



Berenika Dyczek
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: [0000-0002-1152-8746](https://orcid.org/0000-0002-1152-8746)

Tajemnica procesu tworzenia w świetle teorii Floriana Znanieckiego oraz Pierre'a Bourdieu

Abstrakt

W tym artykule opisano niektóre okoliczności kształtowania się ludzi twórczych, na które również zwrócili uwagę w swoich teoriach socjologicznych Florian Znaniecki i Pierre Bourdieu. Celem pracy było bliższe przyjrzenie się warunkom kreującym artystów i ukonkretnienie twierdzeń polskiego socjologa, które mają związek z kręgami społecznymi artystów. Zwrócono też uwagę na relacje między osiągnięciem sukcesu a refleksyjnością podmiotu, związaną z analizą środowiska pola literackiego według Bourdieu. Kluczowym problemem była sama kwestia osiągnięcia sukcesu.

Słowa kluczowe

pole artystyczne, kręgi społeczne, sukces i porażka artystyczna, tajemnica, wykluczenie społeczne

The Mystery of the Process of Creation in the Light of the Theories of Florian Znaniecki and Pierre Bourdieu

Abstract

The article describes some of the circumstances of the formation of creative people, which is also something that Florian Znaniecki and Pierre Bourdieu turned attention to within their sociological theories. The main aim behind this article was to look into both the conditions that create artists and the analysis of Znaniecki's claims which are related to the social circles of artists. The author of this text has also emphasised the relationship between achieving success and the reflexivity of the subject, which, in turn, is connected with the analysis of the literary field in terms of Bourdieu's theory. However, the key issue of this article is the very question of achieving success.

Keywords

art field, social circles, artistic success and failure, mystery, social and artistic exclusion

Wprowadzenie

Pojęcie kultury w humanistyce jest niedookreślone i wieloznaczne. Naliczono sto czterdzieści pięć definicji kultury w zależności od aspektów, które warunkują jego treść.

Aspekty te mogą mieć charakter opisowo–wyliczający, historyczny, normatywny, psychologiczny, strukturalny lub genetyczny (Żyłko, 2009, s. 98). Dla tego artykułu najodpowiedniejszy będzie kontekst strukturalny, gdyż ujawnia funkcje ukryte i wiąże się z podejściem semiotycznym. I tu powołujemy się na rozumienie kultury wyartykułowane przez twórców semiotycznej szkoły tartusko–moskiewskiej, dla której istota kultury przejawia się w języku naturalnym, sensie nadawanym symbolicznym i niesymbolicznym tekstom kultury, kodom ukrytym w dziełach sztuki i wartościom humanistycznym przejawiającym się w działalności ludzi. Szkoła tartusko–moskiewska kładzie nacisk na informacyjny charakter kultury, który jest niedziedziczny, a co za tym idzie, każda jednostka w swym osobniczym życiu musi się nauczyć rozumienia jej symboliki i kodów wpisanych w całość egzystencji społecznej. Metakody zawarte w dziełach sztuki wymagają szczególnych umiejętności. Aby je rozpoznawać należy zapoznać się z wiedzą teoretyczną zawartą w tradycji, a także posiadać umiejętność interpretacji nowatorskich pomysłów artystycznych pod kątem ich wartości, co jest trudne i wymaga posiadania gustu, smaku, intuicji, a czynniki te nie są zawarte w podręcznikach czy manifestach artystycznych (Bourdieu, 2005.) W związku z tym w świecie społecznym możemy zaobserwować różne sposoby analizy i interpretacji treści symbolicznych, a artystyczny lub naukowy ogląd rzeczywistości różni się w zasadniczy sposób. Pierwszy z nich, czyli nauka, uważany jest za racjonalny, obiektywny i oparty na regułach logiki (Popper, 1963, 1077), drugi, czyli sztuka, za nieracjonalny i subiektywny (Bourdieu, 2005)¹.

W rezultacie mamy dwie równoległe interpretacje rzeczywistości, które nigdy się nie mogą spotkać – są to naukowy język definicji i symboliczny język percepcji. Wydaje się więc, że musimy się opowiedzieć po jednej ze stron. W naukowcu idea, że istnieje «coś», czego nikt nie może dotknąć ani zobaczyć, i czego żaden przyrząd nie jest w stanie wytropić, wywołuje niechęć (Brook, 2001, s. 12).

Jeśli przyjmiemy takie spojrzenie na rolę naukowca, będącego socjologiem, który próbuje opisywać i wyjaśniać ogólne prawa społeczne, to tym bardziej zrozumiałe wydaje się tak małe zainteresowanie socjologów twórczością artystyczną i samymi artystami. Trzeba bowiem podkreślić problem, z którym borykają się osoby chcące opisywać świat w sposób scjentystyczny i racjonalny: czy warto, a jeżeli tak, to po co, badać coś, co wydaje się nieuchwytnie racjonalnej obserwacji, np. taki problem jak „natchnienie” czy „talent”. Trzeba jednak pamiętać, że sztuka jest wytworem kultury, została wymyślona i rozwijana przez artystów, a przez to stała się niezbędnym elementem gry społecznej. Można zapytać - dlaczego więc jej nie badać?

¹ Nie dotyczy nieklasycznej filozofii nauki (w tym nurtu konstruktywistycznego), do którego należą m. in. B. Latour, K. Knorr Cetina, M. Foucault.

Problem, który trzeba podjąć, dotyczy tego, że ocena sztuki z założenia nie jest obiektywna. Jednym dany obiekt może się podobać, innym nie. Wojciech Sitek pisze: „lubimy coś, ale nie wiemy dlaczego” (Sitek, 2007, s. 35). W związku z tym bycie artystą niesie ze sobą ryzyko podobań się lub niepodobań się obserwatorom. Gusta nie są jednak zupełnie przypadkowe. „Dziedziczenie społecznej pozycji, wykształcenia, zawodu, a więc proces, który tworzy wewnętrzną tkankę istnienia społeczeństwa, zawiera w sobie dziedziczenie uczuć. Bez tego zjawiska społeczeństwo nie istnieje, jak nie istnieje indywidualna religia” (Sitek, 2007, s. 35). Zachwywanie się lub nie konkretną twórczością artystyczną nie jest wynikiem wyłącznie indywidualnych zdolności do merytorycznej oceny. Co więcej, bycie artystą też wydaje się nieprzypadkowe. Peter Brook pisze:

Poeta porządkuje ciąg swoich myśli, zwracając uwagę na subtelne ślady dźwięku i rytmu, które kryją się z dala od płataniny słów wypełniających jego umysł. W ten sposób tworzy on frazę, która niesie ze sobą nową siłę; czytelnik może dostrzec, jak wzmagają się jego uczucia, kiedy ich energia przekształca się pod wpływem wrażeń płynących z wiersza. Za każdym razem różnica polega na jakości i nie jest rezultatem przypadku, ale stanowi wynik unikalnego procesu (Brook, 2001, s. 14).

Nie wszyscy, którzy czytają wiersze, czują to, o czym pisze Brook. Osoby, które miały do czynienia ze sztuką w socjalizacji pierwotnej lub w szkole, są na tym punkcie wrażliwsze – są w stanie odbierać w sposób zaangażowany poezję, odczuwać jej rytm. Inni, którzy nie zostali nauczeni takiego odbioru, prawdopodobnie nie będą potrafili wejść w tego typu kontakt z twórczością artystyczną.

Tworzenie sztuki nieodłącznie wiąże się z potrzebą uznania i fenomenem popularności. Warto zadać następujące pytania: dlaczego ludzie decydują się poświęcić swój czas na artystyczne rodzaje działalności? Jakie są powody udziału w tej grze, w której nie ma jasnych zasad oceny, a która trwa, dopóki toczy się ona o podobań i zachwyty?

Cechy pola literackiego oraz definicja sukcesu według Bourdieu

W artykule tym pojęcie „sukcesu” rozumiem w taki sam sposób, w jaki przedstawia je Pierre Bourdieu. Francuski badacz w *Regułach sztuki* nakreśla mechanizmy działania pola sztuki i wyznacza kierunki badawcze. Socjolog interesujący się nauką o kulturze, według tego autora, powinien uwzględniać w swych badaniach trzy poziomy analizy:

- pozycję pola literackiego w relacji do pola władzy

- wewnętrzną strukturę pola literackiego – czyli strukturę obiektywnych relacji między pozycjami² w rywalizacji o prawomocność
- genezę habitusów „właściwych tym, którzy te pozycje zajmują, czyli systemu dyspozycji, które jako wytwory trajektorii społecznej oraz pozycji wewnątrz pola literackiego (lub innych pól) znajdują w tej pozycji okazję, mniej bądź bardziej sprzyjającą temu, by się aktualizować” (Bourdieu, 2008, s. 327).

To właśnie w myśl tej trzeciej konkretnej koncepcji analizowany będzie materiał empiryczny zawarty w tej pracy.

Bourdieu opisuje dwa przeciwstawne sposoby analizowania pola sztuki: przez racjonalizację potoczną albo podejście naukowe, czyli socjologiczne. Koncepcja potoczna kładzie nacisk na indywidualne cechy twórcy jako zwiększające szanse na sukces, natomiast podejście socjologiczne podkreśla relacje między sukcesem a kompetencją symboliczną i pozycją społeczną. Jest to istotne dla mojej pracy rozróżnienie, ponieważ interesuje mnie, w jaki sposób sami artyści widzą swoją karierę – jak ją interpretują, dlaczego wybrali tę a nie inną drogę życia. Zastanawia mnie, czy rozumieją i identyfikują oni reguły, którymi rządzi się pole artystyczne, które określa hierarchię popularności i pozycję zajmowaną wśród artystów. Chciałabym zadać także pytanie o to, jaka jest relacja między identyfikacją reguł a sukcesem rozumianym jako popularność w mediach i na rynku wydawniczym. Czy będą podawali racjonalne argumenty, takie jak umiejętności, praca, czy też subiektywne, takie jak przymus tworzenia, powołanie, talent. Na pole literackie, jak na każde inne, wpływa pole władzy. Bourdieu przez pole władzy rozumie przestrzeń stosunków sił między podmiotami oraz instytucjami, których cechą wspólną jest posiadanie kapitału niezbędnego po to, by zajmować pozycję dominującą (Bourdieu, 2008, s. 327). W polu literackim, według Bourdieu, rządzą odwrócone zasady ekonomii, ponieważ głównym interesem jest „bezinteresowność”. Bo czymże jest „heretyckie zerwanie z obowiązującymi tradycjami artystycznymi”? (Bourdieu, 2008, s. 327). Zerwanie z tradycją artystyczną jest sprzeczne z interesem ekonomicznym, gdyż naraża artystę na walkę z dotychczasowymi gustami publiczności, ale dokonuje takiego wyboru, gdyż uważa, że jego wizja artystyczna jest słuszna i prawdziwa. Za takie zachowanie nonkonformistyczne w świecie literackim można być nagrodzonym, ale jest to nagroda niematerialna. Może być to tzw. uznanie po śmierci (Norwid) lub też uznanie za życia (Witkacy) wśród członków tego samego pola. Takie sytuacje zdarzają się niezwykle rzadko. Większość artystów dostosowuje się do reguł funkcjonowania w polu sztuki związanym z polem ekonomicznym i polem władzy.

² „Pozycja jest określona w sposób obiektywny przez swą obiektywną relację z innymi pozycjami, czy też używając innych kategorii, przez system odpowiednio określonych, to znaczy sprawczych własności, które pozwalają usytuować tę pozycję w stosunku do wszystkich innych pozycji w strukturze globalnej dystrybucji własności” (Bourdieu, 2007 s. 352).

W zgodzie z Bourdieu pole literackie konstytuują dwie zasady hierarchizacji. Zasada heteronomiczna (zasada hierarchii zewnętrznej) sprzyja tym, którzy dominują pod względem politycznym oraz ekonomicznym, a poparcie zyskują w grupach opinio-twórczych, wśród osób niebędących fachowcami w dziedzinie sztuki. (Bourdieu, 2008, s. 331). Inaczej działa zasada autonomiczna (zasada hierarchii wewnętrznej) – dotyczy ona uznania w wąskim gronie twórców. „Stopień autonomii pola produkcji kulturowej przejawia się w tym, jak bardzo zasada hierarchizacji zewnętrznej jest podporządkowana zasadzie hierarchizacji wewnętrznej” (Bourdieu, 2008, s. 331). Te dwie zasady funkcjonują w dwóch subpolach produkcji. Zasada autonomiczna działa w subpolu produkcji ograniczonej, „w którym jedynymi klientami twórców są inni twórcy, ich bezpośredni konkurenci” (Bourdieu, 2008, s. 331). Zasada heteronomiczna funkcjonuje w subpolu produkcji na wielką skalę, „które jest symbolicznie wykluczone i zdyskredytowane” (Bourdieu, 2008, s. 331). Te dwie zasady dzielą sztukę na komercyjną i na tak zwaną „sztukę czystą”, czyli subpole produkcji na wielką skalę i subpole produkcji ograniczonej. Według Bourdieu sztuka komercyjna obowiązuje czasowo, gdyż jej wartość artystyczna jest znikoma, choć dominujące grupy ją lansują, przyznając twórcom stypendia i orderzy nie licząc się z wymagającymi kryteriami sztuki czystej. Sztuka wysoka jest ceniona i rozpoznawana przez kompetentnych znawców, czyli jej wartość jest doceniana w wąskim gronie „równych sobie”, koneserów, znawców i twórców. Sztuka komercyjna rządzi się zasadą chwilowego sukcesu, jest mierzona doraźną popularnością.

Bourdieu pisze, że każde pole musi mieć określone granice. Ustalają je jego uczestnicy podług tego, co najbardziej odpowiada ich interesom. Granice służą ustanowieniu prawa wejścia. Dzięki temu wejść w ramy danego pola mogą tylko ci, którzy najlepiej odpowiadają jego definicji. W przypadku pola literackiego będzie chodzić o tych, którzy już po wejściu w obręb jego granic będą mogli nosić miano pisarza bądź artysty. Walka o monopol bycia tym pierwszym toczy się również wewnątrz pola między jego dwoma biegunami, tzn. „sztuką czystą” a komercyjną, a reguły każdego z nich są jasno określone. Pole literackie jest słabo skodyfikowane i w związku z tym sama reguła staje się przedmiotem gry.

Pola literackie i artystyczne, w odróżnieniu zwłaszcza od pola uniwersyteckiego, charakteryzują się niskim stopniem kodyfikacji i, tym samym, najwyższą przepuszczalnością granic [...], nie wymagają odziedziczonego kapitału ekonomicznego [...] ani naukowego [...]. Z tego powodu przyciągają one i gromadzą podmioty różniące się znacznie między sobą cechami oraz dyspozycjami [...] (Bourdieu, 2008, s. 345–346).

Powyższy opis tłumaczy fakt trudności jasnego określenia, kim jest pisarz, kim jest ten, który określa się jako uczestnik pola literackiego oraz ten, który osiąga w nim sukces. Każda gra musi mieć sens. Tym sensem dla Bourdieu jest *illusio*, które badacz

definiuje jako nieustanne reprodukowanie wiary w grę. Opisuje to tak: „Zbiorowa wiara w grę (*illusio*) i w sakralną wartość jej stawek jest jednocześnie warunkiem oraz wytworem samego funkcjonowania gry; to ona leży u podstaw władzy konsekrowania, pozwalającej artystom konsekrowanym mianować pewne produkty, przez cud sygnatury (lub podpisu), przedmiotami sakralnymi” (Bourdieu, 2008, s. 350).

W polu artystycznym mamy do czynienia z dwiema rzeczywistościami. Pierwsza dotyczy obiektywnych relacji między uczestnikami pola, a druga relacji między uczestnikiem pola a jego dziełem. W przypadku tej ostatniej wytwór artystyczny nabiera charakteru magicznego i staje się celem gry, czyli *illusio*. Trzeba dodać, że obiektywna wartość dzieła artysty wynika z pozycji przez niego zajmowanej. Nowi członkowie pola, aby zająć wysokie pozycje, muszą różnić się od tych, którzy swoje pozycje zajmowali już wcześniej, różnica ta musi jednak zostać poznana i uznana przez środowisko. Wartość dzieła jest w związku z tym ściśle związana z trajektorią pisarza, która jest wynikiem jego pozycji.

„Każda trajektoria społeczna powinna być pojęta jako szczególny sposób przemierzania przestrzeni publicznej, gdzie znajdują swój wyraz dyspozycje habitusu” (Bourdieu, 2008, s. 397). W przytoczonym cytacie badacz wyraźnie podkreśla, że nie powinno się zapominać o pozycji społecznej danego pisarza, bowiem determinuje ona przebieg indywidualnej biografii. W związku z tym Bourdieu (2008, s. 397–398) wyróżnia kilka klas trajektorii międzypokoleniowych:

- trajektorie wznoszące się, które dzielą się na: proste, które dotyczą pisarzy pochodzących z ludu lub warstw klasy średniej, pobierających pensje oraz krzyżujące się, dotyczące twórców wywodzących się z drobnej burżuazji, zajmujących się handlem, rzemiosłem
- trajektorie poprzeczne (transwersalne) – horyzontalne, lecz w jakimś sensie opadające w łonie pola władzy – dotyczą artystów z grona wielkiej burżuazji, parających się interesami, wykonujących wolne zawody, np. medyczne czy prawne
- przemieszczenia zerowe.

Pisarz, funkcjonując w polu literackim, dostaje obiektywne sygnały świadczące o jego pozycji. Czynniki pozytywne lub negatywne, składające się na sukces lub porażkę, zachęcające do pracy lub ostrzegające przed wykluczeniem ze środowiska literackiego informują każdego twórcę o pozycji, jaką zajmuje w polu artystycznym. Porażka skłania go do zmiany lub wycofania się poza obręb pola, zaś sukces wzmacnia i wyzwala ambicje początkowe (Bourdieu, 2008, s. 399).

Mimo tych obiektywnych praw rządzących w polu literackim Bourdieu pisze, że efekt konsekracji, czyli szeroko rozumianego uznania instytucjonalnego lub półoficjalnego pozycji autora, jest **efektem magicznym**. Nie wyjaśnia dokładnie, co przez to rozumie,

można się tylko domyślić, że chodzi o pewną cechę, która jest przypisywana artystom. Dotyczy ona pewnej wyjątkowości, tak zwanego daru, który umownie nazwać możemy dla celów tej pracy światem magicznym w opozycji do obiektywnego świata pozycji. Wynika z tego, że artysta, dopiero po formalnym uznaniu przez środowisko, może sobie rościć prawa do pewnej wyjątkowości, która będzie instytucjonalnie potwierdzona. Wynika z tego, że choć fakt wstąpienia do towarzystwa artystycznego zależy od obiektywnych czynników społecznych, to równocześnie występuje magiczne traktowanie efektu konsekracji (wstąpienia).

Kolejną cechą pola literackiego, czy też mechanizmem funkcjonującym wśród jego uczestników, jest zależność między kierowaniem się ku pozycjom najbardziej narażonym na ryzyko a posiadaniem kapitału ekonomicznego i symbolicznego. Według Bourdieu pisarze, którzy rezygnują z poezji na rzecz innych form literackich, dających większy dochód, albo ci, którzy zmuszeni są wykonywać dodatkowe prace zarobkowe niezwiązane ze sztuką, wywodzą się z drobnego mieszczaństwa. Ci natomiast, którzy całkowicie oddają się ryzykownej sztuce poezji, posiadają „warunki egzystencji związane z wysokim pochodzeniem” (Bourdieu, 2008, s. 401). Wiąże się to z cechami nabytymi w socjalizacji, takimi jak „śmiałość” i „obojętność na korzyści materialne”.

Geneza cech twórczych oraz sukcesu w sztuce, czyli walka o pozytywną ocenę nietypowości w społeczeństwie według Floriana Znanieckiego

Ludzie, których socjalizacja pierwotna nie przygotowała do dobrego pełnienia ról w przyszłości, mogą być podnormalni lub nadnormalni.

Podnormalność, czyli odchylenie w dół, zachodzi wtedy, gdy osobnik bądź nie umie stosować norm systemów kulturalnych, w których uczestniczy, bądź nie chce się przystosować do wymagań społecznych swego kręgu [...], swą rolę społeczną spełnia źle, psując ustalony w danym wzorze osobowym porządek, a nie wprowadzając żadnego innego (Znaniecki, 2001, s. 267).

Przykładem może być typowy uczonek na stanowisku politycznym. Nadnormalność występuje zaś wtedy, gdy osobnik, pomimo złego przygotowania do pełnienia nowej roli, wykonuje ją lepiej niż inni. Trzeba zapytać: dlaczego tak się dzieje, w jaki sposób jest to możliwe? Florian Znaniecki tłumaczy to zdolnościami twórczymi, dzięki którym można wzbogacić systemy kulturalne, w ramach których wykonuje się daną rolę, choć może to dotyczyć też skutecznia współdziałania w takiej nowej formie, w której do tej pory nie było realizowane, czyli pewnego rodzaju innowacja czy wpływanie na grupę, co będzie skutkowało zmianami postaw jej członków. Skutkiem jest przyjęcie i pozytywna ocena

społeczeństwa dla lepszego wzoru osobowego, przez co jednostka skuteczniej spełnia swoje zadania. Socjolog zauważa, że trzeba wyraźnie odróżnić ludzi, którzy wykazują częściową nadnormalność lub podnormalność od tych, którzy w całej swej ewolucji biograficznej nie wybierają dróg normalnych. Tych pierwszych charakteryzuje chęć dążenia do normalności uzyskana w ramach socjalizacji. Swoje odstępstwa w pełnionych rolach społecznych traktują oni jako kryzys. Mocno odczuwają fakt, że nie są tacy, jak społeczeństwo sobie tego życzy. Oznacza to, że chcieli by być normalni, ale nie potrafią. Tych drugich Znaniecki nazywa zboczeńcami, czyli odmieńcami. Jest to wyjątkowo niefortunne określenie w języku polskim, gdyż sugeruje wyłącznie negatywne konotacje i nie wiąże się z dosłownym znaczeniem tego słowa, lecz z tym nadanym mu przez Znanieckiego.

Znaniecki wyróżnia dwa sposoby traktowania zboczeńców—odmieńców w społeczeństwie (Znaniecki, 2001, s. 267): jako bezwzględne wyjątki (negatywna ocena) oraz jako typowość (pozytywna ocena). W pierwszym wypadku ludzie ci są poddawani alienacji społecznej. W przypadku pozytywnej oceny społeczeństwo stara się stworzyć specjalne miejsca, które służyłyby funkcjonowaniu odmieńców. Podział ten bezpośrednio wynika z oceny otoczenia. Podobnie jest w świecie pisarzy. Gra dotyczy uznania społecznej osoby czy raczej jej twórczości, która z definicji ma być czymś innym, nowym, oryginalnym, ponadprzeciętnym, na pewno nie czymś zwyczajnym, żeby użyć określeń potocznych. Efektem tej rozgrywki jest zawsze nowa typowość. Jest to specyficzna gra konformizmu z nonkonformizmem. Za ewidentny przykład wymienionego zjawiska może posłużyć sylwetka Williama Faulknera³. Gdy pisarzowi udało się osiągnąć uznanie społeczne, odnalazł miejsce w obrębie powszechnej społeczności. Został do niej przyjęty, przez co zakończył się jego nonkonformizm. Dzieła Faulknera zaczęły stawać się częścią kultury, częścią tego świata, z którym na początku walczył. Warto zastanowić się, dlaczego gra o uznanie nadnormalności przez społeczeństwo jest tak zażarta wśród artystów. Znaniecki odpowiedziałby: „dopiero samo społeczeństwo stwarza tę różnicę przez to, że przyjmuje i ocenia dodatnio wyniki działalności jednych zboczeńców, odrzuca jako ujemne wyniki innych, zależnie od tego, czy te wyniki odpowiadają lub nie pewnym dążeniom zbiorowym” (Znaniecki, 2001, s. 276). Niemożliwym jest natomiast, by społeczeństwo oceniło dodatnio działania odmieńców podnormalnych. Wynika z tego, że mamy następujące możliwości oceny zjawisk odstających od społecznie powszechnych przez osoby utrzymujące się w granicach „normalności”:

- pozytywna ocena nadnormalności
- negatywna ocena nadnormalności
- negatywna ocena podnormalności.

³ William. Faulkner (1897-1962), pisarz amerykański, laureat Nagrody Nobla, napisał m. in.: *Wściekłość i wrzask, Absalomie, Absalomie, Zaścianek, Koniokradzy*.

Rozróżnienie to jest wyjątkowo ważne, ponieważ uwydatnia cenę, którą może zapłacić odmieniec–zbocheniec nadnormalny, jeśli nie zostanie doceniony. W efekcie jego sytuacja staje się podobna do sytuacji zbocheńca podnormalnego.

Trzeba zapytać, czym różni się buntowniczość „ludzi normalnych” od buntowniczości nadnormalnych zbocheńców. Otóż ci pierwsi buntują się wyłącznie wtedy, gdy odczuwają wsparcie innych kręgów lub wyobrażają sobie, że je mają. Żeby stać się zbocheńcem nadnormalnym nie wystarczy przekraczać normy. Zachowania przestępcze, typowe dla ludzi podnormalnych, często są wynikiem konfliktu „między porządkiem normatywnym uznawanym w ich najbliższym otoczeniu a porządkiem szerszego społeczeństwa” (Znaniński, 2001, s. 274). „Natomiast właściwy zbocheniec ma stałą skłonność do buntu we wszelkich kręgach, w jakich się znajduje, i nie potrzebuje oparcia, nie dąży bowiem do normalizacji swego życia” (Znaniński, 2001, s. 277). Nadnormalny zbocheniec stawia sobie cel, który chce osiągnąć bezwarunkowo. Jeżeli nawet zdaje sobie on sprawę z tego, że obecne siły mu nie wystarczą do jego realizacji, to pozostaje pewien, że znajdzie nowe pomysły, ku którym mógłby dążyć. Do zadania, które chce wykonać, wcale nie przygotowuje się wcześniej, lecz dopiero w trakcie urzeczywistniania planów twórczych „opanowuje istniejący już w danej dziedzinie porządek obiektywny dla jego gruntownego przekształcenia” (Znaniński, 2001, s. 289). Polski socjolog podaje przykład Descartesa jako odpowiednik takiego działania w dziedzinie wiedzy (filozofia, matematyka).

Znaniński wymienia dwa warunki, które koniecznie muszą zaistnieć w życiu człowieka, aby stał się on nadnormalnym zbocheńcem. Pierwszy dotyczy urzeczywistnienia się takiej sytuacji, w której jednostka może mieć przedwczesną styczność z systemami kulturalnymi, do których własne kręgi społeczne jej nie wprowadzają. Młody twórca może wziąć skuteczny, czynny udział w życiu artystycznym dopiero po długich staraniach i wytrwałych wysiłkach. Przykładowo, wywodzi się on z domu artystycznego i kontynuuje drogę twórczą rodziców. Dzięki tym okolicznościom nie będzie on już zbocheńcem nadnormalnym, tylko kontynuatorem. Drugim warunkiem jest konkretny wpływ społeczny, bezpośredni lub pośredni, innych nadnormalnych zbocheńców na jednostkę. Trzeba zaznaczyć, że realne zaistnienie tych warunków nie sprawia, że twórca automatycznie stanie się artystą wybitnym. Aby tak się wydarzyło, są potrzebne do tego wielkie zdolności twórcze takiej jednostki oraz umiejętność wyzwolenia się z wpływu kręgów ludzi normalnych. Przedstawione tu warunki wystarczają jednak do powstania grupy ludzi, którzy będą adorować i tworzyć kręgi wokół jednostki wybitnie twórczej i całkowicie wyzwolonej. Warto wyróżnić cechy nadnormalnego zbocheńca:

- stawia sobie za cel jedno, acz wielkie zadanie, któremu podporządkowana jest cała jego działalność. Dodatkowo, stara się on podporządkować wszystkie

swoje funkcje społeczne osiągnięciu tego celu. Zanedbuje wszystko, co w realizacji tego zadania przeszkadza, łącznie z obowiązkami, które chcą nałożyć na niego osoby z bliskiego środowiska

- osobowości nadnormalnego zboczeńca nie da się zaklasyfikować do żadnego zbioru ról społecznych. „Widzi siebie tak, jak go nie widzi nikt inny. Nie ma nigdzie ustalonej pozycji społecznej, gdyż nie dba zwykle o prawa, jakie mu przyznają, żąda natomiast praw, których społeczeństwo mu przyznać nie chce” (Znaniecki, 2001, s. 289)
- gdy stworzy wokół siebie krąg zwolenników, którzy będą akceptowali jego własną rolę, stanie się jedną z jednostek uznanych za wielką przez społeczeństwo. Zdarza się to dość rzadko, jak zauważa Znaniecki, a takie grona zwolenników zazwyczaj są zbyt słabe, by móc zapewnić nadnormalnemu zboczeńcowi całkowitą niezależność od społeczeństwa.

Nadnormalny zboczeniec osiąga sukces, gdy społeczeństwo uznaje jego dokonania i włącza je do istniejącego dorobku kulturowego (Znaniecki, 2001, s. 291). Jednym ze sposobów osiągnięcia tego celu jest specyficzna gra konformizmu z nonkonformizmem, którą opisałam wcześniej. W kontekście tego artykułu istotne jest jednak także to, co dzieje się dalej z nadnormalnym zboczeńcem, już po zdobyciu uznania społecznego. Nagrodą społeczeństwa może stać się uznanie zasług takiej jednostki i nadanie jej wysokiego stanu socjalnego⁴ (np. prestiżowe nagrody jak Nagroda Nobla), czyli wysokiej pozycji społecznej w tej hierarchii zawodowej, w której działała. Dla artysty może być to też członkostwo lub szefostwo w ważnej organizacji czy związku zawodowym.

Głównym celem przyjęcia przez społeczeństwo wybitnej jednostki jest ochrona porządku społecznego. Od uznanego artysty społeczeństwo ma prawo wymagać posłuszeństwa, co wiąże się z dostosowywaniem twórcy do ram normalności. Wybitny odmieniec może przyjąć lub odrzucić tę ofertę. Przyjęcie jest równoznaczne ze spełnieniem, co oznacza, że artysta nie ma już nic do zrobienia, przekształcił to, co chciał, dokonał tego, co zamierzał. To oznacza, według słów polskiego socjologa, że „zboczeniec taki miał jednak od młodości pewne dążenia do normalności, wyrobione w kręgach wychowania, pracy lub zabawy i buntowniczość jego była zawsze w częściowym konflikcie z tymi dążeniami” (Znaniecki, 2001, s. 291).

⁴ Definicja Znanieckiego: „Stan socjalny – określić można jako całokształt tych praw, które osobnikowi przyznaje i stara się zapewnić dany krąg społeczny, bądź z własnej inicjatywy, bądź działając z ramienia i pod kontrolą większej wspólnoty lub grupy. Prawom tym odpowiadają obowiązki względem osobnika ze strony uczestników kręgu, których wykonywania krąg od nich wymaga. Do stanu socjalnego należą: stanowisko moralne, pozycja ekonomiczna, sfera bezpieczeństwa i sfera prywatności” (Znaniecki, 2001, s. 107).

Problem badawczy oraz metoda analizy tekstu

W artykule szukam odpowiedzi na pytanie dotyczące tego, w jaki sposób pisarze i poeci widzą relację między własnym życiem a swoją twórczością. Zastanawiam się też nad tym, jak biografie twórców wpływają na kształt ich dzieł, które, być może, są skutkiem czy też splotem okoliczności zewnętrznych lub wewnętrznych. W tym celu wstępnie przeanalizowałam wywiady z literatami wrocławskimi, które były publikowane w prasie w latach 1992–2005. Była to wstępna analiza, która miała charakter badań pilotażowych i jej celem było sformułowanie głównego problemu badawczego.

Interpretacja wypowiedzi artystów doprowadziła mnie do przekonania, że badania takie wymagają stanowiska krytycznego, gdyż artyści często kreują swoją biografję. W większości wywiadów pojawiały się sformułowania, które świadczyły o istnieniu oficjalnej wersji biografii, podawanej szeroko rozumianej publiczności. To właśnie ci pisarze, którzy należeli do grupy często wypowiadającej się w mediach, z łatwością znajdowali odpowiedź na postawiony im problem: dlaczego piszą i jak się oceniają.

W swoich badaniach starałam się podążać drogą metodologiczną wyznaczoną przez Znanieckiego, uznającego za główny cel badawczy socjologa tworzenie klasyfikacji, które następnie mają służyć odkrywaniu ogólniejszych praw. Metodę, która ma do tego doprowadzić, Znaniecki nazywa indukcją analityczną. Badacz ten wyjaśnia na czym, według niego, polega ta metoda i czym różni się od zwykłej indukcji. „Można powiedzieć [...], że indukcja abstrahuje przez generalizację, a indukcja analityczna natomiast generalizuje przez abstrahowanie” (Znaniecki, 1934 s. 12). Powyższe stwierdzenie oznacza, że procedura indukcji, w zgodzie ze słowami polskiego uczonego, polega na konstruowaniu zbiorów wedle zasad logiki. By poprawnie urzeczywistnić ten typ metody badawczej trzeba znaleźć takie obserwacje, które mają wspólną cechę i ze względu na tę cechę je pogrupować, czyli stworzyć zbiory. Jest to tylko „proste nagromadzenie faktów podobnych” (Znaniecki, 1988, s. 339). Wynika z tego, że założenie interakcjonizmu symbolicznego o możliwości powstawania teorii w czasie badań, w kontekście poglądów Znanieckiego, jest niemożliwe. Umożliwia to natomiast procedura indukcji analitycznej. Jest ona taką procedurą, która polega na tworzeniu generalizacji, czyli nowych zbiorów, posiadających wspólną cechę przez abstrahowanie, czyli przez interpretację wyników. Oznacza to, że nowy zbiór, stworzony przez nas, powstaje dzięki interpretacji pewnej grupy zbliżonych lub powtarzających się faktów. Efektem tej procedury ma być typologia. „Socjolog, tak samo jak fizyk lub chemik, musi się opierać nie na prostym nagromadzeniu licznych faktów podobnych, lecz na gruntownej analizie faktów typowych” (Znaniecki, 1988, s. 339). Technika badawczą, która ma doprowadzić do stworzenia klasyfikacji oraz praw, jest formalna analiza tekstu.

Dla socjologa oczywiste jest przekonanie, że wszelka twórczość (i jej efekty) są związane z życiem społecznym, choć, oczywiście, natura owych związków nie jest jednoznaczna. Sztuka – niezależnie od tego, czy jest działaniem jednostkowym czy zbiorowym – pozostaje zawsze składnikiem życia społecznego, podobnie jak inne dziedziny życia (Golka, 1996, s. 33).

Marian Golka, przedstawiając założenia dotyczące socjologii sztuki, dochodzi do wniosku, że istnieją relacje między sztuką a życiem społecznym. Można nazwać to inaczej: że sztuka jest faktem społecznym. W dalszej części tekstu badacz zauważa, że jest to związek bardzo skomplikowany, niezbadany i niejednoznaczny, natomiast zadaniem socjologii jest szukanie pewnych prawidłowości. Zwraca również uwagę na to, że badanie sztuki jest utrudnione przez wzgląd na istniejący w świadomości i kulturze pewien dualizm świata sztuki i nauki.

Odpowiedź na pytanie, jaka jest relacja między sztuką a życiem społecznym, jest niemożliwa w kontekście niniejszego artykułu. Zdecydowałam, że można natomiast spytać konkretnych respondentów o to, jak oni widzą tę relację, to znaczy - jaki jest, według nich, związek między tworzeniem a życiem jednostki-artysty. Opisanie właśnie tej relacji uczynię przedmiotem swoich badań.

Początkowo chciałam przeprowadzić z pisarzami wywiady narracyjne. W praktyce wyglądało to tak, że dwie metody poddałam wzajemnemu nałożeniu. Były to wywiad narracyjny oraz wywiad swobodny ukierunkowany. Stosowałam te metody w zależności od typu respondentów. Niektórzy pisarze nie chcieli się otworzyć w sposób, jaki konieczny jest do zrealizowania wywiadu narracyjnego, inni zaś chętnie opowiadali swoje historie. W przypadku tych drugich przygotowałam konkretne pytania, których celem było nakierowanie respondenta do pożądanых przez mnie odpowiedzi. Najczęściej wywiad miał dwie fazy. W pierwszej fazie respondenci zazwyczaj sami z siebie opowiadali o sprawach przyjemnych dla siebie, w drugiej natomiast skłaniali się do opowieści o problemach trudnych.

Analiza badań empirycznych⁵

Analiza zebranego materiału empirycznego pozwoliła na wyłonienie czterech typowych postaw względem pisania i ich subiektywnych opisów, dokonanych przez pisarzy, które związane były z ich biografią. Klasyfikacja została stworzona na podstawie stosunku pisarzy do dwóch problemów:

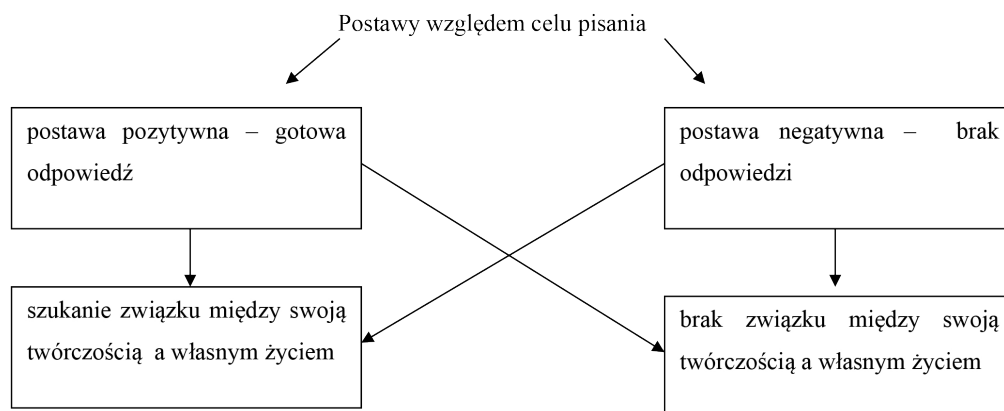
⁵ Badania zostały zrealizowane w latach 2007, 2008 techniką wywiadów narracyjnych z dwudziestoma pisarzami, będącymi członkami SPP (skrót Stowarzyszenie Pisarzy Polskich) – oddziału we Wrocławiu. Zastosowano celowy dobór próby.

1) celu pisania

respondenci, którzy byli zadowoleni z zadanego pytania, dysponowali na nie gotową odpowiedzią, ponieważ wiele razy udzielali tego typu wywiadów w mediach. Natomiast ci respondenci, którzy zareagowali negatywnie, nie udzielili odpowiedzi na to pytanie, a wiązało się to z ich własną pozycją w hierarchii popularności;

2) swojego sukcesu w „polu” sztuki

respondenci, którym udało się osiągnąć sukces, w dość szczegółowy sposób starali się odnajdywać związek między swoją twórczością a własnym życiem. Natomiast druga kategoria respondentów, która w ich mniemaniu sukcesu nie osiągnęła, uważała taki związek za bezzasadny.



Rys1. Opracowanie własne

Opis typów wynikających z rys. 1

Typ pierwszy. Pisarz osiągnął sukces, przez co szukał związku między swoją twórczością a własnym życiem. Na pytanie, dlaczego pisze, respondent miał gotową odpowiedź, wynikającą z obiegowych poglądów o cechach artysty, zadomowionych w kulturze obiektywnej.

Typ drugi. Osiągnął sukces, w związku z czym szuka powiązań między swoją twórczością a własnym życiem. Na pytanie, dlaczego pisze, nie ma gotowej odpowiedzi. Dopiero przy okazji innych pytań porusza tę kwestię.

Typ trzeci. Nie osiągnął sukcesu i nie szuka związku między swoją twórczością a własnym życiem. Ma przygotowaną odpowiedź na pytanie o to, dlaczego pisze.

Typ czwarty. Nie osiągnął sukcesu i nie szuka związku między swoją twórczością a własnym życiem. Nie bardzo wie, dlaczego pisze.

Kulturowe uwarunkowania odpowiedzi na pytanie – dlaczego pisarz pisze⁶

W przypadku braku gotowej odpowiedzi na pytanie „dlaczego pisarz pisze” było ono postrzegane przez respondentów jako zbyt trudne i wymagające szerszego omówienia. Przez to dalsza komunikacja mogła się charakteryzować się niechętnym odpowiadaniem na inne pytania lub kompletnym zerwaniem rozmowy. Dlatego zadawałam respondentom pytanie niezwiązane z problemem (cel pisania), a starałam się nakierować rozmowę na niego w inny sposób, np. pytając jaką tematyką lubią się zajmować. Wskaźnikiem postawionego problemu (czyli cel pisania) musiały stać się niekontrolowane odpowiedzi respondentów – takie, które wypowiedziano przy okazji innych pytań. Trzeba przyznać, że musiałam zadawać bardzo różne pytania, po to by sprowokować respondentów do opowiedzenia o zagadnieniu najbardziej mnie interesującym.

Po przeprowadzeniu wywiadów stwierdzam, że stawianie pytania o cel pisania zyskiwało aprobatę wyłącznie wtedy, gdy respondent miał już wcześniej przygotowaną odpowiedź. Istniała ona w systemie kultury i zazwyczaj wiązała się z argumentami pozaracjonalnymi. Jeśli artyści nie znajdowali motywów racjonalnych dla wyjaśnienia istoty tworzenia, wówczas sięgali do argumentów pozaracjonalnych, które w tym wypadku werbalizowały się w słowie: „natchnienie” – piszę, kiedy mam „natchnienie”. Tylko pozornie może wydawać się to dziwne, ponieważ takie odpowiedzi nie są niczym innym, jak korzystaniem z pola kultury obiektywnej (Simmel, 1997, s. 424).

Po zebraniu materiałów dokonałam podziału artystów na dwie kategorie: tych, którzy osiągnęli sukces i tych, których twórczość nie była w czasie przeprowadzania wywiadów popularna. Pierwszy typ charakteryzował się tym, że należący do niego twórcy byli refleksyjnie nastawieni do relacji między „ja” a swoją twórczością. Respondenci, którzy mieścili się w tej klasyfikacji, nie brali pod uwagę problemu jakości swej twórczości; oczywiste było dla nich to, że jest ona wartościowa. Starali się oni znaleźć związek między swoim pisaniem a własną biografią. Czasami wręcz opowiadano o osobistych problemach.

Pisarze reprezentujący drugi typ swoje odpowiedzi o cel pisania, sens istnienia sztuki i wreszcie o to, dlaczego piszą, starali się ukryć za ogólną oceną sztuki, co oznacza, że ideologizowali oni sztukę lub ją wartościowali. Refleksyjność tych respondentów nie była nastawiona na analizę genezy własnego procesu twórczego. Podawali oni kryteria, które konstytuują wagę twórczości artystycznej dla społeczeństwa. Uciekali od

⁶ W artykule tym ograniczam się do opisanego poszczególnych typów. Nie mogę podać więcej informacji o respondentach, z którymi przeprowadzałam wywiady, ponieważ są to członkowie SPP (Stowarzyszenia Pisarzy Polskich) – oddziału we Wrocławiu, przez co są osobami publicznymi. Pisarze i poeci wyrazili zgodę na udział w badaniach pod warunkiem, że badacz nie upubliczni informacji o nich (nazwisk, wieku, pozycji społecznej).

problemu relacji między „ja” a ich twórczością. Dostrzegłam tu chęć ukrycia prawdziwej genezy procesu twórczego, a to uniemożliwiło ujawnienie rzeczywistego związku między biografią a twórczością. Ci respondenci woleli wchodzić w krytykę sztuki, czyli zajmowali się interpretacją sztuki, a nie istotą własnych problemów twórczych.

Postawa pierwsza.⁷ Pisarz osiągnął sukces. W związku z tym szukał powiązań między swoją twórczością a własnym życiem. Na pytanie o to, dlaczego pisze, respondent miał gotową odpowiedź. Wynikało to z obiegowych poglądów o cechach artysty, zadowolonych w kulturze obiektywnej. Przykładowe odpowiedzi na pytanie „dlaczego pisarz pisze” respondentów w podtypie „A”⁸ to:

Piszę dla wyrażenia tajemnicy, która jest w każdej sytuacji, w każdym związku, każdym uczuciu.

Inspiruje mnie do pisania odnalezienie w danej sytuacji takiej uniwersalnej tajemnicy mitologicznej.

Ta sama osoba w odpowiedzi na pytanie o to, jakie znaczenie ma sztuka (literatura i poezja) dla ludzi, stwierdziła:

Literatura i poezja jest potrzebna ludziom po to, żeby ją mieli, żeby uczyli się uczyć. Poezja jest gotowym scenariuszem. Młodzieniec, który się zakochuje, dziewczyna, która się zakochuje, bierze jakiś wiersz, wybiera tego poetę czy tamtego, to pomaga im uczyć się uczyć.

Poezja potrzebna jest ludziom do wartościowania ich życia, ich sytuacji, tutaj odnajdują sformułowany sensownie argument do wartościowania tego, co przeżywają, tego, co przeżyli. Tutaj też znajdują czasami tę wyciągniętą rękę, kiedy stoją naprzeciwko ciemności istnienia i nagle są bezradni, i biorą wtedy książkę. Powieści czytają, wiersze, które im pomagają wytrwać przy tych wrotach ciemności.

Z tych wypowiedzi wyraźnie wyłania się kategoria znaczeniowa⁹ - tajemnica, za którą kryją się takie znaczenia jak: uniwersalność, mitologia, zachowanie tajemnicy i sytuację trzeba zobaczyć w tajemnicy.

⁷ Z uwagi na łatwe rozpoznanie w środowisku artystów na podstawie wypowiedzi, respondenci prosili mnie o nie podawanie dodatkowych informacji, takich jak płeć czy wiek. W tym celu zrezygnowałam też z identyfikacji konkretnych osób. Zabieg ten jest celowy, a efektem jest to, że czasami dla czytelnika może być niejednoznaczne, czy dane wypowiedzi pochodzą od jednego, czy kilku respondentów. Żeby klasyfikacja była możliwie najbardziej abstrakcyjna i nie umożliwiała łatwej identyfikacji, podzieliłam respondentów na trzy typy, a następnie podtypy.

⁸ W klasyfikacji wypowiedzi respondentów zastosowałam następującą zasadę logiczną - Typ pierwszy: podtyp A, podtyp B. Typ drugi: podtyp C. Typ trzeci: brak przykładów. Typ czwarty: podtyp D.

⁹ Wyłonione podtypy w badaniach nazwano symbolicznie literami alfabetu, zaczynając od A.

⁹ Kategoria rozumiana jest jako pojęcie widniejące w wielu wypowiedziach, a wokół którego pojawiają się różne sensy i znaczenia nadawane przez respondentów. Kategoria tajemnica w relacji znaczeń ma pozycję centralną w stosunku do innych znaczeń bardziej peryferyjnych. Kategoria ta powstała przez analizę wypowiedzi i zwrócenie uwagi na pozycję innych znaczeń.

Odpowiedź na pytanie o to, jakie znaczenie ma sztuka (literatura i poezja) dla czytelników, wydaje się być wcześniej przygotowana przez pisarza. Trzeba zdradzić, że respondent ten wiele razy wypowiadał się na te tematy w mediach i podczas wystąpień publicznych. Doszedł on do wniosku, że uchwycił już istotę rzeczy, która ukryta była w tajemnicy oddziaływania sztuki. Jest to istotna informacja dla badacza, bowiem w tym momencie respondent, jak można ocenić, zachowuje się trochę niczym aktor w goffmanowskim teatrze. Erving Goffman wyróżnił dwa rodzaje gry (Goffman, 2000, s. 60–64). Pierwsza polega na całkowitym utożsamieniu się osoby odgrywającej swoją rolę z przybranym kostiumem aktorskim i wiarą w podszywaną postać. W drugiej sytuacji aktor społeczny wykazuje całkowity dystans do swej roli. Wydaje się, że poeta reprezentujący respondentów typu „A” przynależy do drugiego rodzaju Goffmanowskich aktorów. Rola poety w świadomości społecznej wiąże się z czymś ponadnormalnym, tajemniczym. Często sylwetka takiego twórcy łączona jest z niespotykanymi umiejętnościami, talentem, wizją, ze świadomością, że zwykły członek społeczeństwa nie ma dostępu do tego świata czy też procesu. Wyłaniającą się z tekstu kategorię tajemnicy można zinterpretować poprzez odwołanie się do roli tajności w życiu społecznym. Najbardziej adekwatne wydaje się stanowisko Georga Simmla, według którego:

Tajemniczość zapewnia danej osobie wyjątkową pozycję, działa jako określony urok społeczny, z zasady niezależnie od jej treści, ale oczywiście tym silniej, im większe jest znaczenie i doniosłość tajemnicy [...]. Z faktu, że sprawy doniosłe i głębokie otaczane są tajemnicą, bierze się typowo mylne przekonanie, że wszystko, co tajemnicze, jest zarazem ważne i istotne. Naturalna skłonność do idealizacji i naturalna bojaźliwość ludzka w odniesieniu do tego, co nieznanne, mają ten sam skutek: spotęgowane przez fantazję przykuwa naszą uwagę z siłą, jaka nie występuje nigdy w odniesieniu do rzeczywistości jawnej (Simmel, 1975, s. 412).

Simmel zwraca uwagę na pewien mechanizm, który związany jest z relacją na poziomie tajemniczość–wartość–pozycja. Tajemniczość zaczyna istnieć jako forma socjologiczna, bez względu na jej treść, czyli zawartość, przez co zyskuje szczególne znaczenie. W analogiczny sposób traktowany jest akt twórczy przez społeczeństwo, często widziany przez nich jako tajemniczy. W związku z tym szczególna wartość przypisywana jest osobom posiadającym dostęp do świata tajemnic, czyli artystom. Simmel zauważa:

tajności towarzyszy pewne napięcie, które pryska w momencie ujawnienia [...], najsilniej odczuwamy wartość jakiegoś przedmiotu w chwili, gdy go tracimy [...]. Podobnie tajemnica opiera się na uświadomionej możliwości jej zdradzenia, dzięki której posiadacz tajemnicy może upajać się władzą nad losem i jego nieoczekiwanymi zmianami. [...]

Wzajemna gra tych dwóch momentów, chęć ukrycia i chęć odsłonięcia, zabarwia i określa każdą dziedzinę wzajemnych stosunków międzyludzkich (Simmel, 1975, s. 412).

Podobnie wyglądała rozmowa z poetą reprezentującym respondentów z podtypu A. Odpowiadając na pytanie, dlaczego pisze, starał się podtrzymać wrażenie, że akt twórczy jest tym, do czego zwykły człowiek nie ma dostępu, a przez to, że ma on wyjątkową wartość. Respondent ten prowadził specyficzną grę (czyli manipulował) ze swoim rozmówcą, próbując udowodnić istnienie i wielką wartość aktu twórczego, a zarazem nie zdradzając nic z genezy procesu twórczego.

W opozycji do takiej postawy artystów, której reprezentantem był respondent w podtypie A, stoi postawa respondenta w podtypie B¹⁰. Ta pierwsza charakteryzowała się tym, że w continuum ukrycie–odsłonięcie respondenci znajdowali się bliżej zachowań ukrywających. Inaczej jest w przypadku drugiej postawy – osoby, które wykazywały takie nastawienie, zamiast ukrywać, starały się odkrywać prawdziwe w ich mniemaniu motywy do działań artystycznych.

Oto wypowiedź osoby reprezentującej podtyp B, wyraźnie inna od odpowiedzi respondenta podtypu A. Pojawiła się one w kontekście pytania o to, co miało wpływ na twórczość respondenta:

To, co powiedziałem. Podziw – tylko i wyłącznie. Wyłącznie... chciałem być, być bytem, czyli nie chciałem być kimś, kto jest anonimowy, chciałem wyjść z anonimowego tłumu, chciałem, żeby „B” coś znaczyło, no i teraz, jak się kliknie w Internecie moje nazwisko, to się pojawia dużo informacji. Jeśli ktoś sięgnie do katalogu w bibliotece, to można odnaleźć tytuły moich książek. Pragnąłem przeżyć życie nieanonimowo, chciałem być rozpoznawalnym, być personą.

No to pewnie każdy, kto uprawia jakąś dziedzinę sztuki, obojętnie co by to było, to opowiadały różne bzdury o tajemnicy tworzenia, ja wolę nic nie mówić. Kiedyś rozmawiałem z moim przyjacielem „A” – czy pisałby, jeśli tego by nikt nie czytał, nikt nie kupował, nikt nie wydawał – odpowiedział: „pisałbym”. Ja nie pisałbym [śmiech]. No tu jest ta różnica. Są tacy, dla których sama twórczość jest siłą napędową, ja do tego potrzebuję oporu materii. Musi mi ktoś lub coś przeszkadzać albo mnie wciągać, natomiast jeśli jest pustka, to ja się zapadam w tę pustkę, w jakiś niebyt.

W tej wypowiedzi kategoria tajemnicy jest wyraźnie zdezuowana przez zdefiniowanie jej jako nieistotnej. Warto zauważyć, że przez autora tej wypowiedzi podkreślana jest potrzeba podziwu i uznania nazywana metaforycznie „bytem”.

Typ postawy ukrywającej można interpretować odwołując się do Golki. Według niego w świadomości społecznej funkcjonuje wiele mitów dotyczących świata artystów. Mit rozumie on jako formę świadomości cechującą się subiektywnym poczuciem

¹⁰ I innych respondentów w typie B

prawdziwości przy niemożności obiektywnego zweryfikowania zarówno stopnia tej prawdziwości, jak i fałszywości (Golka, 2007, s. 281). Kategoria tajemniczości w żaden sposób nie jest w tym sensie ani intersubiektywnie weryfikowalna, ani sprawdzalna. Związana jest ona z mitem wyjątkowości, który, według Golki, polega na tym, że artysta wyróżnia się ze społeczeństwa przez swoją nadzwyczajną odmienność (Golka, 2007, s. 281).

Wobec tego ciekawa wydaje się postawa podtypu „B”, odkrywająca tajemnicę. W sensie Simmlowskim „B”, obnażając się, obniżył wartość samej tajemnicy. Respondent ten w odpowiedzi na kwestię podejmowania działań twórczych podał, jak Golka to nazywa, „potrzebę pragnienia uznania”, która nie ma nic wspólnego z tajemnicą procesu twórczego zakodowanego w mitach o artystach. Na pytanie: „a jakby pan miał podać, jaki jest sens pisania, po co właściwie pan pisze?”, respondent z podtypu „B” odpowiedział:

Rozwiązuję w ten sposób moje porachunki ze światem, tzn. to, czego nie można rozwiązać, ponieważ nie ma się środków do rozwiązania problemów tego świata. Literatura jest jakimś środkiem zastępczym, dotyczy to także ludzi, moje porachunki z nimi też rozwiązuję w literaturze. Literatura jest po prostu dyskursem ze światem i z ludźmi, zarówno ich oceną, oceną sytuacji, oceną rzeczywistości, w której człowiekowi żyć przypadło. To wszystko.

Na kolejne, o to, czy czuje zadowolenie, gdy uda się rozwiązać problem, respondent stwierdził:

Nie, można przez analogię porównać ten stan psychiczny z osobą, która rozwiązuje swoje problemy – płacząc, niektórzy rozwiązują swoje problemy – krzycząc, a ja rozwiązuję swoje problemy – pisząc, to jest ta sama metoda, po prostu można sobie ulżyć. Nie jest to ani próba zbawienia świata, ani próba jakiegoś tworzenia nowego świata, to jest po prostu próba zrozumienia świata, w którym się żyje, rozliczenia go w jakiś własny, indywidualny sposób. Zawsze jest to atak indywidualności przeciw całości.

Typ drugi. Osiągnął sukces. W związku z tym szuka powiązań między swoją twórczością a własnym życiem. Na pytanie o to, dlaczego pisze, nie ma gotowej odpowiedzi. Dopiero przy okazji innych pytań można było uzyskać odpowiedź na postawione kwestie.

Respondent podtypu C¹¹ na pytanie o szukanie związku między swoją twórczością a własnym życiem, odpowiedział

Nie pamiętam, o czym był wiersz J., pamiętam, że ta fraza była taka i ja usiadłam do kartki papieru i puściłam z siebie to, co miałam gdzieś, nie rozumiejąc co, nie dbając o logiczne związki pomiędzy poszczególnymi fragmentami. Nic nie wiedziałam o podświadomości

¹¹ I inni respondenci w podtypie C

i takich sprawach. Natomiast poczułam, że to jest coś, gdzie mam coś do powiedzenia, nie boję się mówić, a ja się strasznie boję mówić w kategoriach racjonalnych, intelektualnych, bardzo jestem niepewna siebie, to tutaj mogę... coś bardzo ważnego jest i czułam, że mogę. Pisanie jest dla mnie potrzebą wewnętrzną

Kolejne pytanie brzmiało: „czy były takie momenty, kiedy pani chciała rzucić pisanie?”; pisarka wyznała:

Nie, nie. Były takie okresy, kiedy nie potrzebowałam pisać, albo kiedy chciałam, a nic mi nie wychodziło. Raz mam więcej propozycji, raz mam ich mniej. Jedne moje rzeczy budzą duże uznanie, inne są przyjmowane ozięblej, ale to jest cały czas w kategoriach potrzeby, mojej potrzeby i to robię dla siebie. [...] nie czułam tego, że opowiadam o jakiś sprawach, mających podłoże w rzeczywistości. [...] W ogóle nigdy nie padały jakieś imiona, nazwiska, nawet miejscowości nawiązujące do świata realnego. Myślałam wtedy, że uciekam od jakiegoś PRL, a tak naprawdę to uciekałam od czegoś własnego, sztuka dlatego była taką silną potrzebą, a jednocześnie czułam, że nie chcę, żeby to był mój zawód, bo nie traktowałam tej wiwisekji w kategoriach czy profesjonalnych, czy zarobkowych.

Na ostatnie pytanie, o to, czy ma jakiś cel w pisaniu, respondentka odpowiedziała: „Konkretnego nie mam nigdy, to jest od tekstu do tekstu”.

Zygmund Freud w pracy *Kultura jako źródło cierpień* wyróżnił trzy taktyki pomagające znieść „jarzmo życia”, przynoszące wiele bólów, rozczarowań, które wymagają od nas rozwiązania zadań, które nie sposób rozwiązać (Freud, 1995, s. 19). Są to środki polegające na odwracaniu uwagi, środki zastępcze i środki oszalamiające. Sztuka, według słynnego psychoanalityka, należy do zaspokojeń zastępczych. Moim celem nie jest jednak dogłębna analiza psychologiczna respondenta. Starłam się znaleźć wyłącznie wyjaśnienie tej typologicznej sytuacji, w której respondenci nie chcą wytłumaczyć, dlaczego piszą, w momencie, gdy zadaję im to pytanie wprost. Przy zadawaniu pytań niezwiązanych z *meritum* udawało mi się jednak czasem uzyskiwać interesującą mnie odpowiedź.

Różnica między typem trzecim a czwartym

Typ trzeci. Nie osiągnął sukcesu i nie szuka związku między swoją twórczością a własnym życiem. Ma przygotowaną odpowiedź, dlaczego pisze. Typ czwarty. Nie osiągnął sukcesu i nie szuka związku między swoją twórczością a własnym życiem. Nie bardzo wie, dlaczego pisze.

Stworzenie typu czwartego wynika z zasad budowania typologii i klasyfikacji. (zasada rozłączności i wyczerpywalności). Ten typ, logicznie wynikający z powstałej klasyfikacji, nie wystąpił i nie mógł wystąpić w badaniach. Warto przyjrzeć się zatem

temu, czym różni się trzeci typ od typu czwartego. Fakt, że respondent ma przygotowaną odpowiedź na pytanie, dlaczego pisze, jest wskaźnikiem jego rozeznania w dziedzinie, jaką jest sztuka. Jego poglądy najczęściej są wynikiem nabytego kapitału kulturowego (w socjalizacji pierwotnej, w szkole, na studiach, w praktyce pisarskiej). Dzięki temu respondent taki, nie osiągając wielkiego sukcesu w sztuce, mógł w swoich wypowiedziach nawiązywać do dziedzin pokrewnych, takich jak krytyka literacka. Tę umiejętność ma również typ pierwszy. Typ czwarty mógłby być charakterystycznym dla kogoś, kto nie spełnia warunków instytucjonalnych do bycia członkiem SPP: nie wydał żadnych książek, ani z dziedziny literatury i sztuki, ani z dziedziny krytyki literackiej. Osoby reprezentujące typ pierwszy i drugi szukają związku między swoją twórczością a własnym życiem. Wspólną dla nich cechą jest subiektywny sukces. Różnicuje je tylko przygotowanie odpowiedzi na pytanie o to, dlaczego piszą. Kwestie dotyczące wynikłego tu związku między przygotowaniem odpowiedzi a sukcesem osobistym pisarza oraz te dotyczące osiągania sukcesu wyłącznie przez typ pierwszy i drugi zostaną opisane w innym artykule. Typ trzeci natomiast nie osiągnął sukcesu w sztuce, ale za to został badaczem literatury, czyli krytykiem literackim. Niżej przedstawiam kilka przykładowych odpowiedzi osoby reprezentującej typ trzeci, respondenta podtypu D¹²:

Praca poety lirycznego jest prefiguracją pracy w ogóle. Według Marksa komunizm polega przede wszystkim na tym, że zniknie alienacja pracy. Praca nie będzie przymusem, praca będzie czystą radością. Jest to oczywiście utopia, ale praca liryka w momencie, kiedy pisze wiersze, jak siedzi, poprawia, medytuje i tym podobne jest czystą przyjemnością, tam żadnej roboty nie ma. To przychodzi i się pisze, prawda. Natomiast potem dopiero zaczynają się schody, ale czysta przyjemność jest i na tym miała cała praca polegać.

Także myślę, że to jest coś takiego w środku... Słowa są dosyć mądre same w sobie, tylko trzeba je odpowiednio poukładać i złożyć, a najgorsze teksty pisane są przez osoby skrajnie emocjonalne, nastawione na tak zwane przeżywanie. Znaczący, oczywiście jest, że dobrze jest coś przeżyć, ale samo przeżywanie prowadzi do grafomanii.

Ja wierzę w tę starą teorię, że trzeba coś napisać i odłożyć... nawet na sporo lat... i dopiero później, jeżeli wyciągniemy to z szuflady i dalej nam się podoba, dalej uważamy, że to ma wartość i sens, to warto jest to komuś pokazywać.

Trzeba mieć ważny powód, żeby komuś zawracać głowę i zabierać czas naszymi sprawami. Raczej problemy są w tym, czy coś jest warte, czy nie jest warte. Ja jestem taki na dwóch połówkach. Pierwsze moje pole to jest krytyka literacka, ale poezję uważam za ważną dla mnie i potrzebną, i wartą może czytania przez kogoś, bo inaczej bym nie drukowała.

¹² I inni respondenci w podtypie D.

Co mnie inspiruje do pisania poezji, szczerze mówiąc. Są różnego rodzaju, różne inspiracje. Mnie inspiruje coś takiego uchwytne, na pewno sztuki plastyczne, to mnie inspiruje albo bezpośrednio, albo pośrednio, ale wiem, że jak pójde do dobrego muzeum, to jestem naładowany. Ostatnio inspiruje mnie w jakimś sensie muzyka, jakby wprowadzająca w pewien sposób myślenia, pewien rytm, który gdzieś tam transponuje się na wiersz. Inspirują mnie także podróże, zmiany, wyjazdy, nie siedzenie w miejscu, jakiś ruch. Jazda pociągiem, jazda pociągiem bardzo.

W wypowiedziach tych ukrytych jest wiele mitów istniejących w świadomości społecznej. Prawdopodobnie zostały one przekazane respondentom w socjalizacji pierwotnej przez instytucję wychowania pośredniego, czyli wszelkie twory ideacyjne (Znaniński, 2001, s 50–56). Najbardziej popularne mity to, według Golki, mit wyjątkowości, indywidualności, powołania, bezinteresowności, cierpienia i odrzucenia (Golka, 1996). Wypowiedzi te wpisują się również w dyskurs, który uprawia Ernst Cassirer. Píše on:

Wszystkie [...] szkoły muszą przyznać, że sztuka jest odrębnym, niezależnym światem. [...] Nigdy w niej nie wysycha źródło twórczej wyobraźni zdolności zrodzonej z wyobraźni, ponieważ jest niezniszczalne i niewyczerpalne. W każdej epoce i w każdym wielkim artyście działanie wyobraźni przejawia się wciąż w nowych formach i z nową siłą (Cassirer, 1998, s 255).

Droga do sukcesu w sztuce

Można zaobserwować dwa warunki konieczne do ujawnienia się twórczych działań podejmowanych przez respondentów. Istotne jest to, czy pojawiła się „sposobność do przedwczesnej styczności z systemami kulturalnymi, do których własne kręgi społeczne osobnika nie wprowadzają, a w których młody osobnik może wziąć skuteczny czynny udział dopiero po długich staraniach i wytrwałych wysiłkach” (Znaniński, 2001, s. 284). Drugim warunkiem jest wpływ społeczny, bezpośredni lub pośredni, innych „nadnormalnych zбочeńców” (termin Znanińskiego). Warto przy tym przyglądać się okolicznościom ich wystąpienia.

Znaniński używa określenia „nadnormalny zбочeniec” po to, by zdefiniować twórczy typ ludzi. Podaje dwie istotne przyczyny, które wpływają na sposób kształtowania się jednostek reprezentujących ten typ. Według Znanińskiego prezentują one pewien typ biograficzny; jednostki te musiały zmagać się z trudnościami związanymi ze zmianą kręgu. Oznacza to, że aspirowały one do kręgu społecznego, do którego nie zostały przygotowane w socjalizacji pierwotnej. W związku z tą sytuacją występuje negatywna relacja między rolą wyuczoną w socjalizacji a rolą pełnioną w życiu dorosłym. Osobnicy tego typu posiadają specyficzną zdolność do widzenia i opisywania rzeczywistości

w sposób „obiektywny”, ponieważ wykluczona jest w ich zachowaniach pewna automatyczność. Ta ostatnia możliwa jest tylko wtedy, gdy osobnik nie zmienia kręgu w życiu dorosłym, co oznacza, że występuje u niego pozytywna relacja między rolą, do której został przygotowany w dzieciństwie, a rolą wykonywaną w życiu dorosłym. Zmiana kręgu jest pierwszą determinantą, która może generować czy stwarzać zdolności twórcze. Upraszczając, można to nazwać zwykłą trudnością w życiu, która sprawia, że biografia takich jednostek nie jest typowa. Dodatkowo przeszkoda ta wytwarza lub też ujawnia pewne zdolności, które umożliwiają przyjęcie takiej jednostki do nowego kręgu. W związku z tym biografie osób reprezentujących typ twórczy różnią się od biografii jednostek, które bezrefleksyjnie wykonują role, do których zostały przyuczone, bez najmniejszej próby zmiany. W zgodzie ze Znanieckim istnieje inny ważny czynnik wpływający na ukształtowanie jednostki twórczej, który na rzecz tej pracy nazwę „ułatwieniem”. Charakterystycznym jest to, że osoba przejawiająca zdolności artystyczne, chcąc zmienić krąg, znajduje kontakt z innym „nadnormalnym zboczeńcem” (odmieńcem), któremu już się to udało. Znaniecki nazywa to „wpływem silnej osobowości nadnormalnego zboczeńca” (Znaniecki, 2001). Chodzi tu o nic innego, jak pomoc w przyjęciu takiego osobnika przez nowy krąg. Trzeba podkreślić, że odbywa się ono na innych zasadach niż dzieje się to normalnie, czyli nie dzięki socjalizacji pierwotnej. Jest to równocześnie pewien mechanizm. Nawiązując do Roberta K. Mertona można na ten problem popatrzeć w następujący sposób: jeśli zachowanie nonkonformistyczne rozumiemy jako normalną reakcję na nienormalną sytuację (Merton, 2002, s. 198), to konieczne wydaje się szukanie pewnych prawidłowości w genezie tych zachowań. Badacz swoją definicję konstruuje w powiązaniu z funkcjonowaniem struktury społecznej i to właśnie w niej widzi determinanty zachowań nonkonformistycznych. Zwraca uwagę na konieczność odpowiedniości między celami kulturowymi a zinstytucjonalizowanymi środkami, które umożliwiają realizację tych celów. Wyróżnia w związku z tym cztery typy zachowań niezgodnych z normami w zależności od relacji między celami a środkami (Merton, 2002, s. 198). Według niego „zachowania aberracyjne wolno uznać za symptom rozziwu pomiędzy przypisanymi kulturowo aspiracjami a społecznie ustrukturowanymi możliwościami ich realizacji” (Merton, 2002, s. 198).

Celem Mertona jest opisanie pewnych postaw względem różnych rodzajów anomii w strukturze społecznej. Zwraca on uwagę na zadania socjologii, które powinny abstrahować od cech fizycznych i psychicznych jednostek, „celem wyraźnego wydobywania na jaw pewnych oczekiwań wspólnych różnym ludziom” (Merton, 2002, s. 198), tworząc wzór społeczny. Wykorzystując powyższe twierdzenie do socjologicznej analizy twórczości artystów, spostrzegamy kilka poważnych wskazówek. Po pierwsze, zdolności do pisania poezji lub prozy nie mogą być traktowane wyłącznie jako zjawisko psychologiczne.

Należy także uwzględnić zjawiska socjologiczne, bowiem pojawiają się one w reakcji „na nienormalną sytuację”. Po drugie, należy szukać powodów zewnętrznych wobec jednostki, które przyczyniły się do wytworzenia się zdolności twórczych. Trzeba odpowiedzieć na zagadnienie związane z kwestią konieczności wyboru drogi artystycznej, którą znajdujemy u Znanieckiego; są to dwa czynniki opisane powyżej, czyli zmiana kręgu przez jednostkę lub wpływ „nadnormalnego zбочeńca” na nią.

Merton opisuje bunt jako jeden z rodzajów postawy nonkonformistycznej. Według niego „ten rodzaj przystosowania wyprowadza ludzi na zewnątrz otaczającej struktury społecznej, aby tworzyli wizję i próbowali realizować strukturę nową, to znaczy zupełnie przekształconą. Zakłada to wyobcowanie z celów i wzorów, które uznawane są za czysto arbitralne” (Merton, 2002, s. 198).

Dla przykładu, osiągnięcia intelektualne i artystyczne dostarczają alternatywnych wzorów kariery nieprzynoszącej wysokich nagród pieniężnych. System jest w pewnym stopniu ustabilizowany, jeśli struktura kulturowa obdarza prestiżem owe alternatywy, struktura społeczna zaś zapewnia do nich dostęp. Potencjalni dewianci mogą nadal pozostawać konformistami ze względu na owe pomocnicze zespoły wartości (Merton, 2002, s. 198).

Artyści mogą być dewiantami, póki nie uzna się ich dokonań – jest to tym samym, co instytucjonalizacja nadnormalności. Inne stanowisko, opisujące podobny problem związany z przejściem do innego kręgu i z nabytymi w ten sposób umiejętnościami widzenia świata, opisuje Simmel. Według niego obcy:

tkwi [...] w określonym kręgu. Jednakże istotnym wyznacznikiem jego pozycji jest fakt, że nie należy on od początku do tego kręgu, że wnosi jakości nie będące i nie mogące być rdzennymi właściwościami tego kręgu. Jedność bliskości i dystansu, zawarta w każdym stosunku międzyludzkim, w tym wypadku ulega pewnej modyfikacji, którą można najkrócej sformułować następująco: oddalenie w obrębie stosunku oznacza, że osoba bliska jest daleko, obcość zaś, że blisko znajduje się osoba daleka (Simmel, 2005, s. 580).

Umiejętność obiektywnego widzenia relacji społecznych u obcego wynika z tego, że „jest on od początku organicznie związany z pewnymi elementami lub tendencjami grupy, zajmuje wobec nich szczególną postawę obiektywną, która nie oznacza po prostu dystansu ani braku uczestnictwa, ale jest swoistym połączeniem bliskości i dystansu, obojętności i zaangażowania” (Simmel, 2005, s. 580). Można zauważyć, że Simmel opisuje podobny problem, tylko z innej strony. Interesuje go świadomość jednostki, która zmieniła krąg. Kluczową sprawą są dla niego powiązania strukturalne takiej osoby, które w praktyce umożliwiają jej realizację myślowych spostrzeżeń.

Obiektywność można określić jako wolność: człowiek obiektywny nie jest skrępowany zobowiązaniami, które mogłyby wpłynąć na jego sposób postrzegania, rozumienia

i dokonywania wyboru [...]. Obcy ma większą swobodę praktyczną i teoretyczną, obserwuje sytuację bardziej bezstronnie, ocenia ją, stosując bardziej ogólne i obiektywne kryteria, w swym działaniu pozostaje nieskrępowany przyzwyczajeniem, nabożnym szacunkiem ani tradycją (Simmel, 2005, s. 580).

Zakończenie

W tym artykule opisałam szczególne okoliczności kształtowania się ludzi twórczych, na które zwrócił uwagę w swojej teorii socjologicznej również Znaniecki. Celem było bliższe przyjrzenie się warunkom kreującym artystów i ukonkretnienie tych twierdzeń badacza, które mają związek z kręgami społecznymi artystów. Zwróciłam uwagę na relacje między osiąganiem sukcesu a refleksyjnością podmiotu, związaną z analizą środowiska pola literackiego. Kluczowym problemem stała się sama kwestia osiągania sukcesu.

W pierwszej części artykułu metodą analizy było przechodzenie od indukcji prostej w stronę indukcji analitycznej, zaś w drugiej stało się zupełnie odwrotnie. Początkowo analiza miała mieć charakter dedukcyjny, ale kolejne badania ukierunkowały ją w stronę dedukcji niepełnej. Wnioskiem płynącym z pracy stało się coś więcej niż tylko to, co założył Znaniecki. Okazało się, że warunki, które badacz podał jako konieczne do wystąpienia dążności twórczych, okazały się być konieczne również do osiągnięcia sukcesu w sztuce.

Jan Szczepański napisał, że „tworzenie jest komponowaniem [...] wizji indywidualnej, wylęganiem wyobrażeń, operowaniem intuicjami” (Szczepański, 1979, s. 70). Można zastanowić się nad tym, w jaki sposób stwierdzenie to funkcjonuje w kontekście tej pracy. Przede wszystkim – możemy zaliczyć je do mitów artystycznych, których celem jest mistyfikacja. Widocznie jest ona jednak potrzebna twórcom i ich odbiorcom, czyli, w tym wypadku, czytelnikom. Ktoś mógłby zarzuć, że nie warto badać twórców, skoro przecież, po pierwsze, nikt nie chce wiedzieć, jacy są oni naprawdę, a po drugie, nikt na tym nie zarobi. Nie są to przecież badania produktów ani analiza reklam. Głównym celem tej pracy było pokazanie, że zjawisko tworzenia to całkiem normalne społeczne działanie, które tak samo zależne jest od społecznych czynników jak każde inne. Parafrazując Mertona, nie ma zachowań nienormalnych, natomiast istnieją normalne reakcje, które są wynikiem nienormalnych sytuacji. W tym celu chciałam przypomnieć koncepcję Znanieckiego, dotyczącą nadnormalnych zboczeńców. Jak zaznaczałam w pracy, jest to wyjątkowo niefortunne, gdyż sugeruje istnienie jakiejś patologii. Chodzi tu jednak o nic innego, jak o genezę działań twórczych jednostek. Wspomniałam również o poglądach Bourdieu na temat sztuki. Choć badacz ten jest współcześnie niezwykle

modny, uważam, że jego koncepcja nie rozwiązała problemu uwarunkowań procesów twórczych. Zaledwie nakreśliła kierunki badawcze, przy czym mogła korespondować z teorią polskiego socjologa wyłącznie w wymiarze teoretycznym. Uważam, że koncepcja Znanieckiego okazała się bardziej szczegółowa w stosunku do koncepcji Bourdieu. Niestety, mimo prób wykorzystania teorii tego ostatniego do analizy empirycznej, była ona nieprzekładalna i nieprzystająca do materiału empirycznego. Jedynie w jednym fragmencie artykułu, dotyczącym rozumienia sukcesu przez respondentów, nawiązywałam do stanowiska Bourdieu. Trzeba także podkreślić, że obaj, polski i francuski badacz, jak wyniknęło z toku analizy, mieli odmienne stanowiska w kwestii dotyczącej roli dróg biograficznych w kształtowaniu zdolności twórczych. U Bourdieu pojawił się problem genezy habitusów, mających określone dyspozycje. Było to skorelowane z pozycją społeczną. Znaniecki natomiast szukał uwarunkowań kulturowych w zmianie kręgu i w kontaktach z innymi wybitnymi jednostkami. Bourdieu zajął się samą instytucją sztuki i jej mechanizmami zachodzącymi w polu władzy, dla Znanieckiego natomiast głównym problemem była geneza twórczości w wyabstrahowaniu od powiązań strukturalnych. O ile w systemie pojęciowym czy teoretycznym można było podjąć próbę zsyntetyzowania tych dwóch teorii, tak w badaniach empirycznych stały się one niekompatybilne.

Nie ukrywam, że badania oparłam przede wszystkim na dorobku Znanieckiego, a głównym moim zadaniem była analiza empiryczna materiału badawczego. Nie była natomiast moim celem hermeneutyczna analiza tekstów Znanieckiego, ani próba przyjrzenia się temu, jak jego dorobek korespondować mógłby z dziełami innych badaczy. Oznacza to, że nie miałam zamiaru stworzyć nowej, skompilowanej z dorobku Bourdieu i Znanieckiego, teorii, co jednak niewątpliwie byłoby ciekawym przedsięwzięciem. W badaniu tym oparłam się na teoriach już istniejących, z których osiągnięcia polskiego socjologa okazały się bliższe zagadnieniom twórczości artystycznej.

Bibliografia

- Ajdukiewicz, K. (2006). *Język i poznanie* (t. II). Warszawa: PWN.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Tłum. P. Biłos Warszawa: Scholar.
- Bourdieu, P. (2007). *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. A. Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Brook, P. (2001). *Sekretny wymiar*, W: P. Brook, J-C. Carrière, J. Grotowski, Georgij Iwanowicz Gurdżijew (s. 11-23). Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych

- Cassirer, E. (1998). *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. A. Staniewska Warszawa: Czytelnik.
- Freud, Z. (1995). *Kultura jako źródło cierpień*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: KR.
- Goffman, E. (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak. Warszawa: KR.
- Golka, M. (1991). *Nauczanie sztuki. Cele – formy – metody*. Poznań: PWSSP.
- Golka, M. (2007). *Socjologia kultury*. Warszawa: Scholar.
- Golka, M. (1996). *Socjologiczny obraz sztuki*. Poznań: ARS NOVA.
- Merton, R. K. (2002). *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Tłum. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski. Warszawa: PWN.
- Popper, K. R. (1963). *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. Routledge: Londyn-Nowy Jork
- Popper, K. R. (1977). *Logika odkrycia naukowego*. Tłum. U. Niklas. Warszawa: PWN.
- Simmel, G. (2005). *Socjologia*. Warszawa: PWN.
- Simmel, G. (1997). *Filozofia pieniądza*. Poznań: Humaniora.
- Simmel, G. (2005), *Obcy*, W: P. Sztompka i M. Kucia (red.), *Socjologia Lektury* (s. 580-583). Kraków: Znak.
- Sitek, W. (2007). *Między rynkiem a civil society*, Warszawa: Scholar.
- Szczepański, J. (1979). *O pisaniu*. Odra, 5, 69-71.
- Znaniecki, F. (2001). *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa: PWN.
- Znaniecki, F. (1934). *The Method of Sociology*, New York: Rinehart & Company.
- Znaniecki, F. (1988). *Wstęp do socjologii*. Warszawa: PWN.
- Znaniecki, F. (2001). *Socjologia wychowania*. Warszawa: PWN.

Cytowanie:

- Dyczek Berenika (2020). *Tajemnica procesu tworzenia w świetle teorii Floriana Znanieckiego oraz Pierre'a Bourdieu*. „Fabrica Societatis”, No. 3, s. 234-259 [dostęp: dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: www.fabricsocietatis.uni.wroc.pl, DOI: 10.34616/129174.