

Paweł Sarna, Aleksandra Sarna

(NIE)STEREOTYPOWY OBRAZ ARTYSTY

Streszczenie: Celem artysty jest nie tylko stworzenie dzieła. Nierzadko projekt twórczy wychodzi poza obszar sztuki, a dzieło i biografia przenikają się w społecznym odbiorze. Kreowanie własnej legendy jest udziałem nielicznych, ale już konieczność obrania strategii prezentacji siebie i swojej twórczości jest elementem każdej – mniejszej czy większej – kariery artystycznej. Krytyczne zainteresowanie sztuką, czyli „zagłądanie za kulisy”, pozwala aktywnemu odbiorcy dostrzec, czy na przykład medialny obraz nie jest czasem nadmiernie uproszczony lub fundowany na środowiskowych mitach, czy też – zawierających ślad mitu – stereotypach. Autorzy artykułu skupili się na stereotypie artysty, jako strukturze poznawczej, pytając o to, jakie komponenty są w niej dominujące.

NON-STEREOTYPICAL IMAGE OF AN ARTIST

Summary: The aim of an artist is not only to create a work of art. Quite often, a creative project goes far beyond the area of art, and both a work of art and biography penetrate themselves in general social perception. Creating one's own legend does affect only a very few artists. However, the necessity to choose a strategy to present both oneself and one's artistic work is an element of every -smaller or greater- artistic career. Critical interest in art, that is "peeking behind the scenes," allows an active receiver to discern whether a media image excessively oversimplified or founded on environmental myths or stereotypes (which include some traces of myths as well.) The authors of the article focus on the stereotype of an artist as a cognitive structure, simultaneously inquiring which components in the structure are the prevailing ones.

Słowa kluczowe: stereotypy, nagrody literackie, wizerunek społeczny/medialny

Keywords: stereotypes, literary awards, social/media image

1. WSTĘP

Biografie wielu artystów, przede wszystkim mieszczących się w paradygmacie modernistycznym, świadczą o tym, że ich projekt twórczy wychodzi poza samo dzieło, obejmując całe życie, jest nieustającą kreacją. Zrównanie sztuki i nie-sztuki to element spajający wiele awangardowych projektów [Featherstone 2009: 303]. Współczesna kultura popularna czerpie i przetwarza znane symbole, motywy oraz wątki. To wszystko niewątpliwie może powodować problemy z interpretacją społecznego wizerunku artysty, ponadto na percepcję obrazu grupy wpływ mają życiorysy

szczególnie barwnych jednostek, a także mity środowiskowe. Istotne jest zatem następujące wskazanie: Z sądami stereotypowymi mamy do czynienia, gdy opierają się one na tak zwanej zdroworozsądkowej statystyce [Boski 2001: 175]. Na czym zatem fundowany jest stereotyp artysty i jakie komponenty w nim przeważają? – tę kwestię podnoszą autorzy artykułu.

2. STEREOTYPY I GENERALIZACJE

Stereotyp jest swoistym rodzajem postawy, co oznacza, że jest on zbudowany z trzech komponentów (emocjonalnego, behawioralnego, poznawczego) i ma charakter względnie trwały [Bohner, Wanke 2004: 145]. O ile trwałość samych postaw bywa przedmiotem dyskusji naukowców, o tyle trwałość stereotypów tejże nie podlega. Podstawowa psychologiczna definicja stereotypu głosi, iż konstrukt ten jest „generalizacją odnoszącą się do grupy, w ramach której identyczne charakterystyki zostają przypisane wszystkim bez wyjątku jej członkom, niezależnie od rzeczywistych różnic między nimi” [Aronson, Wilson, Akre 1997: 534]. Stereotyp jest więc pewnego rodzaju „drogą na skróty”. Niebezpieczeństwem tej drogi jest dyskryminacja występująca wtedy, gdy przeświadczenia stereotypowe zostają powiązane z negatywną reakcją emocjonalną.

Literatura dotycząca stereotypów jest bardzo obszerna, są one przedmiotem zainteresowania przedstawicieli różnych nauk. Mirosław Kofta i Aleksandra Jasińska, dokonując przeglądu głównych założeń w podejściach psychologicznych oraz społeczno-kulturowych wskazują, że te dwie perspektywy nie są względem siebie sprzeczne, ale komplementarne i należy traktować je łącznie: „Kiedy myślimy o stereotypach, pamiętać więc musimy o tym, że stereotyp jest pewnym **faktem społecznym** – częścią kultury zbiorowości, kolektywnego systemu założeń o naturze świata społecznego przyjmowanych przez pewne grupy na temat innych grup – a zarazem jest **faktem psychologicznym**, przekonaniem, umiejscowionym w systemie sądów o świecie konkretnej jednostki, powiązany z jej emocjami i koncepcją własnej osoby, czymś, co ułatwia człowiekowi orientację w świecie społecznym. Jak się wydaje, nie możemy zrozumieć natury stereotypów, jeżeli nie uwzględnimy obu tych perspektyw jednocześnie” [M. Kofta, A. Jasińska 2001: XX–XXI].

Zgodnie z powyższym warto przytoczyć za Pawłem Boskim definicję sprawozdawczą stereotypów będącą wynikiem poszukiwania konsensusu wśród propozycji definicyjnych kilku autorów: „Stereotypy to struktury poznawcze, których desygnatami są grupy społeczne, zaś predykatami właściwości psychologiczne przypisywane ich członkom; struktury te charakteryzują się szeregiem właściwości, takich jak nadogólnienie i upraszczający realizm status wyrażanych sądów, oporność na zmiany, zawarty w nich ładunek afektywno-oceniający i konsens społeczny wśród ich nosicieli” [Boski 2001: 174]. Jak twierdzi M. Golka: „W wizerunku artystów

w znikomym stopniu uwzględnia się ich role zawodowe, bardziej zaś te cechy, które różnią ich od pozostałych członków społeczeństwa. W ich ocenienie nie bierze się pod uwagę względów artystycznych, ale zgodność (albo częściej ich brak) zachowań artystów z normami społecznymi” [Golka 1995: 28].

3. KOMPONENT EMOCJONALNY

Czy sztuka budzi emocje? Przynajmniej definicyjnie powinna. Ale czy emocje budzą jej twórcy? I jaki jest znak tych emocji?

Teoria psychologiczna zakłada, że postawa typu zero nie istnieje [Bohner, Wanke 2004: 167]. Zetknięcie się z jakimkolwiek bodźcem uruchamia mniej lub bardziej świadome procesy oceniania tegoż, a postawa jest niczym innym jak sumą tych ocen. Co więcej, zetknięcie z bodźcem wywoływać winno również reakcję emocjonalną. Sama ocena emocją bowiem nie jest: „Oceny odróżnia od emocji i nastrojów brak pobudzenia wegetatywnego, słabszy związek z zachowaniem zarówno ekspresyjnym, jak i zorientowanym na cel, raczej werbalny niż motoryczny wzorzec ich ekspresji, ogólnie silniejszy związek z poznaniem. Przede wszystkim zaś oceny stanowią pewien rodzaj wydawanych przez człowieka sądów. [...] Sądy wykształcają się dopiero w momencie zadania odpowiedniego pytania. Natura sądu zdeterminowana więc zostanie jakąkolwiek informacją bądź regułą formułowania sądu, która z jakichkolwiek powodów będzie akurat (pamięciowo) dostępna. W związku z tym wiele sądów rozpatrywać można raczej jako konstrukcje pojawiające się w odpowiedzi na określone pytanie zadane w określonym momencie, niż jako wyraz ukrytych, stałych właściwości człowieka sąd wydającego” [Sherman, Corty 1984: 21 za: Wojciszke 1991: 10].

Tyszka zauważa, że „ocenianie polega na przypisywaniu odpowiednich liczb ocenianym przedmiotom (osobom czy ich wytworom) lub zdarzeniom (zachowaniom osób lub funkcjonowaniem ich wytworów. Wyrażamy w ten sposób na odpowiedniej skali natężenia ocenianych jakości” [Tyszka 2004: 11].

Czym jest zatem emocja? W literaturze naukowej najczęściej spotyka się trzy komplementarne definicje, które zostały ukute na podstawie pracy N. Frijdy (1986). Pierwsza z nich głosi, że „emocja jest zwykle wynikiem świadomej lub nieświadomej oceny zdarzenia jako istotnie wpływającego na cele lub interesy przedmiotu” [Doliński 2000: 321]. Znak emocji jest konsekwencją zgodności zdarzenia z celami lub interesami – zdarzenia zgodne będą budziły emocje pozytywne, niezgodne – negatywne. Doliński od razu zaznacza, że definicja ta budzi kontrowersje – wielu badaczy nie zgadza się bowiem z koncepcją emocji jako skutku procesu ocennego. Nie sposób jednak nie zauważyć, że nasze myślenie o emocjach jest związane z ocenianiem zdarzeń – poznawcze koncepcje emocji stanowią iż są one następstwem specyficznej orientacji człowieka w otoczeniu, jego stosunku do dokonujących się

w nim zmian. Bodaj najbardziej znany psycholog zajmujący się procesami poznawczymi R. Lazarus (1991) stoi na stanowisku, że emocję poprzedza ocena poznawcza zasadzająca się na rozpoznawaniu zdarzeń jako znaczących pod kątem własnych interesów i celów. W kontekście przedmiotu niniejszej książki nasuwa się oczywiste pytanie – na ile artysta może być postacią znaczącą na płaszczyźnie celów i interesów jednostki? I to artysta traktowany wyłącznie przez pryzmat bycia artystą, a nie jako jednostka indywidualna, która rzeczywiście takie znaczenie mieć może, niemniej będzie to znaczenie oderwane od jego profesji. Przemyslenia autorów na ten temat obracają się głównie wokół rzeczywistości szkolnej i deklaracji uczniowski o lubieniu bądź nielubieniu danego poety, pomimo niewielkiej w gruncie rzeczy znajomości ich dzieł. Być może jest to jedyna płaszczyzna, na której owa zgodność bądź sprzeczność z interesami i celami jednostki może wystąpić. Nie ulega wątpliwości, że przedmiot estetyczny ma emocje budzić – niezależnie od ich znaku.

Druga z definicji emocji stanowi, że jest ona uruchomieniem gotowości do realizacji programu działania. Emocja uruchamia priorytet dla określonego działania (lub kilku działań), któremu nadaje status pilnego. Tym samym program taki może przeszkadzać w realizacji innych programów o charakterze poznawczym lub behawioralnym. Poszczególne emocje uaktywniają odmienne programy działań. Trzecia natomiast zakłada, że emocja jest zwykle doświadczana jako szczególny rodzaj stanu psychicznego. Często towarzyszą jej lub następują po niej zmiany somatyczne, ekspresje mimiczne i pantomimiczne oraz reakcje o charakterze behawioralnym. Doliński dokonując pewnej syntezy i rozpatrując kontrowersje proponuje ogólną definicję, która mieści w sobie wszystkie wyżej omówione aspekty i zakłada, że emocja jest subiektywnym stanem psychicznym, uruchamiającym priorytet dla związanego z nią programu działania. Jej odczuwaniu towarzyszą zwykle zmiany somatyczne, ekspresje mimiczne i pantomimiczne oraz zachowania [Doliński 2000: 321].

4. KOMPONENT BEHAVIORALNY – TWÓRCZOŚĆ

Jedną z pierwszych prób zdefiniowania twórczości podjął Mooney [Mooney 1963: 331–340], postulując przypisywanie atrybutów twórczości wytworom, osobom oraz procesom. Cechą charakterystyczną produktu twórczego miałyby być koniunkcja dwóch cech: wartości i nowości. Nowość jest cechą dość oczywistą, natomiast wartość możemy rozpatrywać na czterech płaszczyznach: poznawczej, estetycznej, pragmatycznej, etycznej. Wartości sztuki należy upatrywać na płaszczyźnie estetycznej [Nęcka 2012: 15]. Wartość estetyczna miałyby być dążeniem do piękna i/lub szukaniem go. Nawet pobieżna znajomość poezji sprawia, że po przeczytaniu tej próby definicji rodzą się wątpliwości. Często wartością estetyczną poezji jest dążenie do zaprzeczenia kanonowi estetycznemu, do antypiękną.

Dzieło posiada materialny nośnik, ale rzeczywista wartość całości poza ten nośnik wykracza. Istotne jest jednak to, że dzieło o charakterze twórczym nie musi reprezentować wszystkich wyżej opisanych wartości – wystarczy, aby miało ją na przynajmniej jednej płaszczyźnie. Definicja taka wydaje się mocno zawężać kryterium twórczości – okazuje się bowiem, że dzieła powtarzalne, jakkolwiek wartościowe nie mogą zostać uznane za twórcze. Dzieła nowe, ale pozbawione wartości również nie.

Definiowanie twórczości przez współczesne nauki humanistyczne i społeczne nie jest jednoznaczne. Mnogość wzajemnie wykluczających się koncepcji, powoduje, że znalezienie i udowodnienie określonego stanowiska jawi się jako szczególnie trudne. Część teorii zakłada, że w kategoriach twórczości winniśmy traktować każdy wytwór człowieka, bez względu na wartość owego wytworu. Inne koncepcje natomiast kładą nacisk na ową wartość, rezerwując określenie „twórczość” dla wytworów, które tę wartość mają. Definicje te nie określają jednak metodologii rozpoznawania wartości wytworu. Wartość zatem staje się kategorią abstrakcyjną i nieuchwytną. Wydaje się również, że nie rolą psychologii jest o wartości dyskutować, ocena tejsze winna być powierzona specjalistom z zakresu odpowiedniego dla danego wytworu. „Twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny bądź do przyjęcia dla pewnej grupy w pewnym czasie” [Stein 1953: 36].

W myśl koncepcji Morrisona Steina najistotniejszą cechą twórczości jest relatywizm. Ani sam autor, ani cechy wytworzonego produktu, nie przesądzają bowiem o tym, że jest on twórczy. Twórczość w tym ujęciu możemy traktować jak ocenę grupy społecznej, która określonemu dziełu nadaje wartość, bądź jej odmawia. Koncepcja ta, jakkolwiek ostro krytykowana, wyjaśnia fenomen dzieł zapomnianych czy też odkrytych po latach. To grupa społeczna nadaje dziełu określoną wartość, co oznacza, że wartość ta może się zmieniać (choć nie musi) na przestrzeni lat. Zauważmy, że sam Stein nie posługuje się terminem „wartość”, ale używa pojęć: „użyteczność” lub „do przyjęcia”. Pytanie, na ile dzieło sztuki może być użyteczne i jaka jest płaszczyzna tej użyteczności? Oraz kolejne pytanie, jak należy rozumieć pojęcie „do przyjęcia”? Obserwując doniesienia ze świata sztuki można dojść do wniosku, że owo „do przyjęcia” winno być rozumiane w tym obszarze bardzo szeroko. W końcu wiele dzieł sztuki zyskuje rozgłos dlatego, że są „nie do przyjęcia” przez odbiorcę. Łamią konwenanse, uznane zasady estetyki, budzą niepokój, sprzeciw, gniew. Są bodźcem wyzwalającym bardzo silne, przy tym często negatywne emocje. Wydaje się jednak, że częściej zależność ta dotyczy sztuk wizualnych, a nie na przykład poezji czy prozy. Być może wynika to z zasięgu. Dziełom wizualnym łatwiej przeniknąć do masowego odbiorcy. Nie oznacza to oczywiście, że takowe są dla przeciętnego odbiorcy bardziej zrozumiałe, a jedynie to, że łatwiej się z nimi zderzyć, niż z poezją, która jednak wymaga pewnej intencji.

Nie sposób pominąć faktu, że twórczość bywa również definiowana bardzo szeroko – jako wytwór *per se*, bez rozpatrywania wartości, nowości, akceptowalności, czy użyteczności.

5. MOTYWACJA TWÓRCZA

Motywacja jest rozumiana jako konstrukt „zawierający w sobie wszelkie mechanizmy odpowiedzialne za uruchomienie, ukierunkowanie, podtrzymanie i zakończenie zachowania” [za Łukaszewski, w: Strelau 2000: 427]. Pojęcie „mtyw” w tym kontekście oznacza przeżycie pobudzające do działania – w tym przypadku uruchomienia procesu twórczego. Abraham Maslow zbudował koncepcję na założeniu istnienia dwóch mechanizmów motywacyjnych – D – *needs* – potrzeb niedoboru i B – *needs* – potrzeb wzrostu. Potrzeby te ułożone są hierarchicznie – stąd też nazwa – piramida Maslowa. U podstaw owej piramidy leżą potrzeby fizjologiczne, czyli oddychanie, pokarm, woda, seks. Po zaspokojeniu tychże do głosu dochodzą następne – bezpieczeństwa. Następne w kolejności są potrzeby bliskości i przynależności oraz – jako następna – szacunku. Te poziomy to właśnie potrzeby niedoboru, charakteryzujące się tym, iż możemy je zaspokajać w sposób całkowity, dający poczucie pełnej sytości czy też satysfakcji – w zależności od tego, które określenie w danym przypadku będzie bardziej adekwatne. Inaczej rzecz ma się z potrzebami niedoboru, zajmującymi ostatnie piętra piramidy. W tym przypadku wymienienie płaszczyzn wymagających zaspokojenia nie jest takie łatwe, jak w wypadku potrzeb niedoboru. Potrzeby wzrostu mogą mieć różne oblicza, w zależności od indywidualnych preferencji jednostek. Potrzeby te, opisane nazwą samourzeczywistnienia, najczęściej mają charakter potrzeb poznawczych. Zaspokojenie ich ma prowadzić do uruchomienia samoaktualizacji, o której Maslow wyraża się niejasno. Twierdzi, że jest to czysta radość tworzenia, ekspresja samego siebie itd. W niektórych źródłach nazwa się to potrzebą transcendencji. B – *needs* charakteryzują się tym, że zaspokojenie ich w sposób zupełny jest niemożliwe. Po osiągnięciu określonego poziomu, który sobie założyliśmy, zaczynamy podnosić poprzeczkę wyżej. Ważne jest również to, że Maslow założył, iż zarówno potrzeby niedoboru, jak i wzrostu mają charakter biologicznych konieczności, a brak zaspokojenia wiąże się z deprivacją. W wypadku teje – co trzeba podkreślić – pierwszeństwo zawsze mają potrzeby niższego rzędu [za: Strelau, Zawadzki 2000: 433–435]. Potrzeba twórczości w tym ujęciu nie znajdowałaby nigdy zaspokojenia. Uruchomienie procesu twórczego musiałoby zatem skutkować koniecznością ciągłego tworzenia. Nie oznacza to jednak, że każdy wytwór będzie miał wyżej omówione cechy wytworu twórczego.

Koncepcja Maslowa, jakkolwiek bardzo popularna, nie wydaje się jednak w pełni uzasadniać motywacji do podjęcia procesu twórczego, szczególnie jeśli zderzymy ją z informacjami historycznymi, czy ciekawostkami zaczerpniętymi z biografii poetów.

Należy ponadto pamiętać, że motywacja, jakkolwiek istotna, nie jest konstruktem wystarczającym do uruchomienia, podtrzymania i zakończenia danego procesu. Innymi słowy: sama potrzeba działania twórczego wcale nie musi się na owo działanie przełożyć. Wydaje się, że jest to najistotniejszy obecnie przedmiot rozważań psychologii motywacji: dlaczego, pomimo zaistnienia potrzeby niektóre działania nie są uruchamiane nigdy, inne porzucane w trakcie, a tylko część z nich doczeka się finalizacji.

Najbardziej ogólna definicja procesu twórczego stanowi, że jest on procesem psychicznym prowadzącym do nowego i wartościowego wytworu, składającym się z szeregu operacji poznawczych, którym towarzyszą charakterystyczne zmiany emocjonalne i motywacyjne. Centralnym momentem tego procesu jest wgląd [Nęcka 2001: 39].

Jedna z najstarszych koncepcji twórczości, zakłada że jest ona procesem etapowym, na który składają się:

- Preparacja rozumiana jako czynności wstępne zasadzające się na zbieraniu danych i przygotowaniu problemu;
- Inkubacja – mająca charakter nieświadomy i oznaczająca samoistne wykluwanie się pomysłu. Inkubacja jest procesem zachodzącym nieintencjonalnie i rozgrywającym się w czasie przerwy od działań intencjonalnych;
- Iluminacja – oznaczająca nagle olśnienie, uzyskanie wgląd i rozwiązanie problemu;
- Weryfikacja – czyli testowanie użyteczności wytworu.

Warto zauważyć, że wyżej wymienione etapy zasadzają się na silnej mitologizacji procesu twórczego i chociaż teoria inkubacji sięga początków XX stulecia [Wallas 1926: 86] dopiero na początku lat 80. David Perkins postulował odmitologizowanie, zakładające, że proces twórczy w swym przebiegu nie różni się od innych procesów poznawczych, co więcej składa się z identycznych procesów umysłowych, a różnicy należy upatrywać się wyłącznie w celu. Wyróżnikiem miałby być zatem cel, który zasadzałby się na odkryciu lub wytworzeniu nowej wiedzy, albo modyfikacji już istniejącej. Perkins uznawał teorię inkubacji za egzotyczną, przede wszystkim dlatego, iż zakładała ona, że w trakcie procesu twórczego mózg działa inaczej niż podczas wszystkich innych aktywności. Takie podejście miało na celu nobilitację procesu twórczego, ale jednocześnie zablokowało rozwój teorii twórczości [Nęcka 2012: 167]. Sam Perkins określał swoje podejście mianem „nic nadzwyczajnego”.

Z podobnego założenia wyszedł Robert Weisberg [Weisberg 1999: 248], którego celem stało się obalenie mitu nadzwyczajności. Analiza historyczna i biograficzna pozwoliła mu na wyciągnięcie wniosku, że twórcy wybitni nie dysponowali nadzwyczajnymi zdolnościami, olśnieniami czy jakimś szczególnym natchnieniem. Matką ich sukcesu każdorazowo była praca i żmudne budowanie pozycji. Weisberg zoperacjonalizował twórczość w kategoriach stopniowego przyrostu i uznawał, że właściwym modelem procesów twórczych jest krzywa uczenia się. Koncepcja ta, jakkolwiek ciekawa, wydaje się (podobnie zresztą jak wczesne koncepcje twórczości, hołdujące w gruncie rzeczy mitycznym zasadom) dość skrajna. Można bowiem wyciągnąć wniosek, że każdy jest potencjalnym autorem dzieł genialnych – wystarczy obrać właściwy cel i konsekwentnie go realizować. Takie założenie jest jednak zbyt optymistyczne, a przede wszystkim niewystarczająco uargumentowane.

Co ciekawe, dla niektórych teoretyków [Kocowski 1991: 12] uruchomienie procesu twórczego jest warunkiem aktywności potencjalnie twórczej, nawet jeśli dzieło powstałe w jego wyniku nie będzie miało znamion egalitarności. Zaznaczyć trzeba jednak z pełną stanowczością, że większość teoretyków to zwolennicy definicji egalitarnych, którzy samo słowo „twórczość” rezerwują dla dzieł wybitnych. Ujęcie takie sięga roku 1950, w którym to J.P. Guilford ustalił zasadę, która przerodziła się w tradycję egalitarności, stanowiącą, że każda jednostka jest twórcza, a twórczość jest cechą ciągłą, czyli taką, która występuje w różnym natężeniu (również zerowym). Guilford rozpatrywał twórczość w trzech kategoriach: płynności, giętkości i oryginalności, a za jej źródło uważał myślenie dywergencyjne [Guilford 1978: 278–333], które zasadza się na tworzeniu licznych rozwiązań w odpowiedzi na otwarty problem, w odróżnieniu od myślenia konwergencyjnego, którego zasadą jest poszukiwanie jednego poprawnego rozwiązania.

Pytaniem zasadniczym jest, czy każdy wytwór o zamierzeniach twórczych można uważać za twórczość? W kontekście najbardziej popularnego obecnie podejścia egalitarnego, oczywiście tak. Nie oznacza to jednak, że wartość każdego na przykład utworu poetyckiego jest równa. Nęcka podaje [Nęcka 2012: 27], że w odniesieniu do twórczości wybitnej kryteriami jawnymi (czyli zdefiniowanymi *explicite*, podanymi do publicznej wiadomości i zazwyczaj obiektywnymi) są stwierdzalne dowody społecznego znania dzieła lub jego autora. Zaznacza, że kryterium takie nie jest do końca trafne, głównie ze względów metodologicznych. Zdarza się bowiem, że dzieło kuriozalne jest wielokrotnie cytowane i przytaczane ze względu na ową kuriozalność właśnie, a nie wybitne walory. Wskaźniki matematyczne jednakże nie uwzględniają tej zależności, liczy się ilość cytowań, a nie ich kontekst. Ta sama bolączka dotyczy

publikacji naukowych – szeroki zasięg niekoniecznie musi się wiązać (choć najczęściej się wiąże) z wybitnymi osiągnięciami, czy też rzetelnością.

Ciekawe badania, których celem było zidentyfikowanie dzieł wybitnych prowadził Simonton [Simonton 1994: 110] posługując się metodą historiometryczną. Simonton zajmował się badaniem dzieł muzycznych – założył, że miarą wielkości kompozytora jest liczba, długość i częstość artykułów i wzmianek na jego temat w encyklopediach, słownikach i opracowaniach. Tak prowadzone badania mogą być bardziej czułe, szczególnie jeśli obok liczby i długości notek weźmie się pod uwagę również ich jakość, i wyłączy z analizy te, które traktują o kuriozalności, a nie wysokiej klasie dzieła. Simonton opracował również sposób badania oryginalności utworów muzycznych. Badając powtarzalność fraz za najbardziej oryginalne uznawał te, których powtarzalność była (ilościowo) najniższa. Wydaje się, że podobną metodę można byłoby zastosować do badania oryginalności utworów poetyckich.

Zastanawiając się nad kryterium uznania społecznego w kontekście poezji, a szczególnie tak zwanej młodej poezji rodzimej, warto zwrócić uwagę na kilka zasadniczych faktów. Po pierwsze poezja jest wydawana w niskich nakładach – co w dużej mierze uniemożliwia szeroki odbiór. Po drugie – wydanie tomiku wierszy zazwyczaj nie jest związane z prowadzeniem kampanii marketingowych, które pozwoliłyby mu zaistnieć w świadomości masowego odbiorcy. Po trzecie – samo wydanie niekoniecznie musi wiązać się z dystrybucją tomików do miejsc, w których mogłyby znaleźć nabywcę – zwykle jest to związane z niską opłacalnością powodowaną niskim nakładem. I wreszcie po czwarte – w literaturze naukowej, jak wyżej wykazano, istnieją pojęcia twórczości typu „nic nadzwyczajnego”, co nie oznacza jednak, że przekładają się one na świadomość społeczną. Pokutujący mit romantyczny przekłada się wręcz na podejście typu „coś nadzwyczajnego”.

Ciekawą koncepcję twórczości zaproponował Nęcka [Nęcka 1987: 136–137], który zauważył, że dzielenie procesu twórczego na etapy nie tylko nie jest niezbędne, ale może być również zgubne. Konstatacja ta wynikała z założenia, że cechą typową dla twórczości jest wybieganie myślą naprzód i wracanie do etapów poprzednich. Istotą koncepcji interakcji twórczej jest to, że proces ten zasadza się na interakcji dwóch istotnych czynników – założonego celu twórczego i struktur próbnych, które umożliwiają osiągnięcie tego celu. Rozbieżność między tymi dwoma czynnikami ma być w takim ujęciu wyznacznikiem postępów. Co istotne – postępy te nie mają charakteru systematycznego, co wynika z faktu, że nieodłączną cechą procesu twórczego jest kryzys, a także powroty do etapów wcześniejszych (uzasadnione lub nie). Miarą oceny dzieła jest wielkość rozbieżności między celem a strukturami próbnymi, przy czym należy pamiętać, że całkowita zbieżność jest niemożliwa do osiągnięcia. Wyni-

ka to przede wszystkim z tego, że cel z natury rzeczy jest wyidealizowany, a struktury próbne – konkretne. Niemożność osiągnięcia całkowitej zbieżności i jednocześnie dążenie do niej oznacza, że raz uruchomiony proces twórczy nie kończy się nigdy, a przy tym pozostaje jednolity w strukturze interakcyjnej.

Nęcka nie zakłada, że początkiem procesu twórczego jest postawienie celu, którego twórca miałby się ściśle trzymać [Nęcka 2001: 126]. Sam proces może się rozpocząć strukturą próbną, a cel może być wielokrotnie przeformułowywany. Interakcja twórcza jest przez swego autora traktowana jako model ogólny, wymagającym uzupełnienia o konkretne operacje umysłowe. Wymieniony autor poczynił także założenie, że proces usuwania rozbieżności pomiędzy strukturami próbnymi a celem jest kontrolowany przez strategie poznawcze.

Na poziomie dowodów anegdotycznych taki przebieg procesu twórczego na przykład w przypadku poetów wydaje się znacznie bardziej prawdopodobny niż koncepcje zasadzające się na idei inkubacji. Pisanie wiersza nie jest aktywnością polegającą na spisaniu olśnienia, ale na tworzeniu wielu struktur próbnych. Co więcej, sami autorzy nadają już gotowym i opublikowanym dziełom nowy sens, wynikający na przykład z innego umiejscowienia w autoantologiach.

6. PODSUMOWANIE

Celem twórcy nie jest wyłącznie stworzenie dzieła czy też dzieł. Jest nim również kreowanie legendy, która jest definiowana jako „zespół mniemań krążących w społeczeństwie na temat danego kierunku literackiego, grupy, bądź najczęściej poszczególnego pisarza [...], w jej obrębie prawdziwe fakty łączą się zwykle ze zmyśleniem” [Sławiński 2005: 272]. Czy szkolna edukacja uczy postawy krytycznej? Przeglądając podstawy programowe można odnieść wrażenie, że nauka o literaturze w polskiej szkole w dużej mierze zasadza się na micie romantycznym, w który o wiele lepiej wpisuje się teoria indukcyjna niż jakakolwiek inna. Współczesne teorie twórczości natomiast w ogóle się w niego nie wpisują. Mit iluminacji stworzyli sami romantycy, którzy czerpali wzorce z klasycystów, a następnie publicznie je potępili, głosząc tezy o dziełach powstających wskutek natchnienia. W czytelnikach zbudowało to między innymi obraz romantycznego poety, który spisuje efekt tego natchnienia – gotowe dzieło noszące znamiona genialności. Obrazek taki, jakkolwiek barwny, w gruncie rzeczy niewiele ma wspólnego z rzeczywistością. Poezja czy proza przyjmuje bardzo precyzyjne formy i stawia wyzwania „techniczne”, którym jej autor musi sprostać. W efekcie pisanie nie polega wyłącznie na uwiecznieniu „myśli natchnionej”. Marian Gołka wyróżnia cztery główne źródła, które wpływają na powstawanie społecznych wyobrażeń na temat artystów:

- 1) kontakt zapośredniczony,
- 2) kontakt bezpośredni,
- 3) oddziaływanie postaci fikcyjnych,
- 4) oddziaływanie artystów z przeszłości.

Golka podkreśla, że w potocznych wyobrażeniach o artystach „[...] tkwi zawsze więcej stereotypów niż wiedzy opartej na faktach” [Golka 1995: 27–28]. Cokolwiek powiemy o edukacji szkolnej, trzeba dodać, że dla wielu bliższy kontakt ze sztuką, rozumiany jako obcowanie z dziełem (czytanie tekstów, spotkania z ludźmi sztuki, wyjazdy do teatru, galerii itd.) i nabywanie umiejętności jego oceny, analizy i interpretacji, kończy się wraz z ukończeniem szkoły, która daje w mniejszym czy większym zakresie na to jakąś szansę. Istotnym probierzem jest kontakt z samymi artystami oraz zainteresowanie sztuką. Sporadyczne kontakty lub brak kontaktu sprzyjają powstawaniu stereotypów.

Literatura

1. Aronson, E., Wilson, T. D., Akert, R.M.: *Psychologia społeczna. Serce i umysł*. Poznań 1997.
2. Bohner, G., Wanke, M.: *Postawy i zmiana postaw*. Gdańsk 2004.
3. Boski, P.: *O stereotypach niestereotypowo, czyli jak badać wiedzę o kulturze grup społecznych i unikać ich stereotypów*. W: *Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*. Red. M. Kofta, A. Jasińska-Kania. Warszawa 2001.
4. Doliński, D.: *Psychologia wpływu społecznego*. Wrocław 2000.
5. Featherstone, M.: *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. W: Red. *Postmodernizm. Antologia przekładów*, S. Nycz. Kraków 1996.
6. Łukaszewski, W.: *Motywacja w najważniejszych systemach teoretycznych*. W: *Psychologia. Podręcznik akademicki. Psychologia ogólna*. Red. J. Strelau. Gdańsk 2000.
7. Mooney, R.: *A conceptual model for integrating four approaches to the identification of creative talent*. W: *Scientific creativity: Its recognition and development*. Red. C.W. Taylor, F. Barron Wiley. New York 1963.
8. Nęcka, E.: *Proces twórczy i jego ograniczenia*. Kraków 1987.
9. Nęcka, E.: *Psychologia twórczości*. Gdańsk 2001.
10. Nęcka, E.: *Trening twórczości*. Gdańsk 2000.
11. Perkins, D.N.: *The Mind's Best Work*. Cambridge 1981.
12. *Psychologia. Podręcznik akademicki. Psychologia ogólna*. Red. J. Strelau. Gdańsk 2000.
13. Sherman, S.J., Corty, E. (1984) za: Wojciszke, B.: *Procesy oceniania ludzi*. Poznań 1991.
14. *Szkice z teorii twórczości i motywacji*. Red. H. Sękowa, A. Tokarz, T. Kocowski. Poznań 1991.

15. Simonton, D.K.: *Creativity, leadership, and chance*. W: *The Nature of Creativity*. Red. R.J. Sternberg. Cambridge 1988.
16. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 2005.
17. Stein, M.I.: *Creativity and cultura*. „Journal of Psychology” 1953.
18. Tyszka, T.: *Psychologiczne pułapki oceniania i podejmowania decyzji*. Gdańsk 2004.
19. Wallas, G.: *The Art of Thought*. New York 1926.
20. Weisberg, R.W.: *Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories*. W: *Handbook of creativity*. Red. R. Sternberg. Cambridge 1999.

Dr Paweł Sarna

Uniwersytet Śląski w Katowicach

e-mail: pawel.sarna@us.edu.pl

Dr Aleksandra Sarna

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

Wydział Zamiejscowy w Katowicach

e-mail: aleksandra.sarna@swps.edu.pl