tym samym samorealizacji (satysfakcji życiowej, poczucia „bycia sobą" i sensu życia) badanych twórców, kluczowe znaczenie miało wsparcie lub brak wsparcia ze strony rodziców / opiekunów / pedagogów w okresie dzieciństwa i nastoletnim. Bardziej szczegółowe konkluzje z analizy danych empirycznych w tej kwestii, na które zwracałam uwagę w poprzednim podrozdziale są następujące:

- na rozwój zdolności twórczych badanych pozytywny wpływ miało wsparcie rodziców / opiekunów i pedagogów (najczęściej nauczycieli), które polegało często na dostrzeganiu i docenianiu zdolności artystycznych badanych oraz pomocy w ukierunkowywaniu podopiecznych na dalszy rozwój w interesujących ich dziedzinach sztuki;
- badani, którzy otrzymali dużą ilość akceptacji i wsparcia rodzicielskiego / pedagogicznego w aspekcie rozwoju ich twórczych zdolności (pomocy w tworzeniu) w okresie dorastania, doświadczają mniejszego nasilenia inhibitorów twórczości natury intrapsychicznej (negatywnych przekonań, lęków, samokrytyki, dotyczących gratyfikacji potrzeby tworzenia) w życiu dorosłym;
- badani, którzy otrzymali dużą ilość akceptacji i wsparcia rodzicielskiego / pedagogicznego w aspekcie rozwoju ich twórczych zdolności (pomocy w tworzeniu) w okresie dorastania, rzadziej doświadczali deprywacji potrzeby tworzenia w aspekcie szerokim (zwłaszcza podejmowanie nielubianego zatrudnienia i generalnie przechodzenia długiego i „turbulentnego" okresu poszukiwania „swojej drogi"), który często był udziałem twórców, których potrzeba tworzenia i zainteresowania twórcze nie były akceptowane, a wręcz spotykały się z oporem, krytyką i odrzuceniem opiekunów i pedagogów;
- duże natężenie rodzicielskiego i – prawdopodobnie w drugiej kolejności – nauczycielskiego „oporu", krytyki i przejawów braku akceptacji dla potrzeby tworzenia badanych w niektórych przypadkach, doprowadziło do tego, że badani niejednokrotnie doświadczali znacznego psychicznego cierpienia, związanego z nieprzychylnym nastawieniem znaczących innych wobec ich zainteresowań i wyborów życiowych, z którego negatywnymi skutkami (w postaci lęków, autodestrukcyjnych przekonań itp.) niejednokrotnie borykali / borykają się przez wiele lat dorosłego życia;

- duże natężenie rodzicielskiego i – prawdopodobnie w drugiej kolejności – nauczycielskiego „oporu", krytyki i przejawów braku akceptacji dla potrzeby tworzenia badanych w niektórych przypadkach, jak się wydaje, przyczyniło się do opóźnienia, spowolnienia i zmniejszenia zasięgu karier artystycznych tych osób;
- wychowanie w środowisku kreatogennym, w tym w rodzinach artystów, a także znaczące wsparcie nauczycieli, mentorów i innych pedagogów (bezpośrednia pomoc w tworzeniu; Szmidt, 2013) w okresie dzieciństwa skutkowało – jak się wydaje – wykształceniem pozytywnych przekonań na temat twórczości i swojej roli jako artysty, a co z tym związane harmonijną i swobodną gratyfikacją potrzeby tworzenia, która prowadziła do intensywnego rozwoju twórczych zdolności i dynamicznego rozwoju karier artystycznych niektórych badanych,
- wychowanie we wspierającym twórczość środowisku rodzinnym, w którym profesja artystyczna była traktowana jako pozytywny model rozwoju zawodowego wydaje się wpływać pozytywnie na relacje partnersko-rodzinne twórców w dorosłym życiu, szczególnie w aspekcie nieantagonistycznego, lecz komplementarnego i harmonijnego postrzegania dwóch ważnych obszarów życia – związków miłosnych i rodziny oraz pracy twórczej.

Zauważyć można, iż z racji tego, że moje zainteresowania naukowe oscylują wokół pedagogiki dorosłych, sformułowane propozycje 1. – 8. w pierwszej kolejności skierowane są do twórców dorosłych. Celem tych propozycji jest, jak wskazano powyżej, radzenie sobie m.in. ze skutkami niedoborów (w aspekcie zwłaszcza pomocy w tworzeniu) wychowawczo-rodzicielskich, których doświadczać mogą dorosłe osoby, odczuwające nasiloną potrzebę tworzenia. Jednak drugim, nie mniej istotnym i możliwym do podjęcia na podstawie wskazanych powyżej konkluzji, kierunkiem wdrożenia oddziaływań pedagogicznych byłaby profilaktyka wskazanych niedoborów w pomocy w tworzeniu – a więc np. propozycje szkoleń dla rodziców / opiekunów i pedagogów w zakresie pomocy w tworzeniu i dostarczanie dziecku pośredniej i bezpośredniej pomocy w tworzeniu, a także programy wspierające twórczość zdolnych dzieci (Szmidt, 2019). W kwestii osób w jakimś aspekcie ponadprzeciętnie utalentowanych i odczuwających silną motywację do tworzenia, pokutować może bowiem domniemane przypuszczenie, że takie jednostki – ze względu prawdopodobnie na ich duży potencjał i zdolności – poradzą sobie same i nie jest konieczne poświęcanie im uwagi, czyli np. oferowanie zajęć edukacyjno-rozwojowych. Na problem tego rodzaju w kontekście wybitnie uzdolnionych dzieci i młodzieży zwraca uwagę Limont (2007; 2013; 2014; zob. też Ledzińska, 1996), pisząc o *asynchronicznym rozwoju* (czyli współwystępowaniu wysokich uzdolnień i

znacznych deficytów natury np. psychicznej czy poznawczej) oraz problemach wychowawczych uczniów zdolnych, mogących wiązać się m.in. z *syndromem nieadekwatnych osiągnięć* (czyli osiąganiem zaniżonych wyników w nauce, nieadekwatnych wobec posiadanych zdolności i potencjału). A problemy w funkcjonowaniu osób wysoko uzdolnionych / twórczo utalentowanych niekoniecznie rozwiązane zostają przecież w dorosłości – zwłaszcza, jeśli brak było jakichkolwiek interwencji psychopedagogicznych czy dedykowanych zabiegów edukacyjnych na wcześniejszych etapach rozwoju. Limont (2016, s. 10) wskazuje, że „bez wcześniejszego rozwoju aktywności twórczej dzieci i młodzieży, może nie pojawić się w późniejszym okresie twórczość codzienna i wybitna".

W związku z tymi aspektami pewne związane z *przymusem tworzenia* zagadnienia mogłyby być uwzględnianie nie tylko – jak proponowałam powyżej – na uczelniach, ale już w szkołach artystycznych (muzycznych, plastycznych, baletowych itp.). Wydaje się ważne, by uzdolniony artystycznie młody człowiek, który dopiero poznaje swoje możliwości i ograniczenia, uczył się, jak „obchodzić się" z *przymusem tworzenia*, by nie stłumić zdolności twórczych, a jednocześnie nie zaniedbać innych dziedzin życia. Być może *przymus tworzenia* u nastolatków (rozmówcy wspominali, że to zjawisko pojawiało się u nich już w tym wieku) wchodzi czasem w kolizję z koniecznością uczenia się różnych przedmiotów szkolnych, uważanych przez nich za nieciekawe, nieprzydatne itp. W tym kontekście można by też pomyśleć o edukacji psychologicznej nauczycieli (np. przedmiotów artystycznych i ogólnokształcących), a także rodziców dzieci zdolnych. Generalnie, jak wskazuje Szmidt (2013, s. 418) „[j]ednym z najciekawszych problemów pedagogicznych związanych z twórczością jest wpływ rodziny na rozwój zdolności twórczych dzieci". Wydaje się, iż na podstawie zrealizowanych badań uznać można, iż wpływ ten jest znaczący również dla gratyfikacji *przymusu tworzenia*, a więc wątek ten warty jest dalszej eksploracji.

Z drugiej strony, wydaje się, iż propozycji „protwórczych" oddziaływań pedagogicznych skierowanych do dzieci (w formie lekcji twórczości czy całych kompleksowych programów wychowania do twórczości; Beghetto, 2019; Dobrołowicz, 1995; Gralewski, 2022; Kettler i in., 2018; Limont, 2010a; Starko, 2018; Szmidt, 2013; Szmidt i Uszyńska-Jarmoc, w druku), a także dotyczących dzieci (np. szkolenia dla nauczycieli twórczości) jest więcej niż programów tego rodzaju zajęć, dedykowanych dorosłym twórcom. Stąd też – poza osobistymi zainteresowaniami, które grawitują w stronę pomocy w tworzeniu osobom dorosłym – w powyższej analizie skupiłam się na tym drugim aspekcie, czyli zwłaszcza propozycji wsparcia artystów, którzy z powodu różnego rodzaju zaniedbań natury rodzinno-wychowawczej w

okresie dorastania borykają się z zaburzeniami na tle harmonijnej gratyfikacji potrzeby tworzenia.

Wspomnieć też można, iż zadanie pedagoga, chcącego wesprzeć w twórczym rozwoju i samorealizacji często bardzo utalentowanych i samoświadomych, lecz z różnych względów „zblokowanych" lub / i borykających się z problem integracji silnej potrzeby tworzenia z innymi ludzkimi dążeniami twórców nie wydaje się proste i stanowić może ambitne wyzwanie, wymagające kompleksowego opracowania adekwatnych oddziaływań dydaktycznych czy terapeutycznych. Poza jednak kompetencjami związanymi *stricte* z dydaktyką twórczości, a może też wiedzą artystowską, przydatna będzie określonego rodzaju – *twórcza* – postawa, umożliwiająca nawiązanie harmonijnego i owocnego dialogu między pedagogiem a podopiecznym. Jak wskazuje w kontekście konstruowania nowoczesnych metod edukacyjnych Krasoń (2010, s. 344):

> [E]lementem budowania pożądanej edukacyjnej relacji spotkania wydaje się skłonność dywergencyjna, będąca transgresyjnym przekraczaniem możliwości intelektualnych, stanowiących dyspozycję niezbędną do pełnej samorealizacji i współtworzenia otwartego umysłu i wyobraźni (…).
>
> Twórczością jako cechą w pewnym sensie dystynktywną winien przede wszystkim emanować Przewodnik [pedagog]. Wielu badaczy koncentruje się na analizie cech twórczego pedagoga (…). Godne uwagi jest (…) uogólnione zestawienie predyspozycji twórczych, jakiego dokonał Marian Golka, uznając za prymarne następujące atrybuty: inteligencję, rozległą wiedzę, niezależność, odwagę, niechęć do autorytetów, dystans wobec dotychczasowego dorobku nauki, zdolność do koncentracji, upór w pozostawaniu wiernym własnym zainteresowaniom, elastyczność myślenia, wyobraźnię i skłonność do fantazjowania czy umiejętność zadziwiania się światem. Zwłaszcza ta ostatnia właściwość wydaje się istotna, implikuje bowiem stałą gotowość do poznawania nowego, innego, a także zachwycania się tym permanentnym odkrywaniem.

Przyznać mogę, iż wyniki badań prowadzonych w ramach niniejszej dysertacji dostarczyły mi powodów do wielu „zadziwień", a także zachwytów nad interesującymi uwarunkowaniami procesów twórczych i właściwości osobowości ich uczestników – artystów. Wyrażam nadzieję, że kolejne kroki, podejmowane przeze mnie lub innych, potencjalnie zainteresowanych tematyką *przymusu tworzenia* badaczy, dostarczyć mogą ich jeszcze więcej, a także prowadzić do wielu nowych, nawet jeśli skromnych, odkryć w obszarze nauk o twórczości.

Zakończenie – podsumowanie, krytyka badań własnych i propozycje kierunków dalszych analiz nad *przymusem tworzenia*

> „Na początku kształtowania się myśli ludzkiej największe zainteresowanie wzbudzała twórczość artystyczna. Otoczona tajemniczością, wprawiająca w zachwyt (…) zajmowała umysły wielkich myślicieli starożytności, jak to się dzieje do czasów nam współczesnych"
>
> Popek (2003, s. 62).

Niniejsza praca stanowi wynik czteroletniej podróży badawczej, której celem była eksploracja właściwości zaproponowanej nowej kategorii analitycznej – *przymusu tworzenia* – oraz rozpoznanie jej znaczenia dla procesu samorealizacji jednostek (grupy, zaproszonych do badań, twórców-artystów). Po wielomiesięcznych pracach analitycznych doszłam do punktu, w którym odnoszę wrażenie, że – we własnej subiektywnej i pod wieloma względami niedoskonałej ocenie tego procesu – w dużym stopniu udało mi się podołać zadaniu, jakie postawiłam sobie w ramach projektu rozprawy doktorskiej. Oznacza to, że kompleksowe analizy teoretyczne i empiryczne umożliwiły udzielenie, ugruntowanych w danych empirycznych, odpowiedzi na postawione cele badań i trafne odniesienie się do założeń teoretyczno-badawczych. W ramach zakończenia dokonam teraz podsumowania najważniejszych wniosków z pracy oraz zaproponuję kierunki możliwych dalszych analiz nad zjawiskiem, które stanowiło główny przedmiot moich zainteresowań badawczych. Wskażę też na pewne niedostatki mojego projektu oraz niedosyty badawcze, z którymi kończę niniejsze rozważania.

Na podstawie przeprowadzonych badań *przymus tworzenia* definiuję jako intensywnie odczuwaną potrzebę artystycznej ekspresji, motywującą jednostki do regularnego zaangażowania w proces twórczy, który często generuje u nich wysoko pozytywne stany emocjonalne, w tym zwłaszcza stan przepływu – *flow*. Do najważniejszych właściwości tej kategorii należą: autoteliczność potrzeby tworzenia związana z odczuwaniem wysoko pozytywnych stanów emocjonalnych (w tym zwłaszcza przepływu – *flow*; Csíkszentmihályi, 2008) podczas procesu twórczego, wysoka intensywność odczuwania potrzeby tworzenia (w aspekcie natężenia i temporalnym) i jej intensywna gratyfikacja (regularne zaangażowanie w pracę twórczą), a także dyskomfort / cierpienie psychiczne jednostki w wyniku deprywacji potrzeby tworzenia. Częste wśród osób badanych, odczuwających *przymus tworzenia*, okazało się również quasi-organiczne / biologiczne / prokreacyjne postrzeganie procesu twórczego

(zob. Jung, 1971a; 1971b) oraz opisywanie potrzeby tworzenia jako mającej charakter „instynktowny" / instynktopodobny (zob. Maslow, 2006), z którym to sposobem percepcji łączy się wrażenie „braku wyboru", czyli przymusu co do jej gratyfikacji. Szczególnie charakterystyczne dla badanych i związane z odczuwaniem *przymusu tworzenia* było też generalnie wysokie waloryzowanie twórczości, a także percypowana lekkość, naturalność, a często też pewna mimowolność procesu twórczego (wrażenie, że proces ten „dzieje się sam"). Wielu badanych wskazało na znaczącą rolę podświadomości (np. marzeń sennych) i intuicji w tworzeniu dzieł sztuki, a więc tak krytykowanych przez współczesnych psychologów poznawczych procesów pierwotnych (Sawyer, 2012). W narracjach regularnie przewijały się też wypowiedzi świadczące o tym, iż twórcy postrzegają swoją pracę w charakterze nałogu czy uzależnienia.

W kontekście drugiego członu postawionego celu badań za ważny wniosek uznać należy, iż gratyfikacja *przymusu tworzenia* stanowi równocześnie gratyfikację potrzeby samorealizacji (a więc, w zgodzie z analogicznym założeniem Maslowa [2006], potrzebę tworzenia i samorealizacji uznać można za w pewnym stopniu tożsame). Oznacza to, że – w zgodzie z przyjętymi założeniami i wskaźnikami procesu samorealizacji – gratyfikacja *przymusu tworzenia* ma znaczenie dla wzrostu poczucia satysfakcji życiowej, „bycia sobą" i (najczęściej) poczucia sensu życia. Tym samym prawidłowa jest też zależność odwrotna, polegająca na tym, iż deprywacja *przymusu tworzenia* przyczynia się do obniżenia poczucia satysfakcji życiowej, „bycia sobą" i (najczęściej) poczucia sensu życia badanych.

Podkreślić warto, iż – w odniesieniu między innymi do wskazanych powyżej właściwości *przymusu tworzenia* – wnioski z badań w wysokim stopniu potwierdziły wszystkie przyjęte założenia teoretyczno-badawcze. Wydaje się, że w największym stopniu konfirmacji podległo założenie o autotelicznej naturze *przymusu tworzenia*, związanej z doświadczaniem wysoko pozytywnych, wręcz euforycznych, emocji podczas procesu twórczego. Najmniej jednoznacznie wybrzmiała natomiast zależność między odczuwaniem *przymusu tworzenia* a doświadczaniem przez badanych konfliktów tej potrzeby z innymi potrzebami życiowymi jednostki. Założenie to znalazło jedynie częściowe odzwierciedlenie w narracjach, gdyż jak wynika z analizy zaproponowanego *Modelu relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji*, wielu badanych doświadcza dosyć (co nie oznacza, że całkowicie) harmonijnej gratyfikacji potrzeby tworzenia, która stanowi równocześnie czynnik zaspokojenia potrzeb niższego rzędu. W tym kontekście istotne wydaje się spostrzeżenie dotyczące personologicznego aspektu twórczości, a sprowadzające się do tego, iż badani generalnie

wydają się uosabiać wizerunek artysty (pod względem psychologicznym) zdrowego, spełnionego i wysoko funkcjonującego. Zauważyć można, iż jest to równoznaczne z tym, że przywołane w rozważaniach teoretycznych toposy głodującego artysty i artysty udręczonego, a także generalnie „zdemonizowana" wizja twórcy (wskazująca na aspekt toksycznego uwikłania w pracę twórczą; Pufal-Struzik, 2006, s. 34) w dość niewielkim stopniu znalazły odzwierciedlenie w badaniach. Narracje pozwoliły jednak wyłonić dwie kategorie, związane z funkcjonowaniem twórców w życiu małżeńskim / partnerskim i rodzinnym. W tym kontekście podzieliłam badanych na *artystów ustabilizowanych* i *artystów walczących*, których głównym kryterium rozróżnienia stanowi to, czy sfera życia rodzinno-domowego i ta dotycząca samorealizacji twórczej (np. kariery artystycznej) postrzegane są antagonistycznie, co stanowić może zarzewie pewnych konfliktów (tych wewnętrznych i tych zewnętrznych, w interakcjach z bliskimi). W tym kontekście wyrazić też warto, że *przymus tworzenia* nie okazuje się aż tak silnym czynnikiem w psychice badanych twórców, aby wyprzeć potrzeby miłości, przynależności itp. – może natomiast generować trudności w ich gratyfikacji.

Natomiast w aspekcie procesualnego wymiaru analiz twórczości badani dostarczyli – jak się wydaje – cennej wiedzy na temat tego, jak doświadczają procesu twórczego, zwłaszcza pod względem odczuwanych pozytywnych emocji i stanów przepływu. A za interesujący kontekst odkrycia uznać można charakterystykę sposobu generowania nowych pomysłów w aspekcie percepcji tych doświadczeń przez twórców. Jak wynika z narracji, artyści doświadczają silnego przymusu rejestrowania pojawiających się w ich umyśle nowych idei, a gdy nowy pomysł „umknie" / nie zostanie zapamiętany i zarejestrowany, doświadczają psychicznego cierpienia (zwłaszcza poczucia straty i żalu). Do kontekstu odkrycia zaliczyć można również dokonywanie przez wielu badanych wyraźnej dychotomii między pracą twórczą a nietwórczą (którą skategoryzowałam jako „pracę koszmar") – z czego ta druga stanowi dla nich czynnik destrukcyjny w kontekście gratyfikacji potrzeby samorealizacji, i której starają się w miarę możliwości unikać.

W zgodzie z założeniem Maslowa (2006, s. 51), iż twórczość ma zazwyczaj *motywacje wielorakie*, na podstawie narracji zidentyfikowałam też dodatkowe motywy, stojące za podejmowaniem przez badanych czynności twórczych. Czynniki te, które określiłam jako *współwystępujące motywy autotelicznej potrzeby tworzenia*, wydają się stanowić odpowiedź– bardziej niż samorealizacja – na podstawowe potrzeby jednostki. Do najważniejszych z nich należą: chęć komunikacji z odbiorcami, chęć wzmocnienia samooceny / budowy autorytetu, autoprezentacji i zdobycia prestiżu społecznego poprzez twórcze osiągnięcia oraz potrzeba

bezpieczeństwa materialnego (utrzymania się lub / i zdobycia dodatkowego zarobku). W tym kontekście zauważyć warto, że badani (odpowiadając m.in. na pytanie, czym jest dla nich potrzeba tworzenia) dostarczyli też interesujących interpretacji potrzeby tworzenia, która – poza tym, iż przede wszystkim jest wyrazem autotelicznego dążenia do przyjemności / stanu *flow* oraz sposobem gratyfikacji dążeń samorealizacyjnych – stanowić może też przejaw potrzeby autoekspresji, komunikacji, autoprezentacji i publicznych wystąpień, zrozumienia rzeczywistości, odizolowania się od świata zewnętrznego, transgresji i pozostawienia dziedzictwa. Ta ostatnia interpretacja odzwierciedla opisaną w części teoretycznej koncepcję twórczości Ranka (1989).

Generalnie podkreślić i powtórzyć warto, iż w narracjach badanych znalazło odzwierciedlenie wiele założeń teorii analizowanych w części teoretycznej pracy. Przede wszystkim są to założenia koncepcji perspektywy humanistycznej (m.in. Maslowa [1971; 1986; 1995a; 1995b; 2006], zwłaszcza tych dotyczących samorealizacji i cech osób samorealizujących się, a także Csíkszentmihályia [2008] w aspekcie opisów stanu *flow* oraz cech osobowości autotelicznej), a także psychoanalitycznej jungowskiej (zob. Jung, 1971a; 1971b) oraz – jak wspomniano powyżej – interpretacji potrzeby tworzenia przez Ranka (1989). Odzwierciedlenia jungowskiej „prokreacyjnej teorii twórczości" sprowadzały się przede wszystkim do stosowania przez badanych „prokreacyjnej" metaforyki procesu twórczego oraz postrzegania procesu twórczego jako mimowolnego i nie w pełni kontrolowalnego, poczucia bycia przedmiotem, a nie podmiotem procesu twórczego, poczucia wewnętrznego przymusu tworzenia, stosowania przez badanych podziału na twórczość „autentyczną" / „mimowolną" oraz „nieautentyczną" / „rzemieślniczą", postrzegania potrzeby tworzenia jako instynktownej, quasi-organicznej, „biologicznej" itp.

Po wykrystalizowaniu najważniejszych ustaleń wielowątkowych analiz teoretycznych i badawczych wyeksponować warto jeszcze sposoby, w jakie wyniki badań transferowalne mogą być do praktyki pedagogicznej. Do najważniejszych zidentyfikowanych związanych z odczuwaniem *przymusu tworzenia* problemów niektórych osób badanych należą, jak się wydaje: niedostatek umiejętności harmonijnej integracji *przymusu tworzenia* z potrzebami przynależności / miłości / relacji, niedostatek umiejętności harmonijnej integracji *przymusu tworzenia* z potrzebami bezpieczeństwa materialnego, tłumienie własnej silnej potrzeby tworzenia z powodu oddziaływania inhibitorów twórczości, zwłaszcza natury intrapsychicznej (takich jak negatywne przekonania o profesji artystycznej, niska samoocena w kontekście pracy twórczej itp.), czemu towarzyszy dyskomfort / cierpienie psychiczne (odczuwanie frustracji,

depresji, zniechęcenia, niepokoju itp.). Do proponowanych oddziaływań – form pomocy w tworzeniu (Szmidt, 2013b) – będących odpowiedzią na rozpoznane trudności, należeć mogą np. warsztaty rozwojowe (o charakterze terapeutycznym / coachingowym), indywidualne sesje terapeutyczne / psychoterapeutyczne / konsultacje psychologiczne oraz szkolenia / konsultacje indywidualne z przedsiębiorczości. Generalnie obiektem proponowanych przeze mnie oddziaływań pedagogicznych są przede wszystkim artyści doświadczający *przymusu tworzenia*, partnerzy i członkowie rodzin artystów, doświadczających *przymusu tworzenia*, a także jednostki odczuwające nasiloną potrzebę tworzenia, które jednak doświadczają tak dużej liczby lub / i tak silnych inhibitorów twórczości (zazwyczaj o charakterze intrapsychicznym – czyli np. negatywnych przekonań o twórczości), iż pozostaje ona w jakimś stopniu stłumiona. Do wstępnie opracowanych konkretnych propozycji działań dydaktycznych, mających na celu wsparcie osób odczuwających silną potrzebę tworzenia / *przymus tworzenia*, należą warsztaty rozwojowe pt. „Obudź w sobie artystę" oraz „Jak być artystą i nie zwariować?", które skierowane mogłyby być na otwarty rynek, np. w formie oferty ośrodków kultury i sztuki. W ramach zaleceń dla praktyki pedagogicznej zaproponowałam też narzędzie „*Przymus tworzenia* – test diagnostyczny dla twórców (artystów)", który jednak – na tym etapie prac badawczych nad analizowanym zjawiskiem – ma raczej charakter roboczy. Przed ewentualnym zastosowaniem kwestionariusz ten wymagałby starannej weryfikacji w zakresie trafności i rzetelności zaproponowanych itemów.

Podkreślić warto, iż – w zgodzie z koncepcją pomocy w tworzeniu Szmidta (2013, s. 459) – zaproponowane przeze mnie oddziaływania ukierunkowane są na stymulowania jednostek do zachowań twórczych poprzez eliminację barier, hamujących twórczość artystyczną (np. negatywnych przekonań o zawodzie artysty), ale także na inspirowanie, czyli „stymulowanie, budzenie, ożywianie potencjalnych zdolności twórczych wychowanków" i rozwijanie ich „wiedzy i umiejętności niezbędnych w twórczym myśleniu i działaniu". W przypadku *przymusu tworzenia* istotnym celem jest również wsparcie radzenia sobie ze skutkami bardzo „rozbudzonej" twórczości, czyli dążenie do harmonijnej integracji potrzeby tworzenia jednostki z potrzebami bardziej podstawowymi. Zauważyć też warto, że powyższe propozycje dla praktyki pedagogicznej dotyczą osób dorosłych, co oznacza, że pośrednio i w pewnym stopniu ich celem jest radzenie sobie ze skutkami niedoborów (w aspekcie zwłaszcza pomocy w tworzeniu) wychowawczo-rodzicielskich, których doświadczać mogą osoby, odczuwające nasiloną potrzebę tworzenia. Jednym z istotnych wniosków z badań jest bowiem

kluczowe znaczenie środowiska rodzinno-wychowawczego dla poziomu zaspokojenia *przymusu tworzenia*, a tym samym późniejszej samorealizacji badanych twórców.

Przechodząc do kolejnego wątku, na etapie podsumowań warto też dokonać krótkiej oceny koncepcji badawczej. Przeprowadzony proces badań podzwolił uznać ją generalnie za właściwie skonstruowaną – pod względem doboru metod, technik i narzędzi badawczych – w kontekście poszukiwanych w ramach prac badawczych informacji. W odwołaniu do przeprowadzonych rozważań teoretycznych dodać można, iż szczególnie przydatna okazała się obszerna analiza tekstów kultury, która umożliwiła sformułowanie założeń zawierających pewne ogólne, ale – jak się okazało – trafne tropy dla poszukiwanych właściwości *przymusu tworzenia*. Za użyteczny uznaję również, powstały na podstawie analiz koncepcji potrzeby tworzenia i potrzeby samorealizacji z perspektywy humanistycznej i psychoanalitycznej, a także teorii hierarchii potrzeb Maslowa (1995b), *Model relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji*. Dzięki temu narzędziu ułatwione zostało zadanie opracowania charakterystyki *przymusu tworzenia*, zwłaszcza pod kątem autoteliczności / instrumentalności tej potrzeby, a także tego, na ile generuje ona konflikty z innymi potrzebami życiowymi badanych i jakie jest jej znaczenie dla samorealizacji twórców. Zaznaczyć jednak należy, iż przedstawiona ostatecznie koncepcja badań, jak i obecna struktura pracy jest wynikiem licznych modyfikacji i korekt, które towarzyszyły mojemu – chwilami niełatwemu – rozwojowi jako początkującej badaczki.

Podkreślić pragnę, że mimo iż w wyniku przeprowadzonych wywiadów udało mi się zgromadzić obszerny i – jak mi się wydaje – płodny heurystycznie materiał empiryczny, to jednak niewątpliwie badania moje mają istotne ograniczenia. Po pierwsze, ich zasięg był raczej wąski – wywiady z udziałem 24 osób pozwoliły na dostrzeżenie wielu interesujących zależności i prawidłowości, dotyczących interesującego mnie zjawiska – jednak rzecz jasna ich wyniki nie pozwalają na dokonywanie uogólnień statystycznych i nie uprawniają do wnioskowania, że *przymus tworzenia* jest kategorią uniwersalną. Wyrażam wprawdzie przypuszczenie – oparte nie tylko na wynikach badań własnych, ale również przedstawionych w tej pracy analizach różnorodnych tekstów kultury, które stanowiły inspiracje do sformułowania założeń teoretyczno-badawczych – że może tak być, czyli że *przymus tworzenia* stanowi cechę osobowości wielu twórców. Sprawdzenie tej hipotezy wymagałoby z pewnością podjęcia kompleksowych badań o charakterze ilościowym i weryfikacyjnym. Za pomocą badań ilościowych można by również sprawdzić poziom i natężenie *przymusu tworzenia* u różnych twórców, co pozwoliłoby zastosować pewne kryteria oceny natężenia tego zjawiska, przydatne

z punktu widzenia proponowanych oddziaływań pedagogicznych. Dzięki wynikom tego rodzaju badań możliwe byłoby również opracowanie klucza interpretacyjnego do zakresów punktacji wspomnianego narzędzia „*Przymus tworzenia* – test diagnostyczny dla twórców (artystów)". Stanowić to może wdzięczne zadanie dla badaczy – w tym szczególnie zwolenników podejścia psychometrycznego w badaniach z zakresu kreatologii.

Ponadto, jak podkreślałam na początku niniejszych rozważań (zob. *Rozdział 1.*), ze względu na własne zainteresowania badawcze i pod wpływem inspiracji z tekstów kultury podmiotem moich badań byli artyści. Wydaje się bowiem – co wnioskuję na podstawie analizy tekstów kultury – iż zjawisko silnej potrzeby tworzenia, mającej odczuwalne dla jednostki i wyraźnie zauważalne też dla jej otoczenia (np. rodziny, partnerów życiowych) różnorodne konsekwencje natury psychologicznej i społecznej, dotyczy przede wszystkim twórców sztuki. Istnieją jednak przekonujące przesłanki, aby argumentować, iż nasilona potrzeba pracy twórczej o cechach analogicznych lub nieco podobnych do wskazanych w niniejszej pracy, może też być udziałem twórców innych dziedzin, np. naukowców. Świadczyłyby o tym chociażby przytoczone w *Rozdziale 1.* analizy Schilling (2018), dotyczące stylu pracy, postaw życiowych i generalnego sposobu myślenia i działania wybitnych naukowców, twórców-odkrywców. Przykładowo również funkcjonujący powszechnie *stereotyp roztargnionego twórcy* (Nęcka, 2003, s. 53), czyli jednostki usilnie koncentrującej się i wysoko zaangażowanej w pracę twórczą kosztem innych zadań oraz generalnie przejawiającej zmniejszone zainteresowanie obszarami życia niezwiązanymi z pracą, nie wydaje się dotyczyć jedynie artystów[120], ale także twórców-naukowców i wynalazców. Ten powszechny, ugruntowany w kulturze wizerunek, odzwierciedla – jak się wydaje – pewne właściwości *przymusu tworzenia*, które wyłoniły się z analizy danych (takie jak zmniejszone zaangażowanie w życie rodzinne twórców na tle rozkojarzenia, związanego z intensywnym myśleniem o aktualnie realizowanych projektach czy też nowych pomysłach twórczych).

Ponadto w kontekście kryterium doboru grupy badanych pod względem twórczej profesji zawodowej, poza rozszerzeniem zakresu badań o przedstawicieli innych obszarów twórczości, zwłaszcza twórców-naukowców, zakres ten można by również zawęzić do artystów konkretnych dziedzin sztuki. Czyli kierunki przyszłej eksploracji empirycznej mogłyby mieć na celu sprawdzenie czy i (ewentualnie) w jaki sposób właściwości *przymusu tworzenia* przedstawicieli danych dziedzin sztuki różnią się od innych – np. pisarzy od malarzy itd. Z

[120] W przeciwieństwie do kulturowych wizerunków artysty udręczonego i artysty głodującego (zob. *Rozdział 1.*).

drugiej strony i niejako w opozycji do powyższej propozycji wydaje się, iż sprawdzić warto, czy *przymus tworzenia* postrzegać można jako nasiloną potrzebę podejmowania aktywności o charakterze twórczym, a kwestia rodzaju tych aktywności jest drugorzędna. O tym, iż *przymus tworzenia* to w pewnym sensie *uniwersalna potrzeba tworzenia* (a nie np. – w zależności od jednostki – potrzeba pisania / malowania itp.) świadczyły pewne fragmenty narracji, które analizowałam wcześniej (zob. *Rozdział 8.*). Dotyczyły one tego, że wielu badanych – w kontekście wątku deprywacji *przymusu tworzenia* – wyrażało przekonanie, że byliby w stanie zmienić uprawianą profesję artystyczną na inną bez znaczącego uszczerbku dla poczucia dobrostanu, ale nie dopuszczają możliwości zastąpienia jej pracą o charakterze odtwórczym (gdyż podejmowanie takiego rodzaju zatrudnienia generuje u nich cierpienie i hamuje samorealizację). Wątek ten zaliczyć mogę do pewnych niedosytów badawczych, gdyż jego głębsza eksploracja być może umożliwiłaby pełniejsze opracowanie charakterystyki interesującego mnie zjawiska. Jednak sprawdzenie, czy *przymus tworzenia* rzeczywiście jest uniwersalną potrzebą tworzenia być może wymagałoby odmiennego zdefiniowania grupy badanych i zaproszenia do wywiadów twórców o bardziej wszechstronnym zakresie aktywności („twórców wielodziedzinowych", czyli uprawiających naraz różne profesje artystyczne – np. osób, które jednocześnie malują, piszą książki, komponują muzykę itp.).

Interesujące wydaje się też, co nie zostało sprawdzone w ramach moich badań, a stanowiło wątek podnoszony przez ich uczestników[121], czy i na ile *przymus tworzenia* związany jest z poziomem posiadanych zdolności twórczych (czyli np. pytania badawcze mogłyby być brzmieć następująco: Czy u twórców posiadających wysokie zdolności twórcze *przymus tworzenia* jest bardziej nasilony niż u jednostek mniej twórczo uzdolnionych? Czy twórcom posiadającym wysokie zdolności twórcze gratyfikacja *przymusu tworzenia* przychodzi łatwiej [w związku np. z większą akceptacją i wsparciem otoczenia dla zaangażowania takich jednostek w aktywności twórcze]?). Co istotne, badania te wymagałyby użycia narzędzi umożliwiających ocenę poziomu zdolności twórczych osób odczuwających *przymus tworzenia*. Ponadto wartym eksploracji polem przyszłych badań jest *przymus tworzenia* u dzieci i nastolatków oraz implikacje jego doświadczania dla ogólnego rozwoju psycho-społecznego. Można bowiem przyjąć założenie, iż *przymus tworzenia* pojawia się / wykształca już we wczesnych latach życia, na co wskazywało wielu badanych. Gdyby wniosek ten został potwierdzony w dalszych analizach, jego istotną implikacją wydaje się zapotrzebowanie na opracowanie specjalnych programów nauczania i nowych form pomocy w tworzeniu,

[121] Wielu badanych wspominało o swoich wyróżniających się zdolnościach czy też talencie twórczym.

dedykowanych dzieciom i młodzieży, doświadczających *przymusu tworzenia*. Kroki te mogłyby zapobiec wielu negatywnym konsekwencjom oddziaływania tej potrzeby w dorosłym życiu, na które wskazywali badani (np. cierpienie związane z tłumieniem twórczości, którego prawdopodobnym źródłem był brak akceptacji nasilonej potrzeby tworzenia badanego w okresie dzieciństwa).

Ponadto – dysponując zgromadzoną w wyniku niniejszych i być może potwierdzoną / rozszerzoną w ramach kolejnych badań wiedzą, dotyczącą możliwych negatywnych konsekwencji oddziaływania *przymusu tworzenia* dla jednostki i jej społecznego otoczenia – istotną częścią postulowanych dalszych analiz empirycznych wydaje się ogólna problematyka optymalnego funkcjonowania jednostek doświadczających *przymusu tworzenia*. Warto więc przyjrzeć się uważniej, jakie strategie działania twórcy i formy wsparcia zewnętrznego sprawiają, że nasilona potrzeba tworzenia jest czynnikiem spełnienia i samorealizacji jednostki oraz prowadzi do skutecznego realizowania wytworów twórczych. Innymi słowy, zbadać warto uwarunkowania, jakie sprawiają, że *przymus tworzenia* stanowi dla jednostki czynnik konstruktywny z punktu widzenia jej rozwoju (zwłaszcza samorealizacji) i ogólnego życiowego dobrostanu. W tym celu można by np. poddać badaniom tych odczuwających *przymus tworzenia* twórców, których funkcjonowanie zarówno na poziomie samorealizacji, jak i potrzeb niższego rzędu wydaje się szczególnie harmonijne, satysfakcjonujące, a tym samym „wzorcowe". Wydaje się, iż znaczących podstaw i inspiracji do tego typu analiz dostarczyły już wybrane narracje i opracowane na ich podstawie wnioski z niniejszego projektu badawczego – zwłaszcza te dotyczące artysty jako jednostki (pod względem psychologicznym) zdrowej, spełnionej i wysoko funkcjonującej. Postuluję tu zatem podjęcie rzadko podejmowanych współcześnie badań nad „twórcami szczęśliwymi" (Boniwell, 2022; Szmidt, 2023b).

W tym kontekście należy jeszcze wyrazić pewnego rodzaju dysonans, jakiego doznałam w wyniku analizy danych empirycznych. Związany jest on z tylko częściowym potwierdzeniem się założenia, dotyczącego doświadczania przez twórców konfliktów na tle *przymusu tworzenia* (założenie brzmiało następująco: *Przymus tworzenia* generuje konflikty z innymi potrzebami życiowymi jednostki, a jego regularne zaspokajanie wpływać może destrukcyjnie na inne, poza twórczością, obszary życia badanych [relacje rodzinne, związki osobiste, stabilność finansową]) w stosunku do uprzedniej, wstępnej wiedzy o interesującym mnie zjawisku, jaką posiadałam przed etapem badań. Twórcy, którzy stanowili dla mnie inspirację do podjęcia badań, wydawali się bowiem doświadczać pewnego dyskomfortu i / lub nawet cierpienia, związanego z konfliktem silnej potrzeby tworzenia z innymi dążeniami życiowymi, który

negatywnie rzutował na ich funkcjonowanie społeczne, często w kontekście bliskich relacji osobistych. I jakkolwiek wnioski z badań, które nie wykazały tak znaczącej roli cierpienia / dyskomfortu, związanych z oddziaływaniem *przymusu tworzenia* w życiu artystów, są niewątpliwie optymistyczne i ogólnie pozytywne (ukazujące pozytywny, konstruktywny obraz artysty), to warto poddać refleksji samo źródło owego dysonansu. W ramach więc krytyki badań własnych wyrazić warto, iż – chcąc „ambitnie" podejść do stojącego przede mną wyzwania – w ramach procesu doboru grupy badanych, przyjęłam strategię nakierowaną na dotarcie do osób, które wydawały mi się w jak najpełniejszym stopniu uosabiać interesujące mnie zjawisko. Na ile więc okazało się to możliwe, do badań zaangażowałam osoby znane, bardzo płodne twórczo, posiadające liczne sukcesy w ramach swoich profesji, najczęściej ponadprzeciętnie utalentowane i kompetentne w swoich artystycznych zawodach. Często zapraszałam do wywiadów osoby, których wypowiedzi, wskazujące na doświadczanie *przymusu tworzenia*, znalazłam w relacjach medialnych – a zauważyć można, że sam fakt obecności w mediach masowych może świadczyć o popularności i zdobytej wysokiej pozycji społecznej tych twórców. Sporą częścią mojej grupy badanych stanowiły więc osoby, o których powszechnie wiadomo, iż na swojej drodze osiągnęły liczne i ponadprzeciętne sukcesy – w pewnej części były to nawet osoby bardzo sławne (zwłaszcza Joanna Bator, Piotr Rogucki, Adam Ostrowski, Tomasz Tryzna, Jerzy Jarniewicz), a więc takie, których osiągnięcia doceniane są na skalę kraju, a nawet międzynarodowo. Dość oczywistym wydaje się więc, iż osiągnięty prestiż społeczny i prawdopodobnie komfortowe warunki życia tych badanych pozytywnie wpływają na ich samoocenę, ogólne poczucie dobrostanu, a także postrzeganie własnej twórczości i potrzeby tworzenia – z czego ta ostatnia (jej gratyfikacja) stanowi w istocie pierwotny, bezpośredni czynnik ich sukcesu.

Generalnie wyrazić warto, iż uważam przyjętą strategię doboru grupy badanych za trafną i wyrażam zadowolenie, iż – w duchu filozofii Maslowa, która stanowiła jedną z idei przewodnich niniejszych rozważań – udało mi się przebadać osoby samorealizujące się, „zdrowe i silne" (Maslow, 2006, s. 61), wyróżniające się pod względem wielu cech osobowości oraz zdolności twórczych. Trudno jednak byłoby zaprzeczyć, że wnioski z badań, sformułowane w dużej mierze na podstawie narracji takich jednostek, mogą nie być miarodajnym odzwierciedleniem tego, w jaki prawdopodobnie sposób funkcjonuje – na ile można tak to ująć – „przeciętna", doświadczająca *przymusu tworzenia*, jednostka. Natomiast uczestnicy moich warsztatów rozwojowych i wielu innych artystów, których wypowiedzi (w ramach bezpośrednich interakcji) stanowiły inspiracje do stworzenia koncepcji badawczej, w

której dość silnie zaakcentowałam znaczenie konfliktów potrzeby tworzenia z innymi, należą raczej do twórców w jakimś stopniu zblokowanych, doświadczających wielu trudności na tle gratyfikacji potrzeby tworzenia, dążeń samorealizacyjnych, a często też relacji osobistych i bezpieczeństwa materialnego. Na podstawie tych spostrzeżeń i refleksji wyrażam więc opinię, iż kierunki dalszych analiz empirycznych podzielić należy również na takie, których celem jest dalsza eksploracja tego, jakie są właściwości *przymusu tworzenia* w odczuciu artystów osiągających sukcesy i odczuwających wysoki poziom ogólnego życiowego dobrostanu, oraz takie, które w większym stopniu uwzględniałyby udział badanych, dla których *przymus tworzenia* jest czynnikiem generującym wspomniane wyżej trudności. Byłyby to więc zwłaszcza osoby, którym – przynajmniej na dany moment – nie udaje się w satysfakcjonującym dla siebie stopniu przekuć swoich twórczych pasji i zdolności w przynoszącą zarobek i społeczne uznanie „pełnowymiarową" działalność zawodową, a także być może pogodzić dominującej potrzeby tworzenia z potrzebami relacji osobistych. Stwierdzić można, iż ten kierunek analiz w pewien sposób wpisywałby się w założenia *egalitarnego podejścia do twórczości* (w opozycji do *elitarnego*; Szmidt, 2014), a zaproponowane badania mogłyby dostarczyć dalszych, cennych wniosków dla praktyki pedagogicznej.

Wyrażam przekonanie, że oba wspomniane kierunki badań – z czego pierwszy dotyczy, jak można to określić. „twórców spełnionych", a drugi „twórców niespełnionych" – mogłyby przyczynić się do znacznego pogłębienia zrozumienia zjawiska *przymusu tworzenia*. Pierwszy z nich ma charakter bardziej analizy jego optymalnych, „wzorcowych" przejawów, a drugi ma na celu dostarczenie wiedzy na temat zagrożeń, związanych z sytuacją, kiedy *przymus tworzenia* nie zostaje harmonijnie zintegrowany z innymi potrzebami jednostki. Przy czym podkreślić raz jeszcze należy, iż badania nad „twórcami spełnionymi", czyli osobami samorealizującymi się, potrafiącymi przekuć swoje twórcze pasje w źródło utrzymania, osiągającymi sukcesy materialne, osobiste i cieszące się społecznym uznaniem, a także odczuwającymi związane z tym spełnienie, satysfakcję i dobrostan, uważam za bardzo ważne i warte kontynuacji – również w kontekście poszerzenia wiedzy o zagrożeniach związanych z nieharmonijnym integrowaniem *przymusu tworzenia* w życiu. Podejście to zgodne jest z koncepcją Maslowa (1986, s. 13), zdaniem którego:

> badanie (…) samorealizujących się osób może nas wiele nauczyć o naszych własnych błędach i niedociągnięciach oraz wskazać właściwy kierunek rozwoju. Każde stulecie (…) miało swój wzór i ideał. Nasza kultura wszystkie je odrzuciła, a więc ideał świętego, bohatera, dżentelmena, rycerza i mistyka. Pozostał nam tylko osobnik dobrze przystosowany, bez problemów, co stanowi mizerny i wątpliwy substytut. Być może wkrótce uda się nam posłużyć jako naszym przewodnikiem i wzorem istotą ludzką, będącą w pełni swojego rozwoju i samourzeczywistnienia, w której wszystkie możliwości osiągają swoją

pełną aktualizację, której wewnętrzna natura wyraża się swobodnie i nie jest wypaczona, zahamowana lub zaprzeczona.

Kolejnym związanym z powyższym kierunkiem eksploracji badawczej mogłyby być również badania *stricte* ukierunkowane na samorealizację odczuwających *przymus tworzenia* artystów – „twórców spełnionych" – w kontekście np. kształtowania się trajektorii ich życia w aspekcie budowania twórczej kariery, doświadczanych inhibitorów samorealizacji, sposobów ich pokonywania itd. Mogłyby one wzbogacić dorobek empiryczny rodzącej się w ostatnich latach pedagogiki pozytywnej (zob. Szmidt, 2013a). Dodatkowo ciekawym kierunkiem analiz potencjalnie byłyby też wywiady z osobami z bezpośredniego otoczenia twórców, np. członkami ich rodzin (rodzicami, współmałżonkami, dziećmi). Dzięki tego rodzaju badaniom można by dowiedzieć się więcej na temat konsekwencji oddziaływania *przymusu tworzenia* dla życia domowego i rodzinnego i poznać reakcje ważnych innych (z punktu widzenia twórcy) wobec związanego z pracą twórczą stylu życia artystów. Badania takie wpisywałyby się w środowiskowy wymiar twórczości, a tym samym mogłyby mieć szczególne znaczenie z punktu widzenia pedagogicznego.

Podsumowując, możliwe proponowane kierunki dalszych badań nad *przymusem tworzenia* są następujące:

- ilościowe i weryfikacyjne badania nad *przymusem tworzenia* i znaczeniem tego zjawiska dla procesu samorealizacji jednostek
- badania ilościowe, sprawdzające poziom i natężenie *przymusu tworzenia*
- badania jakościowe, przy rozszerzeniu ich podmiotu o twórców innych profesji – zwłaszcza naukowców i wynalazców (cel: sprawdzenie, czy *przymus tworzenia* o wskazanych w tej pracy albo podobnych właściwościach dotyczy też twórców innych profesji)
- badania jakościowe, przy zawężeniu ich podmiotu do przedstawicieli konkretnych profesji artystycznych (np. pisarzy, malarzy; cel: sprawdzenie, czy właściwości *przymusu tworzenia* różnią się w zależności od uprawianej dziedziny artystycznej)
- badania jakościowe nad *przymusem tworzenia*, sprawdzające założenie o uniwersalności tego zjawiska w aspekcie rodzaju pracy twórczej (założenie mogłoby brzmieć następująco: *Przymus tworzenia* jest uniwersalną potrzebą tworzenia i jednostka może odczuwać go w odniesieniu do wielu różnorodnych aktywności twórczych, np. pisania, malowania, komponowania itp.)

- badania jakościowe nad związkiem *przymusu tworzenia* i zdolności twórczych (cel: zbadanie, czy i w jakich ewentualnie aspektach *przymus tworzenia* zależny jest od posiadanych zdolności twórczych)
- badania jakościowe z udziałem twórców, którzy doświadczają trudności na tle oddziaływania *przymusu tworzenia* (cel: rozpoznanie uwarunkowań dotyczących tego, że *przymus tworzenia* przejawia się w sposób destrukcyjny, czyli jego gratyfikacja lub / oraz deprywacja generuje dyskomfort psychiczny lub / i cierpienie jednostki)
- badania jakościowe z udziałem doświadczających *przymusu tworzenia* „twórców spełnionych" (osób samorealizujących się, wysoko funkcjonujących; cel: rozpoznanie uwarunkowań dotyczących tego, że *przymus tworzenia* przejawia się w sposób konstruktywny i stanowi czynnik pozytywnego rozwoju jednostki i potencjalnie też jej otoczenia)
- badania jakościowe nad samorealizacją doświadczających *przymusu tworzenia* „twórców spełnionych" (cel: rozpoznanie uwarunkowań samorealizacji odczuwających *przymus tworzenia* artystów, rozpoznanie inhibitorów samorealizacji i sposobów ich pokonywania)
- badania jakościowe z udziałem członków rodzin jednostek, odczuwających *przymus tworzenia* (cel: poznanie konsekwencji oddziaływania *przymusu tworzenia* na bezpośrednie społeczne otoczenie twórcy).

Uzasadniony w tym kontekście wydaje się też postulat, by realizować również badania w strategii mieszanej (*mixed methods*; zob. J. W. Creswell i J. D. Creswell, 2017), mające na celu nie tylko określenie statystycznego występowania cech *przymusu tworzenia* i generalizacje odkryć na szerszą skalę społeczną, ale i jego znaczenia dla aktywnych, indywidualnych twórców i ich życia.

Na zakończenie podkreślić warto, iż pomimo pewnych ograniczeń, niedostatków i niedosytów badawczych, których większa świadomość pojawia się na etapie finalizacji niniejszego projektu, mam poczucie, iż podołałam wyzwaniu, jakim było wstępne naukowe opracowanie zaproponowanej kategorii *przymusu tworzenia* i rozpoznanie jej znaczenia dla samorealizacji zaproszonej do badań grupy twórców. W żadnej mierze nie oznacza to jednak, że zjawisko *przymusu tworzenia* uchwycone zostało w sposób zadowalająco precyzyjny i kompleksowy. Wręcz przeciwnie – jak sygnalizowałam powyżej, badania o charakterze eksploracyjnym traktować można jedynie jako przyczynek do dalszych analiz nad interesującym mnie fenomenem. Wydaje się jednak, że wygenerowane w ramach niniejszego

projektu badawczego dane i sformułowane na ich podstawie wnioski pozwalają na uzyskanie pewnego konceptualnego krajobrazu, wskazującego na ogólny charakter zjawiska i jego społeczny kontekst, co naświetlać może potencjalne kierunki do kontynuacji eksploracji empirycznej. Dodać też można, iż w związku z tym, że *przymus tworzenia* związany jest z procesem samorealizacji, a we współczesnej kulturze oraz naukach społecznych, również psychologii i pedagogice, coraz większą rolę nadaje się postępującym procesom indywidualizacji jednostki (zob. Jančina i Kubicka, 2014), być może zjawisko to jest obecnie nawet ważniejsze niż kiedykolwiek wcześniej, a czas na jego głębsze zrozumienie jest dziś szczególnie właściwy.

Tym bardziej więc wyrażam nieśmiałą nadzieję, iż znajdą się badacze chętni i zainteresowani dalszym eksplorowaniem właściwości i uwarunkowań *przymusu tworzenia* – również na sposoby, które wykraczać będą daleko poza moje założenia i ograniczone postrzeganie tego zjawiska, co pozwoli na bardziej stabilne ugruntowanie tej kategorii w obszarze badań nad twórczością.

Bibliografia

Academy of Achievement (19 marca, 2017). *Sir Kazuo Ishiguro, Academy Class of 2017, Full Interview*. [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=z_rVLxoxAwg.

Adler, A. (1986). *Sens życia*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Adler, G. i Hull, R. F. C. (1971). *The Spirit in Man, Art, & Literature (Collected Works of C. G. Jung Vol. 15)*. Princeton University Press.

Allport, G. W. (1964). *Pattern and Growth in Personality*. Harvard University.

Amabile, T. M. i Fisher, C. M. (2012). Stimulate creativity by fueling passion. W: E. A. Locke, *Handbook of principles of organizational behavior*, 482-497. DOI: 10.1002/9781405164047.ch23.

Amabile, T. M. i Pratt, M. G. (2016). The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning. *Research in*

Organizational Behavior, *36*, 157-183. DOI: https://doi.org/10.1016/j.riob.2016.10.001.

Amenta, A. (2020). Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie w *Annie In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk. W: A. Amenta i K. Jaworska (red.). *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*. Instytut Badań Literackich PAN.

Andrzej Ziemiański. (15 lutego, 2023). Wikipedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Andrzej_Ziemia%C5%84ski.

Atwood, M. (2021). *O pisaniu*. Karakter.

Badora, A. (2021). Twórczość jako zadanie osoby. *Roczniki Pedagogiczne*, *13*(2), 79-90.

Barron F. (1968). *Creativity and Personal Freedom*. Princton: Van Nostrand.

Battan, C. (4 maja, 2016). "The Artist's Way" in an Age of Self-Promotion. *The New Yorker*. Pobrane z: https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-artists-way-in-an-age-of-self-promotion.

Baylor, A. L. (1997). A three-component conception of intuition: Immediacy, sensing relationships, and reason. *New Ideas in Psychology*, *15*(2), 185-194. DOI: 10.1016/S0732-118X(97)00016-0.

Beghetto, R. A. (2019). Creativity in Classroom. W: J. C. Kaufman, R. J. Sternberg (red.). *The Cambridge Handbook of Creativity*, 587-606. Cambridge University Press.

Belton, D. (2006). *Van Gogh*. [Film]. IMDbPro.

Biblioteka Raczyńskich. (9 czerwca, 2021). *Porannik książkowy. Rozmowa z Joanną Bator*. [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Lor1FzD-srQ.

Big Think (24 kwietnia, 2012). *Staring Down the Challenges of Writing.* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=u4yhWRVC6jU.

Boniwell, I. (2022). *Psychologia pozytywna w pigułce*. Zwierciadło.

Borchardt, M. (2017). *Beksińscy. Album wideofoniczny.* [Film]. Darek Dikti Biuro Pomysłów.

Bourdieu, P. (2015). *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*. Universitas.

Braud, W. (1998). Can research be transpersonal? *Transpersonal Psychology Review, 2*(3), s. 9-17.

Brylowska, N. (2020). *Zawód Artysta*. Instytut Kultury Miejskiej Gdańsk.

Burton, T. (1994). *Ed Wood*. [Film]. Buena Vista Pictures Distribution.

Busa, Ch. (1982). Stanley Kunitz: The Art of Poetry No. 29. *The Paris Review*, *83*. Pobrane z: https://www.theparisreview.org/interviews/3185/the-art-of-poetry-no-29-stanley-kunitz.

Całek, A. (2010). Kto pisze wielkie dzieła? O świadomości i nieświadomości w procesie twórczym. W: M. Korytowska i M. Sokalska (red.). *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, 493–517. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Cameron, J. (2017). *Droga artysty. Jak wyzwolić w sobie twórcę*. Wydawnictwo Szafa.

Carr, A. (2009). *Psychologia pozytywna. Nauka o szczęściu i ludzkich siłach*. Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Carson, R. (2008). *Poskramianie swojego gremlina*. Wydawnictwo Kos.

Carson, S., H. (2019). Creativity and Mental Illness. W: J. C. Kaufman I R. J. Sternberg (red.). *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge University Press, 296-319.

Charmaz, K. (2009). *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Chmielińska, A. (2013). Twórczość „tych, którzy czują więcej". W: K. J. Szmidt, M. Modrzejewska-Świgulska (red.). *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Chmielińska, A. (2017). *Dynamika transgresji twórczych. Studia przypadków pedagogów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Chmielińska, A. i Modrzejewska-Świgulska, M. (2020). *W stronę samorealizacji. Re-decyzje życiowe kobiet*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Chojnowski, D. (2021). *Pedagogiczne implikacje teorii dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Citko, K. (2019). Creativity as the act of transcending oneself and the world: from creativity to transcendence. *Creativity. Theories–Research-Applications*, *6*(2), 264-268. DOI: 10.1515/ctra-2019-0015.

Colbert, F. (2007). *Marketing Culture and the Arts*. HEC.

Creswell, J. W. i Creswell, J. D. (2017). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage publications.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins Publishers.

Csíkszentmihályi, M. (1998). *Urok codzienności. Psychologia emocjonalnego przepływu*. Wydawnictwo W.A.B., Wydawnictwo CiS.

Csíkszentmihályi, M. (2004). *O stanie przepływu.* [Plik video]. TED Conferences. https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_flow_the_secret_to_happiness?language=pl.

Csíkszentmihályi, M. (2008). *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. Harperperennial.

Csíkszentmihályi, M. (2022). *Flow. Stan przepływu*. Feeria.

Csikszentmihalyi, M. i Sawyer, K. (1995). Creative insight: the social dimension of a solitary moment. W: J. E. Davidson i R. J. Sternberg (red.). *The Nature of Insight*, 329-364. A Bradford Book.

Cudowska, A. (1997). *Orientacje życiowe współczesnych studentów*. Wydawnictwo Akademickie Trans Humana.

Cudowska, A. (2004). *Kształtowanie twórczych orientacji życiowych w procesie edukacji*. Wydawnictwo Akademickie Trans Humana.

Cudowska, A. (2017). *Twórcze orientacje życiowe. Zdrowie i dobrostan*. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Cunningham, P. F. (2007). The challenges, prospects, and promise of transpersonal psychology. *International Journal of Transpersonal Studies*, *26*(1), 41-55. DOI: 10.24972/ijts.2007.26.1.41.

Currey, M. (2013). *Codzienne rytuały. Jak pracują wielkie umysły*. W.A.B.

Czapiński, J. (red.). (2004). *Psychologia pozytywna. Nauka o szczęściu, zdrowiu, sile i cnotach człowieka*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Czapiński, J. (2015). Osobowość szczęśliwego człowieka. W: J. Czapiński (red.). *Psychologia pozytywna*, 359-379. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Dali, S. (2002). *Dziennik geniusza*. Wydawnictwo L@L.

Davidson, J. E. (1995). The suddenness of insight. W: J. E. Davidson i R. J. Sternberg (red.). *The Nature of Insight*, 329-364. A Bradford Book.

Dawid, L. (2012). *Jestem Bogiem*. [Film]. Kino Świat.

Dąbrowski, K. (1975). *Trud istnienia*. Wiedza Powszechna.

Dąbrowski, K. (1979). *Dezintegracja pozytywna*. Państwowy Instytut Wydawniczy.

Derc, M. (1996). *Doświadczenie i twórczość w koncepcji Abrahama H. Maslowa*. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Diener, E., Lucas, R. E., Oishi, S. (2002). Subjective well-being: The science of happiness and life satisfaction. W: C. R. Snyder i S. J. Lopez (red.). *Handbook of Positive Psychology*. Oxford University Press.

Dobrołowicz W. (1995). *Psychodydaktyka kreatywności*. Warszawa: Wydawnictwo WSPS.

Dubas, E. (2000). *Edukacja dorosłych w sytuacji samotności i osamotnienia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Duckworth, A. (2016). *Upór: potęga pasji i wytrwałości*. Galaktyka.

Dunne, C. (2015). *Carl Jung. Wounded Healer of the Soul*. Watkins.

Dyskografia O.S.T.R.-a. (25 czerwca, 2023). Wikipedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Dyskografia_O.S.T.R.-a.

Ericsson, R. i Pool, R. (2020). *Droga na szczyt. Jak ćwiczyć, aby osiągnąć mistrzowską biegłość w dowolnej dziedzinie*. Fijorr Publishing.

Fabryka Słów (b. d..). *Andrzej Ziemiański*. Pobrane z: https://fabrykaslow.com.pl/autorzy/andrzej-ziemianski-2.

Ferenc, T. i Domański, M. (20 grudnia 2021). Procesy twórcze i poznawcze w sztuce i nauce. *Kalejdoskop kultury*. Pobrano z: https://kalejdoskopkultury.pl/procesy-tworcze-i-poznawcze-w-sztuce-i-nauce.

Frankl, V. E. (2019a). *Bóg ukryty. W poszukiwaniu ostatecznego sensu*. Wydawnictwo Czarna Owca.

Frankl, V. E. (2019b). *Człowiek w poszukiwaniu sensu. Głos nadziei z otchłani Holokaustu*. Wydawnictwo Czarna Owca.

Frederickson, J. (2018). *Kłamstwa, którymi żyjemy. Jak zmierzyć się z prawdą, zaakceptować siebie i zmienić swoje życie*. Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów w Drodze.

Frejlich, Cz. (27 stycznia 2020.) [Recenzja książki pt. *Ręka w torboschronie* B. Muchy]. Pobrane z: https://formy.xyz/krotka-forma/reka-w-torboschronie.

Freudenberg, O. (2009). *Semantyka Kultury*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIWERSITAS.

Fromm, E. (2017). *O byciu człowiekiem*. Vis-à-vis Etiuda.

Fryer, M. (2012). Some key issues in creativity research and evaluation as seen from a psychological perspective. *Creativity Research Journal*, *24*(1), 21-28. DOI: 10.1080/10400419.2012.649236.

Fundacja Olgi Tokarczuk (11 grudnia, 2020). *Olga Tokarczuk „Czuły narrator”.* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3y6fgcHAcwc.

Gacek, D. (25 marca, 2022). *Zapiski ze współczesności.* [Audycja radiowa]. Polskie Radio Dwójka.

Gajewski, K. (2006). „Lęk przed wpływem: teoria poezji”, Harold Bloom, przeł. Agata Bielik-Robson Marcin Szuster. [Recenzja]. *Pamiętnik Literacki*, *7*(3), 247-254.

Gałązka, A. (2010). Drama kreatywna stymulatorem rozwoju strategii uczenia się i nauczania – implikacje praktyczne. W: K. Krasoń, M. Kleszcz i A. Wąsiński (red.). *Transgresyjna istota kreacji*, 31-40. Wyższa Szkoła Administracji.

Gardner, H. (1993). *Creating minds: An anatomy of creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Ghandi*. BasicBooks.

Gasiul, H. (2005). W poszukiwaniu źródeł zagrożenia rozwoju osobowości. W: M. Ledzińska, G. Rudkowska i L. Wrona (red.). *Psychologia współczesna: oczekiwania i rzeczywistość*, 8-21. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

Gawron, A. (2017). „Lęk przed autorstwem” – twórcze pisanie a doświadczenie macierzyństwa. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, *60*(1), 27-42.

George, J. M. i Zhou, J. (2001). When Openness to Experience and Conscientiousness Are Related to Creative Behavior: An Interactional Approach. *Journal of Applied Psychology, 86*(3), 513–524. DOI: 10.1037/0021-9010.86.3.513.

Germine, M. (1991). Consciousness and synchronicity. *Medical Hypotheses, 36*(3), 277-283. DOI: 10.1016/0306-9877(91)90149-S.

Gibbs, G. (2011). *Analizowanie danych jakościowych*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Gilbert, E. (2015). *Wielka magia. Odważ się żyć kreatywnie*. Dom Wydawniczy REBIS.

Glăveanu, V. P. (2013). Rewriting the language of creativity: The Five A's framework. *Review of general psychology, 17*(1), 69-81, DOI:10.1037/a0029.

Glăveanu, V. P. (2014). The psychology of creativity: A critical reading. *Creativity. Theories–Research–Applications, 1*(1), 10-32. DOI: 10.15290/ctra.2014.01.01.02.

Glăveanu, V. P. (2023). *Kreatywność*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Golka, M. (1995). *Socjologia artysty*. Ars Nova.

Golka, M. (2012). *Socjologia artysty nowożytnego*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Gołaszewska, M. (1984). *Zarys estetyki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Górniewicz, J., Rubacha, K. (1993). *Droga do samorealizacji*, „C&T".

Gralewski J. (2022*). Niedostrzegana kreatywność. Trafność ocen kreatywności uczniów dokonywanych przez nauczycieli liceów i jej uwarunkowania*. Wydawnictwo APS.

Grandage, M. (2016). *Geniusz*. [Film]. Summit Entertainment, Roadside Attractions.

Griswold, W. (2013). *Socjologia kutury*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Guilford, J. P. (1957). Creative abilities in the arts. *Psychological Review, 64*(2), 110-118. DOI: 10.1037/h0048280.

Guilford, J. P. (1976). Aptitude for creative thinking: One or many? *The Journal of Creative Behavior, 10*(3), 165–169. DOI: 10.1002/j.2162-6057.1976.tb01019.x.

Hagers, A., Lieshout, E., van Brummelen, R. (2016). *Przeżyć: Metoda Houellebecqa*. Serious Film.

Hanna Kulenty – composer. (b. d). Pobrane z: https://www.hannakulenty.com.

Hardenberg, G. F. P. (2019). From Logological Fragments I (1797-98). Selections. W: M. F. Bykova (red.), *The German Idealism Reader: Ideas, Responses, and Legacy,* 243-248. Bloomsbury Academic.

Harris, E. (2000). *Pollock*. [Film]. Sony Pictures Classics.

Haupt, S. (2012). *Tajemnica Sagrady*. [Film]. IMDbPro.

Heinich, N. (2010). *Socjologia sztuki*. Oficyna Naukowa.

Hobby. (10 stycznia, 2022). Wikipedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Hobby.

Hogg, T. (2017). maudern art: Sally Hawkins shines as Maud Lewis, the primitive artist who defed convention to pursue her vision. *Film Journal International*, *120*(7), 36–38.

Holland, A. (2006). *Kopia mistrza*. [Film]. Best Film.

Horney, K. (2001). *Nowe drogi w psychoanalizie.* Dom Wydawniczy Rebis.

Horney, K. (2018). *Autoanaliza*. Vis-à-vis Etiuda

Illg, J. (2022). Summa. W: W. Myśliwski. *W środku jesteśmy baśnią*. Wydawnictwo Znak.

Imponderabilia (2020). *Kim jest Remigiusz Mróz i czego nie pisze w swoich książkach?.* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=egAur5FWdqM&t=441s.

Jančina, M., Kubicka, D. (2014). Kierowanie własnym rozwojem. Kontekst teoretyczny zjawiska, *Psychologia rozwojowa*, *19*(4), 31-48. DOI: 10.4467/20843879PR.14.023.2962.

Janiszewska, A. (2020). „Lockdown – w to mi graj!". Potrzeba samotności artystów na tle ograniczeń związanych z pandemią COVID-19. W: I. Świątek-Barylska (red.). *Jednostka i jej otoczenie w obliczu pandemii COVID-19 – ujęcie interdyscyplinarne,* 35-59.

Janiszewska, A. (2021). *Psychowładza*, *ekonomia uwagi*, *infantia* jako przykłady współczesnych społeczno-kulturowych inhibitorów samorealizacji twórców. *Consensus*. Studenckie Zeszyty Naukowe. Wydanie Specjalne, 81-98. Wydział Politologii i Dziennikarstwa UMCS.

Janiszewska, A. (2023). Co może blokować wykorzystanie potencjału twórczego? Psychologiczne inhibitory samorealizacji. *Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne, 1*(16), 289–302, DOI: 10.18778/2450-4491.16.18.

Janiszewska-Szczepanik, A. (2020a). [Recenzja książki pt. *Transcend: The New Science of Self-Actualization* autorstwa S. B. Kaufmana]. *Kultura i Edukacja*, *4*(130), 205-211. DOI: 10.15804/kie.2020.04.13.

Janiszewska-Szczepanik, A. (2020b). What do You Really Teach When You Teach Creativity to Adults?. *Creativity. Theories–Research-Applications*, *7*(1), 73-91. DOI: 10.2478/ctra-2020-0005.

Janiszewska-Szczepanik, A. (2021). Ograniczenia jako stymulator twórczości artystycznej. Przykładowe realizacje twórcze okresu pandemii w kontekście teorii Mariana Golki. W: M. Kuna, P. Sowińska i J. Szybajło (red.). *Twórczość i Normy*. Koło Naukowe Socjologii Prawa UMCS.

Janiszewska-Szczepanik, A. (2021). Zbyt wrażliwi, żeby tworzyć? Wpływ wybuchu pandemii na twórczość profesjonalnych artystów. W: M. Sasin (red). *Kultura i twórczość w czasach zarazy*, 65-88. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Janowska, J. (1998). *Samoaktualizacja w teorii i praktyce kształcenia nauczycieli*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Jarzyńska, K. (2020). Wywoływanie duszy: Olgi Tokarczuk gra na wielu religiach. *Ruch Literacki*, *61*(5 (362)).

Jeffs, Ch. (2003). *Sylvia*. [Film]. BBC Films, British Film Council, Capitol Films, Focus Features, Ruby Films.

Jordan B Peterson. (2 maja, 2017). *2017 Personality 19: Biology & Traits: Openness/Intelligence/Creativity II*. [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fjtBDa4aSGM&t=664s.

Jordan B Peterson (27 maja, 2017). *Cykl biblijny VIII: Fenomenologia Boskości.* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UoQdp2prfmM.

Jordan B Peterson (1 maja, 2021). Q&*A 05-01-2021* | *Jordan B. Peterson.* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Q-geMoCsNAw.

Jordison, S. (14 stycznia, 2022). The Artist's Way at 30: Alicia Keys, Pete Townshend and the surprising re-birth of a creativity classic. *The Guardian*. Pobrane z: https://www.theguardian.com/books/2022/jan/14/the-artists-way-at-30-alicia-keyes-pete-townsend-and-the-surprising-re-birth-of-a-creativity-classic.

Jóźwiak, J. (30 listopada 2014). *FOTOZOFIA - sztuka fotografii według Andrzeja Różyckiego.* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UdWdc2MKxRM.

Jung, C. G. (1971a). On the Relation of Analytic Psychology to Poetry. W: G. Adler i R. F. C. Hull (red.). *The Spirit in Man, Art, & Literature (Collected Works of C. G. Jung Vol. 15)*, 84-109. Princeton University Press.

Jung, C. G. (1971b). Psychology and Literature. W: G. Adler i R. F. C. Hull (red.). *The Spirit in Man, Art, & Literature (Collected Works of C. G. Jung Vol. 15)*. Princeton University Press.

Jung, C. G. (2014). *Dynamika nieświadomości*. Wydawnictwo KR.

Jung, C. G. (2018). *Człowiek i jego symbole*. Wydawnictwo KOS.

Karwowski, M. (2006). Intuicja jako zdolność, wymiar osobowości i styl funkcjonowania. Syntetyzujący przegląd niektórych stanowisk psychologicznych. *Studia Psychologica, 6*, 189-206.

Karwowski, M. (2009). *Identyfikacja potencjału twórczego*. Wydawnictwo APS.

Karwowski, M. (2015). Notes on creative potential and its measurement. *Creativity. Theories–Research-Applications*, *2*(1), 4-16. DOI: 10.1515/ctra-2015-0001.

Kaufman, J. C. (2011). *Kreatywność*. Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.

Kaufman, J. C. i Sternberg, R. J. (red.). (2006). *The International Handbook of Creativity*. Cambridge University Press.

Kaufman, J. C. (2011). *Kreatywność*. Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.

Kaufman, J. C. (2017). Creativity and Mental Illness: So Many Studies. So Many Wrong Conclusions. W: J. A. Plucker (red.). *Creativity and Innovation. Theory, Research and Practice*, 199-205. Prufrock Press.

Kaufman, S. B. (2020). *Transcend: The New Science of Self-actualization*, Tarcher-Perigee.

Kaufman, S., B. i Gregoire, C. (2018). *Kreatywni. I masz pomysł na wszystko*. Muza.

Kaufmann, G. (2003). What to measure? A new look at the concept of creativity. *Scandinavian Journal of Educational Research, 47*(3), 235-251. DOI: 10.1080/00313830308604.

Kettler T., Lamb K. N., Mullet, D. R. (2018). *Developing Creativity in the Classroom. Learning and Innovation for 21st-Century Schools*. Prufrock Press Inc., Waco.

Kharkhurin, A. (2015). The big question in creativity research: The transcendental source of creativity. *Creativity. Theories–Research-Applications*, *2*(1), 90-96. DOI: 10.1515/ctra-2015-0014.

King, S. (2014). *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*. Prószyński Media.

Kino Iluzjon (b. d..). *Solo*. Pobrane z: https://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/5243/solo.html.

Kirsch, C., Lubart, T. i Houssemand, C. (2015). Creative personality profile in social sciences: The leading role of autonomy. *Creativity. Theories–Research-Applications*, *2*(2), 180-211.

Kivy, P. (2009). Mozart's Skull: Looking for Genius (in All the Wrong Places). *The Harvard Review of Philosophy*, *16*(1), 10-22.

Klebaniuk, J. (2015). Opowiedz swoją historię. Terapeutyczne efekty pisania. *Przegląd Biblioterapeutyczny*, *V*(1), 11-32.

Kobiela, D., Welchman, H. (2017). *Twój Vincent*. [Film]. Next Film.

Kocowski, T. (1978). *Potrzeby człowieka. Koncepcja systemowa*. Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej.

Kocowski, T. (1982). *Potrzeby człowieka. Koncepcja systemowa*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Kofta, P. (18 marca 2012). Przykry przymus tworzenia. *Wprost*, *12*(1518). Pobrane z: https://zdrowie.wprost.pl/311498/przykry-przymus-tworzenia.html.

Kolańczyk, A. (1991). Rola uwagi w procesie intuicji twórczej. W: A. Tokarz (red.). *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej*, 33-48. SAWW.

Konecki, K. (2000). *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Konwicki, T. (1982). *Wschody i zachody księżyca*. Zapis 21.

Korniłowicz, K. (1976). Pomoc w tworzeniu jako zadanie pracy kulturalnej. W: O. Czerniawska (red.). *Pomoc społeczno-kulturalna dla młodzieży pracującej i dorosłych. Wybór pism*. Ossolineum.

Kotarbiński, T. (1975). *Traktat o dobrej robocie*. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.

Kowalik, S. (2020). *Siedem wykładów z psychologii sztuki*. Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Kozielecki, J. (1987). *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*. PWN.

Kozielecki, J. (2001). *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*. Wydawnictwo Akademickie Żak.

Kozielecki, J. (2007). *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*. Wydawnictwo Akademickie Żak.

Kozielecki, J. (2009). Psychotransgresjonizm – zarys nowego paradygmatu. W: J. Kozielecki (red.). *Nowe idee w psychologii*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Koziołek, R. (2015). *Dobrze się myśli literaturą*. Wydawnictwo Czarne i Uniwersytet Śląski w Katowicach.

Krajewski, M. i Schmidt, F. (2017). Co to znaczy być artystą/artystką? *Kultura i Społeczeństwo*, *61*(1), 71-99. DOI: 10.35757/KiS.2017.61.1.4.

Krasoń, K. (2010). O spotkaniu, godności i tworzeniu, czyli sięgać poza lokalne usytuowanie. W: E. Syrek (red.), Czas społeczny akademickiego uczestnictwa w rozwoju i doskonaleniu civil society : księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Andrzejowi Radziewiczowi-Winnickiemu w 65. rocznicę urodzin, 342-345. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Krasoń, K. (2010). Słowo o kreacji i zapominaniu. W: K. Krasoń, M. Kleszcz i A. Wąsiński (red.). *Transgresyjna istota kreacji*, 7-8. Wyższa Szkoła Administracji.

Krasoń, K. (2013). *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu: integracja sztuki i edukacji w rozwoju i transgresji potencjału człowieka*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Uniwersitas.

Krasoń, K. (2014). Ekspresja somaestetyczna w aktualizacji potencjalności kreacyjnej dziecka. *Chowanna*, *2*(43). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Krasoń, K. (2018). Aktualizowanie potencjalności twórczej w kontekście kultury i sztuki a habitus pierwotny – rozważania obrazoburcze? *Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne, 2*(7), 204-191. DOI: 10.18778/2450-4491.07.10.

Kunat, B. (2015). Pasja jako kategoria badawcza – w świetle dualistycznego modelu R. J. Vallerand'a. *Psychologia Wychowawcza, 8,* 31-41. DOI: 10.5604/00332860.1178611.

Kunat, B., Uszyńska-Jarmoc, J. i Żak-Skalimowska, M. (2019). How are creative abilities related to meta-learning competences? *Creativity. Theories–Research-Applications, 6*(1), 77-90. DOI: 10.1515/ctra-2019-0005.

Kundera, M. (2015). *Sztuka powieści*. W.A.B.

Lambert, P. A. (2020). The Order - Chaos Dynamic of Creativity, *Creativity Research Journal, 32*(4), 431-446, DOI: 10.1080/10400419.2020.1821562.

Lebed, F. (2021). On the Philosophical Definition of Human Play Using the Tools of Qualitative Content Analysis. *Sport, Ethics and Philosophy*, *15*(1), 103-121. DOI: 10.1080/17511321.2019.1649300.

Ledzińska, M. (1996). *Przetwarzanie informacji przez uczniów o zróżnicowanym poziomie zdolności i ich postępy szkolne*. Oficyna Wydawnicza Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Ledzińska, M. (2005). Zadania psychologa w dobie technopolu. W: M. Ledzińska, G. Rudkowska i L. Wrona (red.). *Psychologia współczesna: oczekiwania i rzeczywistość*, 22-29. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

Ledzińska, M. (2012). *Młodzi dorośli w dobie globalizacji: szkice psychologiczne*. Difin.

Ledzińska, M. i Czerniawska, E. (2011). *Psychologia nauczania: ujęcie poznawcze: podręcznik akademicki*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Ledzińska, M., Rudkowska, G., Wrona, L. (2005). *Psychologia współczesna: oczekiwania i rzeczywistość*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

Lightbourn-Lay, L. (15 grudnia, 2009). *Alice Munroe In Conversation with Diana Athill*. [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FlsF_ZLpNHY&t=28s.

Limont, W. (1996). Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej. *Badania eksperymentalne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Limont, W. (2005). Wykorzystanie myślenia metaforycznego w edukacji ku twórczości. W: A. Tokarz (red.). *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*, 93-123. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Limont, W. (2010a). Pedagogika twórczości, czyli edukacja ku twórczości. W: B. Śliwerski (red.). *Pedagogika. Subdyscypliny i dziedziny wiedzy o edukacji*, t. 4. GWP.

Limont W. (2010b). Teoria dezintegracji pozytywnej jako koncepcja zdolności. W: W. Limont, J. Dreszer, J. Cieślikowska (red). *Osobowościowe i środowiskowe uwarunkowania rozwoju ucznia zdolnego,* t. I, 33-49. Wydawnictwo Naukowe Mikołaja Kopernika.

Limont, W. (2011). Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dabrowskiego a zdolności, twórczość, transgresja. W: B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska (red.). *Transgresje – innowacje – twórczość,* 95-108. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Limont, W. (2012). „Passion of Growth": Giftedness and Creativity in the Theory of Positive Disintegration. W: A. Ziegler, Ch. Fischer, H. Stoeger, M. Reutlinger (red). *Gifted Education as a Lifelong Challenge: Essays in Honour of Franz Mönks,* 43-56. LIT-Verlag.

Limont, W. (2013a). „Stań na ramionach gigantów", czyli uczeń zdolny jako problem wychowawczy. *Psychologia wychowawcza, 45*(3), 2013, 125-138. DOI: 10.5604/00332860.1094506.

Limont, W. (2013b). Zdolności jako asynchronia rozwojowa. W: Jabłonowska, M. (red.). *Uczeń zdolny i jego edukacja. Koncepcje. Badania. Praktyka*, s. 153-160. Wydawnictwo Universitas Rediviva.

Limont, W. (2014). „Inny świat? Czy nieznany ich własny?". Potencjał rozwojowy, wzmożona pobudliwość psychiczna a zdolności. *Psychologia wychowawcza*, *5*, 9-27.

Limont, W. (2014). *Wrażliwość, intensywność i potencjał rozwojowy osób wybitnie zdolnych*. „Chowanna", *2*, 81-94.

Limont, W. (2016). Wybrane problemy twórczości. W: A. M. Kola, P. Kożurno, M. Sliwińska (red.). *Projekt edukacyjny w szkołach ponadgimnazjalnych. Podręcznik dobrych praktyk*, 7-25. Międzynarodowe Centrum Zarządzania Informacją.

Limont, W., Dreszer, J, Bedyńska, S. Piechowski M. M. (2008). Overexcitability and creative attitude of gifted students. *Problemy Wczesnej Edukacji. Zdolności uczniów/uczniowie zdolni – edukacyjna wartość czy niechciany problem szkolny? 1*(7), 93-100.

Lindzey, G., Hall, C. i Campbell, J. B. (2006). *Teorie osobowości*. PWN.

Lubart, T. (2017). The 7 C's of creativity. *The Journal of Creative Behavior*, *51*(4), 293-296. DOI: 10.1002/jocb.190.

Lubart, T. I. (2001). Models of the creative process: Past, present and future. *Creativity Research Journal*, *13*(3-4), 295-308. DOI: 10.1207/S15326934CRJ1334_07.

Łukasiewicz, M. (2013). *Józef Bendziecha. Potrzeba tworzenia*. Wydawnictwo Zielona Żyrafa.

Magliozzi, R. S. i He, J. (2009). *Tim Burton*. Manhattan: The Museum of Modern Art.

Makowski, P., Mikołajczyk, K. i Pieniek, J. (2019). Kurs Trenerski I stopnia. [Materiały z zajęć]. Fundacja ITFF.

Małysa, Z. (2018). „Rester vivant" Michela Houellebecqa jako wykładnia dynamiki procesu twórczego. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne*, 21-30, (22 [3]).

Man Of All Creation. (10 września, 2017). *Jordan Peterson – The Role of Artists*. [Plik video]. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=b56xdYB_8Wk.

Martin, M. (29 lipca, 2021). Richard Hutchins: the homeless artist who became an Oprah-endorsed sensation. *The Guardian*. Pobrano z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jul/29/richard-hutchins-homeless-artist-became-sensation.

Maslow, A. (1986). *W stronę psychologii istnienia*. Instytut Wydawniczy PAX.

Maslow, A. (1995a). Postawa twórcza. W: K. Zamiara (red.), *Materiały z historii psychologii*, 256-279. Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Maslow, A. (1995b). Teoria hierarchii potrzeb. W: K. Zamiara (red.), *Materiały z historii psychologii*, 256-279. Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Maslow, A. (2006). *Motywacja i osobowość*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review, 50*(4), 370-396. DOI: 10.1037/h0054346.

Maslow, A. H. (1971). *The Farther Reaches of Human Nature*. Penguin Books.

May, R. (1994). *Odwaga tworzenia*. Dom Wydawniczy Rebis.

McGregor, D. (1960). Theory X and theory Y. *Organization Theory*, *358* (374), 5. Pobrane z: https://static1.squarespace.com/static/60bddec1a93337235ecfdbcf/t/6205165bca24ea4adc4943df/1644500572175/McGregor_Thinker.pdf.

Menaker, E. (2014). Otto Rank and self-psychology. W: D. Detrick, S. Detrick i A. Goldberg, (red.). *Self-Psychology: Comparisons and Contrasts*, 75-87. Routledge.

Mendecka, G. (2010). Temporalne aspekty twórczości. W: K. Popiołek, A. Chudzicka-Czupała (red.). *Czas w życiu człowieka*, 133-149. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Mentel, E. (1994). Wykorzystanie doświadczenia cierpienia w rozwoju osobowym – w koncepcji Victora E. Frankla i Kazimierza Dąbrowskiego. *Chowanna*, *XXXVI* (2), 67-74. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Metcalfe, J. (1995). Foreword. W: J. E. Davidson i R. J. Sternberg (red.). *The Nature of Insight*, 329-364. A Bradford Book.

Miller Jr, H. L. (red.). (2016). *The Sage Encyclopedia of Theory in Psychology*. SAGE Publications.

Milner, M. (2010). *On Not Being Able to Paint*. Routldge.

MiloMoire (12 kwietnia, 2014). *The „PlopEgg" Painting Performance #1 (Art Cologne 2014).* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wKFZOIv5sS0.

Modrzejewska-Świgulska, M. (2014). *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Modzelewski, P. (2012). Różne rodzaje pisania jako techniki poradnictwa pedagogicznego wobec codziennych stresów i traum u dzieci i młodzieży, *Edukacja w dyskursie, 1*, 113-120.

Mojsak, K. (2009). Artyści głodowania: O Kafce, głodomorze i pokazach osobliwości. *Kultura Współczesna*, *1*(59). Pobrane z: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/7._kajetan_mojsak_-_artysci_glodowania._o_kafce_glodomorze_i_pokazach_osobliwosci.pdf.

Mońka, B. (17 lutego, 2009). Wewnętrzny przymus tworzenia. *Tygodnik Rybnicki*, *7*(119). Pobrane z: https://www.nowiny.pl/egazeta/tygodnik-rybnicki/2009-02-17/41893-wewnetrzny-przymus-tworzenia.html.

Morgan, A. (2011). *Terapia narracyjna*. Wydawnictwo Paradygmat.

Morozewicz, M.. (2019). Loneliness in Artistic Expression. *Creativity. Theories – Research – Applications*, *6*(2), 269-273. DOI: 10.1515/ctra-2019-0016. Pobrane z: https://sciendo.com/pdf/10.1515/ctra-2019-0016.

Mucha, B. (2011). *Ręka w torboschronie. O obsesyjnej potrzebie tworzenia, czyli 100% normy*. Poorex Design Bartosz Mucha.

Mukařovský, J. (2014). *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*. Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej UW.

Myśliwski, W. (2022). *W środku jesteśmy baśnią*. Wydawnictwo Znak.

Naifeh, S. i Smith, G. W. (2021). *Van Gogh. Życie*. Świat Książki.

Nęcka, E. (1991). Immanentne przeszkody dla twórczości. W: A. Tokarz (red.). *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej,* 11-19. SAWW.

Nęcka, E. (2003). *Psychologia twórczości*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Niemczycka-Gottfried, A. (25 września, 2020). „Miasta są wizualną manifestacją mojej duchowości". Wywiad z Arturem Przebindowskim. *Rynek i Sztuka*. Pobrane z: https://rynekisztuka.pl/2020/09/25/wywiad-artur-przebindowski-malarz.

Nobel Prize. (7 grudnia, 2013). *Alice Munro, In Her Own Words: 2013 Nobel Prize in Literature*. [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EgKC_SDhOKk.

Nowary-Matusik, N. (red.). (2019). *Jeszcze o artyście (i sztuce): w literaturze, kulturze i nieopodal*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Obuchowski, K. (1986). Wprowadzenie. W: A. Adler. *Sens życia*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Obuchowski, K. (2000). *Galaktyka potrzeb. Psychologia dążeń ludzkich*. Poznań, Zysk i S-ka.

Ogden, A. (2022). Sailboat Metaphor. [Grafika online]. *Scott Barry Kaufman*. https://scottbarrykaufman.com/sailboat-metaphor/?fbclid=IwAR05fOrfkhZQKTlqIJkVbXMx3i6IyOadv9-tcksPLYWvkCkY5V9d7rqDaZ0.

Oh, Y., Chesebrough, Ch., Erickson, B., Zhang, F., Kounios, J. (2020). An insight-related neural reward signal, *NeuroImage*, 214. DOI: 10.1016/j.neuroimage.2020.116757.

Okoń, W. (1998). *Nowy słownik pedagogiczny*. Wydawnictwo Akademickie „Żak".

Osho (2014). *Kreatywność. Uwolnij swą wewnętrzną moc*. Wydawnictwo Czarna Owca.

Osiński, J. (2016). Pomiędzy teleologicznością a autoteliczności sztuki. *Litteraria Copernicana*, (*1*[17]), 169-171. DOI: 10.12775/LC.2016.013.

Pankowska, K. (2000). *Pedagogika dramy. Teoria i praktyka*. Żak.

Pankowska, K. (2003). Drama jako twórcza metoda edukacyjna. W: K. J. Szmidr (red.). *Dydaktyka twórczości. Koncepcje – problemy – rozwiązania*, 159-179. Oficyna Wydawnicza „Impuls".

Pankowska, K. (2013). Drama. Konteksty teoretyczne. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. DOI: https://doi.org/10.31338/uw.9788323518013.

Pankowska, K. (2020). O granicach i ich przesuwaniu w przestrzeniach sztuki współczesnej. *Granice tolerancji w sztuce i wychowaniu*, 33-45. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Parandowski, J. (1986). *Alchemia słowa*. Czytelnik.

Pasja. (b. d.). Słownik Języka Polskiego PWN. https://sjp.pwn.pl/sjp/pasja;2570836.html.

Paszkiewicz, E. (1983). *Struktura teorii psychologicznych*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Patios, G. (2013). Kierkegaard's Construction of the Human Self. *Forum Philosophicum. 18*(1), 37-47. DOI: 10.35765/forphil.2013.1801.03.

Pennebaker, J. W. i Smyth J., S. (2018). *Terapia przez pisanie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Peterson, J. B. i Mar, R. (b. d.). The Benefits of Writing. Pobrane z: http://ivieplan.com/assets/WritingBenefits.pdf.

Pétervári, J., Osman, M. i Bhattacharya, J. (2016). The role of intuition in the generation and evaluation stages of creativity. *Frontiers in Psychology, 7*. Pobrane z: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.01420/full.

Pęczalska, I. (1978). „Pomoc społeczno-kulturalna dla młodzieży pracującej i dorosłych-wybór pism", Kazimierz Korniłowicz, Wrocław [etc.] 1976. [Recenzja]. *Rozprawy z Dziejów Oświaty, 21*, s. 266-269.

Philosophy Insights. (8 sierpnia, 2017). *Jordan Peterson: Why You Need Art in Your Life*. [Plik video]. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=7z3mg6fjmzw.

Piechowski, M. (2015). „Jak ptak, wysokim lotem": wzmożone pobudliwości psychiczne u osób zdolnych. *Psychologia Wychowawcza, 8*, 122-137. DOI: 10.5604/00332860.1178712.

Piedmont, R. L. (1999). Does spirituality represent the sixth factor of personality? Spiritual transcendence and the Five-Factor Model. *Journal of Personality, 67*(6), 985-1013. DOI: 10.1111/1467-6494.00080.

Pieniążek, P. (2022). *Jednostka, zło, historia w myśli Rousseau*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Piepiórka, M. (2019). Ikar. Legenda Mietka Kosza. *Kino, 54*(628), 82.

Pietrasiński, Z. (1990). *Rozwój człowieka dorosłego*. Wiedza Powszechna.

Pietrasiński, Z. (2008). *Ekspansja pięknych umysłów*. Wydawnictwo CIS.

Piirto, J. (2004). *Understanding Creativity*. Great Potential Press, Inc.

Piróg, M. (2016). Muzyka a archetypy. W: Trzęsiok, M. (red.). *W ogrodzie muzyki. Eseje interdyscyplinarne*. Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Popek, S. (2003). *Człowiek jako jednostka twórcza*. Wydawnictwo UMCS.

Popek, S. (2010). *Psychologia twórczości plastycznej*. Oficyna Wydawnicza „Impuls".

Potocka, M. A. (2011). Po co jest sztuka? MOCAK Forum, *2*(2). Pobrano z: https://www.mocak.pl/maria-anna-potocka-po-co-jest-sztuka.

Potocka M. A. (2022). Tamara de Lempicka – the Woman Who "Painted" Her Life. W: W. Połeć (red.). *Tamara de Lempicka*. Wydawnictwo BOSZ.

Poulsen, B. (2012). Revisiting the myth of mental illness and Thomas Szasz. *Psychology Today*. Pobrane z: https://www.psychologytoday.com/us/blog/reality-play/201209/revisiting-the-myth-mental-illness-and-thomas-szasz.

Pressfield, S. (2020). *Podróż twórcy. Wkrocz na ścieżkę bohatera i rozpocznij podróż do sedna życia*. OSMPOWER.

Pufal-Struzik, I. (2006). *Podmiotowe i społeczne warunki twórczej aktywności artystów*. Wszechnica Świętokrzyska.

Przymus. (b. d.). Słownik języka polskiego PWN. Pobrane z: https://sjp.pwn.pl/szukaj/przymus.html.

Qian, M., Plucker, J. A., & Yang, X. (2019). Is creativity domain specific or domain general? Evidence from multilevel explanatory item response theory models. *Thinking Skills and Creativity, 33*. DOI: 10.1016/J.TSC.2019.100571.

Raami, A. (2015). *Intuition Unleashed: on the application and development of intuition in the creative process*. Aalto University.

Rank, O. (1989). *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*. W. W. Norton & Company.

Reykowski, J. (red.). (1995). Teoria hierarchii potrzeb. W: K. Zamiara, *Materiały z historii psychologii*, 256-257. Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Rhodes, M. (1961). An analysis of creativity. *The Phi Delta Kappan, 42*(7), 305-310. Pobrane z: http://www.jstor.org/stable/20342603.

Robinson, K., Aronica, L. (2017). *Uchwycić Żywioł. O tym, jak znalezienie pasji zmienia wszystko*. Wydawnictwo Element.

Rogers, C. R. (1991). *Terapia nastawiona na klienta. Grupy spotkaniowe*. Thesaurus – Press.

Rogers, C. R. (1995). Co to znaczy stać się osobą? W: K. Zamiara (red.). *Materiały z historii psychologii*, 302-313. Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Romański, J. (2009). O dezintegracji pozytywnej. *Dezintegracja Pozytywna*. Pobrane z: https://dezintegracja.pl/opis-dezintegracji-pozytywnej.

Rosińska, Z. (1982). *Jung*. Wiedza Powszechna.

Rosińska, Z. (1985). *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Rothenberg, A. (1971). The process of janusian thinking in creativity. *Archives of General Psychiatry*, *24*(3), 195-205. DOI: 10.1001/archpsyc.1971.01750090001001.

Royce, R. (2011). Suits, autotelicity, temporal reallocations, game resources and defining 'play'. *Sport, Ethics and Philosophy*, *5*(2), 93-109. DOI: 10.1080/17511321.2010.511249.

Runco, M. A. (2007). *Creativity. Theories and Themes: Research, Development, and Practice*. Elsevier.

Runco, M. A. (2007a). A hierarchical framework for the study of creativity. *New Horizons in Education*, *55*(3), 1-9.

Runco, M. A. (2007b). *Creativity: Theories and themes: Research, development, and practice*. Elsevier.

Runco, M. A. (2014). *Creativity: Theories and themes: Research, development, and practice*. Elsevier.

Runco, M. A. (2015). Meta-creativity: Being creative about creativity. *Creativity Research Journal*, *27*(3), 295-298. DOI: 10.1080/10400419.2015.1065134.

Runco, M. A. (2017). Comments on where the creativity research has been and where is it going. *The Journal of Creative Behavior*, *51*(4), 308-313.

Runco, M. A., Jaeger, G. J. (2012). The standard definition of creativity. *Creativity Research Journal*, *24*(1), s. 92-96. DOI: 10.1080/10400419.2012.650092.

Runco, M. A., Jaeger, G. J. (2012). The standard definition of creativity. *Creativity Research Journal*, *24*(1), 92-96. DOI: 10.1080/10400419.2012.650092.

Runge, B. (2017). *The Wife*. [Film]. Sony Pictures Classics.

Ryan, R. M. i Deci, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist, 55*(1), 69-78.

Sadler-Smith, E. (2015). Wallas' four-stage model of the creative process: More than meets the eye? *Creativity Research Journal*, *27*(4), s. 342-352. DOI: 10.1080/10400419.2015.1087277.

Saltz, J. (2020). *Jak zostać artystą*. Dom Wydawniczy Rebis.

Sawyer, R. K. (2021). The iterative and improvisational nature of the creative process. *Journal of Creativity*, *31*, DOI: 10.1016/j.yjoc.2021.100002.

Sawyer, R., K. (2012). *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*. Oxford University Press.

Schilling, M. A. (2020). *Genialne umysły. Jak myślą seryjni wynalazcy*. Feeria Science.

Schnabel, J. (2018). *Van Gogh. U bram wieczności*. [Film]. Netflix.

Schulz, R. (1990). *Twórczość – społeczne aspekty zjawiska*. PWN.

Seifert, C. M., Meyer, D. E., Davidson, N., Patalano, A. L. i Yaniv, I. (1995). Demystification of cognitive insight: Opportunistic assimilation and the prepared-mind hypothesis. W: J. E. Davidson i R. J. Sternberg (red.). *The Nature of Insight*, 65-124. A Bradford Book.

Seligman, M. E. P. (2005). *Prawdziwe szczęście. Psychologia pozytywna a urzeczywistnienie naszych możliwości trwałego spełnienia*. Wydawnictwo Media Rodzina.

Sękowa, H. i Tokarz, A. (red.). (1991). *Tomasz Kocowski. Szkice z teorii twórczości i motywacji*. SAW.

Shamdasani, S. (2021). *Kultowe fikcje. Carl Gustav Jung i jego projekt psychologii analitycznej*. Vis-à-vis Etiuda.

Siedlecki, G. (2011). *Człowiek zwany Nikiforem*. [Film]. Telewizja Polska (Kraków), Studio Largo.

Silverman, D. (2012). *Interpretacja danych jakościowych*. PWN.

Silvia, P. J., Kaufman, J. C. i Pretz, J. E. (2009). Is creativity domain-specific? Latent class models of creative accomplishments and creative self-descriptions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, *3*(3), 139-148. DOI: 10.1037/a0014940.

Simonton, D. K. (1995). Foresight in Insight? A darwinian answer. W: J. E. Davidson i R. J. Sternberg (red.). *The Nature of Insight*, 465-494. A Bradford Book.

Simonton, D. K. (2010). *Geniusz*. Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.

Simonton, D. K. (2013). Creative thought as blind variation and selective retention: Why creativity is inversely related to sightedness. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*, *33*(4), 253-266.

Simonton, D., K. (2018). *The Genius Checklist. Nine Paradoxical Tips on How You Can Become a Creative Genius*. The MIT Press.

Skurzyński, J. (2021). *Jedenaście medytacji nad istnieniem dzieła sztuki*. Wydawnictwo Naukowe Katedra.

Słowacki, J. (1978). Testament mój. W: *Wiersze i poematy. Wybór*, 44. Państwowy Instytut Wydawniczy.

Słowiński, P. i Słowiński, K. (2018). *Antoni Gaudi. Czarodziej architektury*. Wydawnictwo Fronda.

Smith, S. M. (1995). Getting into and out of mental ruts: A theory of fixation, incubation, and insight. W: J. E. Davidson i R. J. Sternberg (red.). *The Nature of Insight*, 229-251. A Bradford Book.

Sobocińska, M. (2019). Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku. *Zarządzanie w kulturze*, *20*(2), 143-155. DOI: 10.4467/20843976ZK.19.010.10527.

Sobolewski, T. (17 września, 2004a). „Mój Nikifor" Krzysztofa Krauzego pokazany w Gdyni. *Wyborcza.pl*. Pobrane z: https://wyborcza.pl/1,75410,2291413.html.

Sobolewski, T. (23 września, 2004b). Mój Nikifor. Recenzja Tomasza Sobolewskiego. *Wyborcza.pl*. Pobrane z: https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,2301716.html.

Sołowiej, J. (1997). *Psychologia twórczości*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.

Sorokowska, A., Słowińska, A., Zbieg, A. i Sorokowski, P. (2014). *Polska adaptacja testu Ten Item Personality Inventory (TIPI)–TIPI-PL– wersja standardowa i internetowa*. Wrocław: WrocLab. DOI: 10.13140/2.1.4811.5521. Pobrane z: https://depot.ceon.pl/handle/123456789/5977.

Starko, A. J. (2018). *Creativity in the Classroom. Schools of Curious Delight*. Routledge.

Starving Artist. (7 kwietnia, 2022). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Starving_artist.

Stasiakiewicz, M. (1999). *Twórczość i interakcja*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Stephen, E., C. (2009). *Kierkegaard: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sterczyński, R. i Kolańczyk, A. (2004). Afekt w procesie twórczym. W: A. Kolańczyk, A. Fila-Jankowska, M. Pawłowska-Fusiara, R. Sterczyński (red.). *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Sternberg, R. J. (2001). *Psychologia poznawcza*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Sternberg, R. J. i Lubart, T. I. (1991). An Investment Theory of Creativity and Its Development. *Human Development (0018716X), 34*(1), 1–31. DOI: 10.1159/000277029.

Sternberg R. J., Gluck J. (2023). *Mądrość. Psychologia mądrych myśli, słów i czynów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Stevens, A. (1994). *Jung*. Oxford University Press.

Stone, I. (1971). *Pasja życia. Powieść o Van Goghu*. Państwowy Instytut Wydawniczy.

Stone, O. (1991). *The Doors*. [Film]. Studio Canal.

Storr, A. (2000). *Jung*. Prószyński i S-ka.

Storr, A. (2010). *Samotność. Powrót do jaźni*. W. A. B.

Stróżewski, W. (1983). *Dialektyka twórczości*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Suits, B. (1977). Words on play. *Journal of the Philosophy of Sport*, *4*(1), 117-131. DOI:10.1080/00948705.1977.10654132.

Suits, B. (1988). Tricky triad: Games, Play, and Sport. *Journal of the Philosophy of Sport*, *15*(1), 1-9. DOI:10.1080/00948705.1988.9714457.

Szasz, T. S. (1960). The myth of mental illness. *American psychologist, 15*(2), 113-118. DOI: 10.1037/h0046535.

Szczepański, J. (1981). *Konsumpcja a rozwój człowieka. Wstęp do antropologicznej teorii konsumpcji*. Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne.

Szmidt, K. J. (2001). *Twórczość i pomoc w tworzeniu w perspektywie pedagogiki społecznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Szmidt, K. J. (2006). Podejścia i metody w psychopedagogicznych badaniach twórczości. *Przegląd Badań Edukacyjnych*, *1*(2), 47-64.

Szmidt, K. J. (2010). *ABC kreatywności*. Difin.

Szmidt, K. J. (2012). Epifania i doświadczenie krystalizujące w biografii twórczej–próba zarysowania pola badawczego. *Teraźniejszość – Człowiek − Edukacja*, *4*(60), 72-86.

Szmidt, K. J. (2013a). Pedagogika pozytywna: twórczość – zdolności – mądrość zespolone. W: K. J. Szmidt i M. Modrzejewska-Świgulska (red.). *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*, 13-40. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. DOI: 10.18778/7525-837-0.02.

Szmidt, K. J. (2013b). *Pedagogika twórczości*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Szmidt, K. J. (2014). Od potencjalności do transgresji historycznych – kreatywność na różnych poziomach. *Chowanna, 43*(2), 17-40.

Szmidt, K. J. (2015a). Czym jest kreatywność i dlaczego dotyczy ludzi, nie rzeczy? Próba odpowiedzi na pytania pierwsze. W: I. Pufal-Struzik, Z. Okraj (red.). *Pytania o kreatywność*. Wydawnictwo UJK.

Szmidt, K. J. (2015b). Za dużo twórczości? Pułapki twórczości codziennej i amatorskiej w kulturze nadmiaru, kiczu i braku smaku. *Teraźniejszość–Człowiek–Edukacja*, *18* (2 [70]), 79-95.

Szmidt, K. J. (2017), *Edukacyjne uwarunkowania rozwoju kreatywności*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Szmidt, K. J. (2018a). Kreatywność – twórczość – postawa twórcza. Próba systematyzacji pojęć i teorii. W: B. Śliwerski i A. Rozmus (red.). *Alternatywy w edukacji*. Oficyna Wydawnicza „Impuls", WSIZ.

Szmidt, K. J. (2018b). Teoretyczno-badawcze nurty w polskiej kreatologii. *Nauki o wychowaniu. Studia interdyscyplinarne*, *7*(2), 8-43. DOI: 10.18778/2450-4491.07.01.

Szmidt, K. J. (2019). *ABC kreatywności. Kontynuacje*. Difin.

Szmidt, K. J. (2021). Pytania o osobowość twórczą: w nawiązaniu do badań profesor Ireny Pufal-Struzik. W: J. Mróz, R. E. Bernacka, K. Tsirigotis (red.). *Psychologiczne i edukacyjne konteksty transgresji*, 37-53. Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach.

Szmidt, K. J. (2023a). Kreatywność metodologiczna – refleksje wokół koncepcji twórczych metod badań społecznych i pedagogicznych. *Edukacja*, *2*(165), 1–17. DOI: 10.24131/3724.230206.

Szmidt, K. J. (2023b). *Kreatywność na 33 sposoby. Odkryj swój twórczy potencjał*. Onepress.

Szmidt, K. J. i Płóciennik, E. (2020). *Myślenie pytajne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Szmidt K. J. i Uszyńska-Jarmoc, J. (w druku). Pedagogika twórczości – rozwój teorii i praktyki edukacyjnej. *Przegląd Pedagogiczny*.

Sztobryn, S. (2022). O edukacji jako wartości autotelicznej. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, *17*(4 [67]), 11-18. DOI: 10.35765/eetp.2022.1767.01.

Szuman, S. (1975). *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.

Szymborska, W. (1967). Radość pisania. W: *Sto pociech*, 5. Państwowy Instytut Wydawniczy.

Śliwerski, B. (2009). *Współczesna myśl pedagogiczna. Znaczenia, klasyfikacje, badania*. Impuls.

Świgórski, K. (2010). Kreatywność a szaleństwo. O związkach twórczości z psychopatologią. W: A. E. Sękowski, W. Klinkosz (red.). *Zdolności człowieka w ujęciu współczesnej psychologii*. Towarzystwo Naukowe KUL.

Tatarkiewicz, W. (2011). *O szczęściu*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Tatarkiewicz, W. (2012). *Dzieje sześciu pojęć*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Therivel, W. A. (1999). Why Mozart and Not Salieri. *Creativity Research Journal, 12*(1), 67-76, DOI: 10.1207/s15326934crj1201_8.

Tokarczuk, O. (2020). *Czuły narrator*. Wydawnictwo Literackie**.**

Tokarska, U. (2005). Wspieranie inteligencji duchowej w modelach psychoedukacyjnych. W: M. Ledzińska, G. Rudkowska i L. Wrona (red.). *Psychologia współczesna: oczekiwania i rzeczywistość*, 361-374. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

Tokarz, A. (1991). Wprowadzenie. W: A. Tokarz (red.). *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej*, 5-7. SAWW.

Tokarz, A. (2005). *Dynamika procesu twórczego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Tomalak, B. (2017). Inspiracje jungowskie w badaniach nad literaturą. W: K. J. Krasoń i H. Oartgen (red.). *IV Mit, baśń i legenda jako źródło inspiracji poetów, literaturo- i kulturoznawców (IV Mythos, Märchen und Sage als Inspirationsquelle für Dichter, Literatur- und Kulturwissenschaftler*), 99-120. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Tomalak, B. (2021). Kilka słów o Krainie Metaksy Olgi Tokarczuk. *Świat i Słowo*, *37*(2), 53-72. DOI: 10.5604/01.3001.0015.6088.

Torrance, E. P. (1993). Understanding creativity: Where to start? *Psychological Inquiry, 4*(3), 232-234. DOI: 10.1207/s15327965pli0403_17.

Torrance, E. P. (2018). *Guiding Creative Talent*. Pickle Partners Publishing.

Trevorjonesart (2018). *Dr Jordan Peterson and the role of the artist.* [Plik video]. YouTube. www.youtube.com/watch?v=A5Zvy5j8vGM.

Trojanowska-Kaczmarska, A. (1971). *Dziecko i twórczość*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Udzik, B. (2016). Ad fontes*, czyli zacznijmy od uzgodnienia znaczeń*. XXII Konferencja Diagnostyki Edukacyjnej. Pobrane z: http://www.ptde.org/file.php/1/Archiwum/XXII_KDE/pdf/Udzik.pdf.

Urbaniak-Zając, D. (2016). *W poszukiwaniu teorii działania profesjonalnego pedagogów: Badania rekonstrukcyjne*. Oficyna Wydawnicza Impuls.

Vallerand, R. J. i Houlfort, N. i Fores, J. (2003). Passion at work. *Emerging Perspectives on Values in Organizations*, *6*(8), 175-204.

van den Berk, T. (2012). *Jung on Art. The Autonomy of the Creative Drive*. Psychology Press. Taylor & Francis Group.

Vardy, P. (2008). *An introduction to Kierkegaard*. Baker Academic.

Vedanta Society of New York. (26 stycznia, 2023). *The Science of Self-Actualization. Professor Scott Barry Kaufman*. [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=owRwRO-jnVY&t=2761s.

Vogler, Ch. (2016). *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*. Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Vvgallery. (b. d.). *Paintings: A – Z Listings*. Pobrane z: http://www.vggallery.com/painting/main_az.html.

Wallas, G. (1926). *The Art of Thought*. Harcourt, Brace and Co.

Walsh, A. (2016). *Maudie*. [Film]. Mongrel Media.

Ware, B. (2016). *Czego najbardziej żałują umierający*. Czarna Owca.

Warecki, M. i Warecki, W. (2008). Zatyrani czy zakochani w pracy? *Personel i Zarządzanie*, 8, 47-48.

Warmiński, A. (1999). *Filozofia sztuki Carla Gustava Junga*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.

Webber, P. (2003). *Dziewczyna z perłą*. [Film]. TI Film Studio.

Weisberg R. (2006). *Creativity. Understanding Innovation in Problem Solving. Science, Invention, and the Arts*. Hoboken, John Wiley and Sons Inc.

Weisberg, R. W. (2018). Reflections on a Personal Journey Studying the Psychology of Creativity. W: R. J. Sternberg i J. C. Kaufman (red.). *The Nature of Human Creativity*, 351-373. Cambridge University Press.

WheelerCetre (2011). *Neil Gaiman: Where do you get your ideas from?*. [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-C48jAkVlI0.

Whippman, R. (2017). Where Were we while the Pyramid was Collapsing? At a Yoga Class. *Society*, *54*(6), 527-529. Pobrane z: https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s12115-017-0203-0.pdf.

White, M. (2004). Working with People Who Are Suffering the Consequences of Multiple Trauma: *A Narrative Perspective. International Journal of Narrative Therapy and Community Work, 1*, 45–76.

Wielka Litera (b. d.). Natalia Fiedorczuk. Odmieniec. Pobrane z: https://wielkalitera.pl/sklep/literatura-piekna-polska/odmieniec-ksiazka

Wiśniewska, E. (2021). *Efektywność treningu kreatywności dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej.

Witkoś, K. (2009). Literatura a psychologia głębi. *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk czyli droga do indywiduacji CG Junga. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, 67, *Studia Historicolitteraria, 9,* 206-218. Pobrano z: https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/9687/AF067--19--Literatura-a-psychologia--Witkos.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Wróblewska, M. (2014). *Kompetencje twórcze w dorosłości. Uwarunkowania. Rozwój. Indywidualizacja*. Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.

Wyk, V. R. (2008). *Narrative house: A metaphor for narrative therapy: Tribute to Michael White*. Pobrane z: https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/8828/VanWyk_Narrative%282008%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Zamiara, K. (1995). *Materiały z historii psychologii*. Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza.

Zara, Ch. (2012). *Artyści udręczeni*. Burda Publishing Polska.

Zepeda, L. (5 stycznia, 2017). *Relationships of any kind can be difficult for creative types.* [Post na formum internetowym]. Quora. https://www.quora.com/Do-creative-people-tend-to-be-child-free.

Zygmunt Haupt Festival (26 września, 2020). *Ryszard Koziołek – po co czytać klasyków.* [Plik video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oQ0b40XNBhE.

Spis rysunków

Rysunek 1. *Przymus tworzenia* a inne pojęcia 55
Rysunek 2. *Przymus tworzenia* – wstępna charakterystyka pojęcia. 90
Rysunek 3. Zależność wglądu od poziomu umiejętności jednostki i stopnia trudności zadania 122
Rysunek 4. Typologia wglądów 123
Rysunek 5. Teoria potrzeb Scotta Barry'ego Kaufmana 199
Rysunek 6. Właściwości *przymusu tworzenia* według koncepcji Carla Gustava Junga 248
Rysunek 7. Autoteliczność vs. instrumentalność potrzeby tworzenia w kontekście pozostałych potrzeb jednostki 264
Rysunek 8. Procedura kodowania i kategoryzacji zastosowana w badaniach własnych 322
Rysunek 9. Procedura badań własnych 333
Rysunek 10. Intensywność odczuwania *przymusu tworzenia* 353
Rysunek 11. Geneza twórczych pomysłów w interpretacji badanych 359
Rysunek 12. Proces generowania twórczych pomysłów przez badanych. 363
Rysunek 13. Typy procesu twórczego 376
Rysunek 14. Rodzaje i skutki deprywacji *przymusu tworzenia*. 439
Rysunek 15. Wpływ środowiska wychowawczego na potrzebę tworzenia 449

Spis tabel

Tabela 1. Narracje z tekstów kultury, będące przykładami idei *przymusu tworzenia* 20
Tabela 2. *Przymus tworzenia* a inne pojęcia – podsumowanie 91
Tabela 3. Cechy osobowości twórczej w różnych ujęciach teoretycznych. 147
Tabela 4. Przykładowe stymulatory i inhibitory twórczości. 163
Tabela 5. Analiza wybranych teorii potrzeb pod kątem umiejscowienia w nich potrzeby tworzenia 184
Tabela 6. Nawiązania (bezpośrednie i pośrednie) do „prokreacyjnej teorii twórczości" Carla Gustava Junga w tekstach kultury 233
Tabela 7. Model relacji potrzeby tworzenia wobec potrzeb niższego rzędu i samorealizacji. 276
Tabela 8. Inspiracje metodologiczne do skonstruowania koncepcji badań własnych 288
Tabela 9. Fragmenty zakodowanych opisowo transkrypcji wywiadów z badań własnych 323

Tabela 10. Typologia badanych artystów ze względu na rodzaj relacji potrzeby tworzenia / samorealizacji wobec potrzeb przynależności i miłości..... 409
Tabela 11. Stymulatory i inhibitory potrzeby tworzenia i twórczości..... 454
Tabela 12. *Przymus tworzenia* – test diagnostyczny dla twórców (artystów). 526

Aneks

FORMULARZ ZGODY NA UDZIAŁ W BADANIU

Projekt: badania prowadzone jako część pracy doktorskiej, realizowanej w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego na kierunku pedagogika

Badaczka: Agnieszka Janiszewska

Imię i nazwisko badanego / badanej:

Wiek badanego / badanej:

Część I. Rejestracja wywiadu (obowiązkowo)

Proszę zaznaczyć odpowiedź TAK / NIE. Wyrażenie zgody w obu punktach w części I jest warunkiem przystąpienia do wywiadu.

1. Wyrażam zgodę na dźwiękowe nagranie wywiadu: TAK / NIE.

2. Wyrażam zgodę na wykorzystanie fragmentów tekstu (dosłownego cytowania moich wypowiedzi), powstałego w wyniku transkrypcji nagrania w pracy doktorskiej: TAK / NIE.

Część II. Anonimowość (opcjonalnie)

Proszę o wybranie jednej z dwóch opcji (zaznaczenie krzyżykiem):

□ Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych (imienia i nazwiska) na potrzeby niniejszego projektu badawczego, a w szczególności ujawnienie mojego imienia, nazwiska i wieku w pracy doktorskiej.

□ Decyduję się zachować anonimowość (dostęp do mojego imienia i nazwiska posiada jedynie badacz, natomiast na etapach dalszego przetwarzania informacji z wywiadu, moje imię i nazwisko zastąpione zostanie ogólnymi sformułowaniami, np. „trzydziestoletni fotograf").

Data i podpis badanego:

……..…….