

TWÓRCZOŚĆ  EDUKACJA

Biograficzne badania nad twórczością

Teoria i empiria

pod redakcją
Moniki Modrzejewskiej-Świgulskiej

 WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



TWÓRCZOŚĆ *i* EDUKACJA

Biograficzne badania nad twórczością

Teoria i empiria



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

TWÓRCZOŚĆ *i* EDUKACJA

Biograficzne badania nad twórczością

Teoria i empiria

pod redakcją

Moniki Modrzejewskiej-Świgulskiej

Monika Modrzejewska-Świgulska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Nauk o Wychowaniu
Zakład Pedagogiki Twórczości, 91–408 Łódź, ul. Pomorska 46/48

RECENZENT

Irena Pufal-Struzik

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Ewa Siwińska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/EnginKorkmaz; kotoffei

© Copyright by Authors, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07200.15.0.K

Ark. wyd. 9,0; ark. druk. 10,0

ISBN 978-83-8088-224-9
e-ISBN 978-83-8088-225-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Słowo wstępne (Monika Modrzejewska-Świgulska).....	5
I. Teoretyczne aspekty badań nad twórczością wybitną i profesjonalną	
Anita Cątek – <i>Psychobiografia naukowa: od metody badawczej do tekstu</i>	15
Krzysztof J. Szmidt – <i>Naukowe biografie twórców i kryteria ich poprawności albo głos w obronie biografii „nienaukowych”</i>	35
Izabela Lebuda – <i>Biografia w liczbach: historiometryczne studium przypadku</i>	51
Aleksandra Chmielińska – <i>Portret beyonders jako inspiracja do badań biograficznych</i>	59
Magda Karkowska – <i>Tożsamość twórców akademickich w perspektywie badań biograficznych</i> ...	71
II. Relacje z badań nad biografiami twórców	
Kamila Lasocińska – <i>Badania biograficzne wśród artystów plastyków – refleksja badacza</i>	89
Agnieszka Skolasińska – <i>Przypadek Janet Frame – pułapki autobiografizmu. Triumf auto-biografii</i>	105
Bohdan Cyrański – <i>Interpretacja biografii zawodowej jako przykład zastosowania interpretacji hermeneutycznej</i>	121
Monika Modrzejewska-Świgulska – <i>Kapral i poeta... Biograficzne uwarunkowania dróg zawodowych reżyserek</i>	139
O Autorach	157

Słowo wstępne

Oddaję w ręce Czytelnika kolejny tom serii wydawniczej „Twórczość i Edukacja” zainicjowanej w Zakładzie Pedagogiki Twórczości Uniwersytetu Łódzkiego. Seria powstała z potrzeby prezentowania prac poruszających problematykę edukacyjnych i społecznych uwarunkowań szeroko pojętej aktywności twórczej. Trzeci tom serii – zatytułowany *Biograficzne badania nad twórczością. Teoria i empiria* – poświęcony został podejściu biograficznemu w badaniach nad twórczością, analizie przebiegu życia twórców bądź jego fragmentu rozpatrywanego z określonego punktu widzenia, mam na myśli biografie tematyczne. Tom ma charakter interdyscyplinarny, zamieszczone teksty opracowane zostały przez przedstawicieli nauk społecznych i humanistycznych (pedagogiki, psychologii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa) zainteresowanych gromadzeniem, analizą i interpretacją danych (auto)biograficznych w twórczości profesjonalnej oraz wybitnej. Tytuł tomu nawiązuje do wydanej w 2009 r. książki pod redakcją naukową Krzysztofa J. Szmidta – *Metody pedagogicznych badań nad twórczością. Teoria i empiria*, w której to autor przypomina autorską klasyfikację podejść i metod badań nad twórczością, a wśród nich wymienia podejście biograficzne i studium przypadku (zob. Szmidt, 2007, 2009). Ponadto proponowana praca wpisuje się w przedsięwzięcia teoretyczno-badawcze podejmowane przez badaczy Katedry Badań Edukacyjnych, w tym również zespół Zakładu Pedagogiki Twórczości, mające na celu propagowanie wielowymiarowych studiów (auto)biograficznych (zob. m.in. Urbaniak-Zajac, Piekarski, 2003; Szmidt, 1999, 2009, 2006, 2013; Urbaniak, Kos, 2013; Kafar, 2011, 2013; Kafar, Modrzejewska-Świgulska, 2013; Modrzejewska-Świgulska, 2014).

Obecnie w naukach humanistycznych mamy do czynienia z bogatą literaturą autobiograficzną i biograficzną, ujmującą ten fenomen kulturowy z różnych perspektyw: literaturoznawczej, psychologicznej, socjologicznej, a także pedagogicznej. Pomimo rosnącego zainteresowania badaniami biograficznymi w naukach społecznych, nadal brakuje opracowań prezentujących teksty podejmujące refleksję teoretyczno-badawczą nad wykorzystaniem danych biograficznych w analizach twórczości wybitnej i profesjonalnej. Proponowana monografia, mam nadzieję, częściowo wypełnia ową lukę, wpisując się jednocześnie w dotychczasowe osiągnięcia na gruncie podejścia biograficznego w badaniach

nad twórczością. Analizy życia i dorobku wybranych twórców przybierają formę jakościowych opisów (np. u Howarda Gardnera, Howarda E. Grubera i Doris B. Wallace, Johna i Mary Gedo, Roberta W. Weisberga, Very John-Steiner, Jonathana Feinsteina, Norberta Elliassa) lub ilościowego opracowania materiału (np. u Deana Simontona, R.W. Weisberga). Do znanych podejść należy m.in. poznawcze studium przypadku (Howarda E. Grubera), badania jednostek wybitnych (Mihaly'ego Csikszentmihalyia) metoda badania jednostek niepospolitych (Howarda Gardnera), psychoanalityczne badania biograficzne nad twórczością (Gedo, Gedo), czy na polskim gruncie „metoda genealogiczna” (Cezarego Domańskiego), psychobiografia naukowa (Anity Cątek). Najczęściej materiały biograficzne ilustrują i pomagają zrozumieć sposoby pracy, osobowość i życie twórcy. Inni badacze poprzez pryzmat biografii analizują konkretne zagadnienia związane z działaniami twórczymi, np. samotność a twórczość (Storr), współpraca a twórczość (John-Steiner), edukacja i życie rodzinne a twórczość (Goertzel, Goertzel), twórczość a środowisko lokalne (Krzysztof J. Szmidt).

* * *

Na pierwszą część książki złożyło się pięć teoretycznych tekstów, których Autorzy dyskutują nad możliwością wykorzystania wywołanych¹ i zastanych² źródeł biograficznych w badaniach nad twórczością wybitną i profesjonalną (szeroko rozumianą, nie tylko jako aktywność artystyczna, ale również naukowa). Pierwszy tom otwiera tekst Anity Cątek, w którym autorka przedstawiła teoretyczne i metodologiczne założenia tworzenia psychobiografii naukowej na podstawie wiedzy z zakresu literaturoznawstwa oraz psychologii. Atutem tekstu jest dokładny opis autorskiej metody psychobiograficzno-literaturoznawczej (MPL), jej ilościowych i jakościowych etapów oraz zasad analitycznych służących lepszemu wykorzystaniu materiału biograficznego. Wyniki badania biograficznego prowadzonego za pomocą MPL nie ograniczają się do interpretacji faktów, uzupełniają je wykresy biograficzne (m.in. obrazujące szczytowe punkty procesu twórczego). Metoda ma charakter holistyczny, obejmuje bowiem całość życia twórcy oraz historyczno-procesualny, życie i twórczość ujmowane są jako proces rozwojowy, prowadzący do coraz dojrzalszych form aktywności twórczej, uwarunkowanych danym kontekstem czasowo-przestrzennym.

Z kolei Krzysztof J. Szmidt wychodzi od charakterystyki czterech głównych kryteriów tworzenia biografii naukowych (kryterium teoretyczne, metodologiczne, narracyjne oraz heurystyczne), które pozwalają odróżnić biografie naukowe

¹ Mam na myśli źródła związane z technikami narracyjno-biograficznymi, przede wszystkim wywiadami swobodnymi.

² Chodzi tutaj o relacje samego twórcy, osób trzecich, wycinki z gazet autobiografie, biografie, dzienniki, pamiętniki, korespondencje.

od „nienaukowych”. Następnie Autor przechodzi do wskazania atutów artystycznych biografii/biografii popularnych/„nienaukowych” oraz motywów ich tworzenia (motyw uzupełniania braków, motyw „świeżej” interpretacji, motyw syntezy i motyw odkrycia). W konkluzji Autor broni rzetelnie przygotowanych biografii „nienaukowych”. Dwa pierwsze teksty uzupełnią się, bo charakteryzują różnorodne możliwości wykorzystania i prezentowania materiałów biograficznych w badaniach nad twórczością wybitną.

Kolejny tekst przygotowany został przez Izabelę Lebudę, która charakteryzuje mało znane i niewykorzystywane, w polskiej pedagogice twórczości, zintegrowane, nomotetyczno-idiograficzne podejście do badań biograficznych opracowane przez D. Simontona. Historiometryczne studium przypadku Simontona, zdaniem Autorki, stwarza ciekawe możliwości wiedzytwórcze w badaniach twórczości wybitnej. Ponadto, Czytelnik może zapoznać się z zaletami i wadami prezentowanego podejścia na tle innych rozwiązań badawczych.

Celem następnego artykułu – autorstwa Aleksandry Chmielińskiej – jest przedstawienie koncepcji Paula E. Torrance’a, która traktuje twórczość jako działania transgresyjne. Rozdział został opracowany na podstawie koncepcji portretu transgresyjnego – *beyondem*, czyli przykładu indywidualnej egzystencji wykraczającej w twórczy sposób poza uwarunkowania podmiotowe i społeczne. Autorka podkreśla, że zrozumienie tej nowej jakości i stylu „bycia *beyond*” umożliwia odnalezienie nowej perspektywy w patrzeniu na biografię również twórców profesjonalnych.

Część pierwszą zamyka tekst Magdy Karkowskiej, który poświęcony został analizie sposobów i uwarunkowań konstruowania tożsamości twórców akademickich w perspektywie biograficznej z uwzględnieniem przemian kultury uniwersyteckiej. Autorka wyjaśnia, kim jest akademicki twórca i jakie ma znaczenie dla twórczości akademickiej kontekst społeczno-historyczny. W drugiej części artykułu Autorka koncentruje się na procesie konstruowania akademickiej tożsamości w kontekście przemian kultury uniwersyteckiej, które dotyczą głównie konsekwencji pojawienia się syndromu „korporacyjnej poprawności”. Tekst stanowi jednocześnie zapowiedź szerszych badań poświęconych problematyce kształtowania tożsamości akademickich twórców.

W drugiej części Czytelnik znajdzie przykłady badań twórczości wybitnej i profesjonalnej, w tym studium przypadku, jak i analizy skoncentrowane wokół biografii tematycznej/zawodowej z wykorzystaniem różnego instrumentarium teoretyczno-analitycznego. Druga część tomu złożona została z czterech tekstów relacjonujących badania wykorzystujące dane (auto)biograficzne. Kamila Lasocińska, z wykształcenie artysta plastyk, „odkrywa” przed Czytelnikiem proces badawczy i prezentuje swoje refleksje dotyczące przeprowadzonych badań biograficzno-narracyjnych z udziałem artystów plastyków. Dzieli się sugestiami odnośnie do wykorzystania wywiadów narracyjnych w badaniach nad twórczością

profesjonalną. Autorka zwraca uwagę, co jest niezwykle cenne ze względu na brak tekstów relacjonujących drogę badawczą, na ograniczenia i trudności towarzyszące procesowi rekonstruowania historii biograficznej. Czytelnik będzie mógł również przeczytać o najważniejszych wnioskach z tak zaprojektowanej i przeprowadzonej autorskiej strategii badawczej.

Kolejny tekst przygotowany został przez filologa i badaczkę literatury Agnieszkę Skolasińską. Artykuł jest analizą trzytomowej autobiografii nowozelandzkiej pisarki Janet Frame. Literacki opis losów mało znanej w Polsce autorki zostaje potraktowany jako przykład niezwykłego tryumfu literatury. Dzięki talentowi J. Frame udaje się piętno społeczne, związane ze zdiagnozowaną u niej schizofrenią, przemienić w znak artystycznej niezależności, a co ważniejsze zredefiniować własną biografię. Dodatkowo, trylogia J. Frame zostaje tu odczytana także jako przykład szerszego problemu – wzajemnych relacji między normami społecznymi a ludzką kreatywnością.

Dwa ostatnie teksty korespondują ze sobą, ponieważ wykorzystują dane pochodzące z wywiadów narracyjnych przeprowadzonych wśród reżyserek. Czytelnik ma możliwość zapoznania się z różnymi sposobami wykorzystania wypowiedzi autobiograficznych. Bohdan Cyrański przedstawia możliwości zastosowania interpretacji hermeneutycznej w odniesieniu do transkrypcji wywiadu biograficznego. Autor opisuje ogólne zasady interpretacji hermeneutycznej – bycie w świecie, intersubiektywność, dialogiczność, świat życia codziennego, a także jej historyczny i językowy charakter, a następnie wyprowadza szczegółowe kategorie badawcze stosowane w interpretacji tekstów, w tym również wypowiedzi autobiograficznej. W drugiej części tekstu Autor dokonuje interpretacji hermeneutycznej wywiadu przeprowadzonego z kobietą-reżyser i wskazuje warunki podmiotowe i pozapodmiotowe istotne dla podjęcia oraz realizowania tego zawodu.

Ostatni tekst, mojego autorstwa, traktuję jako przygotowawczy do szerszych badań biograficznymi oraz społeczno-kulturowymi uwarunkowań uprawiania zawodów artystycznych przez kobiety. Odwołuję się w nim przede wszystkim do danych pochodzących z wywiadów swobodnych z reżyserkami oraz zastanego materiału (auto)biograficznego. Przedstawiam wyniki badań nad ścieżkami zawodowymi reżyserek, rekonstruuje elementy ich karier, a szczególnie kluczowe wydarzenia, strategie i motywy dynamizujące przebieg drogi zawodowej, trudności napotymane w pracy twórczej.

Książka nie dostarcza Czytelnikowi „encyklopedycznej” wiedzy z zakresu badań biograficznych nad twórczością. Osoby zainteresowane podejściem biograficznym nie znajdą więc tutaj wyczerpujących wiadomości dotyczących historycznego aspektu badań biograficznych czy aktualnego przeglądu badań wykorzystujących materiały narracyjno-biograficzne. Natomiast Czytelnik będzie mógł zapoznać się z wybranymi realizacjami badań biograficznych oraz tekstami

teoretycznymi wskazującymi ważne obszary badań narracyjno-biograficznych. Mam nadzieję, że teksty zamieszczone w niniejszym tomie serii „Twórczość i Edukacja” będą zachęcały do refleksji oraz dyskusji nad możliwościami podejścia biograficznego w badaniach nad twórczością profesjonalną i wybitną, czy inspirowały w procesie planowania własnego procesu badawczego z wykorzystaniem materiałów i technik (auto)biograficznych.

Serdecznie dziękuję Autorom tekstów, że zechcieli je złożyć w tomie pod moją redakcją.

Monika Modrzejewska-Świgulska

Łódź, listopad 2015

Bibliografia

- Kafar M. (red.), 2011, *Biografia naukowe. Perspektywa transdyscyplinarna*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Kafar M., Modrzejewska-Świgulska M. (red.), 2013, *Autobiography – Biography – Narration. Research Practice for Biographical Perspectives*, Wydawnictwo UŁ & Wydawnictwo UJ, Łódź–Kraków.
- Modrzejewska-Świgulska M., 2014, *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Szmidt J., 1999, *Problem tworzenia nowej strategii badawczej w pedagogice społecznej na przykładzie studium życia wybitnych mieszkańców Zakopanego i Podhala*, [w:] E. Górnikowska-Wolak, A. Radzewicz-Winnicki (red.), *Pedagogika społeczna w Polsce – między stagnacją a zaangażowaniem*, t. 2, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Szmidt K.J., 2006, *Podejścia i metody w psychopedagogicznych badaniach twórczości. Podejście biograficzne*, „Przegląd Badań Edukacyjnych”, nr 4.
- Szmidt K.J., 2013, *Pedagogika twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot.
- Szmidt K.J. (red.), 2009, *Metody pedagogicznych badań nad twórczością. Teoria i empiria*, Wydawnictwo AHE, Łódź.
- Urbaniak-Zajac D., Kos E., 2013, *Badania jakościowe w pedagogice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Urbaniak-Zajac D., Piekarski J., 2003, *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.

I
**TEORETYCZNE ASPEKTY BADAŃ
NAD TWÓRCZOŚCIĄ WYBITNĄ
I PROFESJONALNĄ**

Anita Całek

Uniwersytet Jagielloński

Psychobiografia naukowa: od metody badawczej do tekstu

Wprowadzenie

Biorąc do ręki tekst biograficzny, zwłaszcza o charakterze naukowym, Czytelnik ma nadzieję zapoznać się bliżej z życiem postaci, o której praca opowiada. Jednak w rzeczywistości dzieje się o wiele więcej: wchodzi on w przestrzeń i czas, których już nie ma – w świat, który jest tekstową reprezentacją rzeczywistości historycznej skoncentrowanej na bohaterze psychobiografii. Świat ten, skonstruowany przez badacza, ma umiejętnie, trafnie i rzetelnie oddawać sprawiedliwość tak samej opisywanej postaci, jak i jej czasom historycznym (por. Ankersmit, 2004; Całek, 2013).

Iluzja przeszłości oraz iluzja kontaktu z bohaterem biografii to efekty wykreowane przez tekstowy kształt samej reprezentacji, działające analogicznie do chwytów literackich (por. White, 2000, 2009, 2014). Równocześnie jednak mają one swoją faktograficzną, teoretyczną i metodologiczną podstawę, zakorzenioną w przekonaniu o mocy eksplanacyjnej metod biograficznych oraz o możliwości dokonywania trafnych interpretacji przez biografę posługującego się nimi (Całek, 2013). To swoiste połączenie nauki i literatury, od zawsze cechujące dobre prace biograficzne, wymaga zatem u swych podstaw takiego narzędzia badawczego, które uwzględni specyfikę naukowo-literacką powstającego tekstu (Całek, 2014, 2015). Jest nim opisana w drugiej części tego artykułu metoda psychobiograficzno-literaturoznawcza.

Od wieków wiadomo, że biograf posługuje się narzędziami nauki, sięgając po warsztat historyczny i psychologiczny oraz stawiając sobie cele szczegółowe, będąc przy tym pisarzem, który korzysta z chwytów literackich, wielkich figur

retorycznych, możliwości, jakie daje mu określony, wybrany gatunek biografii oraz narracji jako materiału konstrukcyjnego całości. Dzięki środkom, jakie oferuje mu właśnie literatura, kreuje na przykład złudzenie upływu czasu, w rzeczywistości nie tyle mimetycznie naśladowując bieg życia, ale umiejętnie budując narrację, która taki efekt wytwarza¹.

O tym swoistym połączeniu w biografii literatury i nauki przekonani byli najbardziej znani klasycy biografistyki (teoretycy, a zarazem najczęściej praktycy), tacy jak André Maurois (1930), John Arthur Garraty (1957), Paul Murray Kendall (1965), James L. Clifford (1970), Daniel Madelénat (1984) czy Françoise Dosse (2011)². P.M. Kendall jest zresztą autorem często później powtarzanego zdania, iż biografia jest niemożliwym godzeniem ze sobą sztuki, nauki i umiejętności warsztatowych biografy, wymaga bowiem technik badawczych charakterystycznych dla badań biograficznych, zastosowania koncepcji naukowych do zinterpretowania zgromadzonych danych, ale jest także sztuką, gdyż jej autor kształtuje opowieść, używając typowych technik pisarskich.

Z tego wynika P.M. Kendalla definicja biografii jako tekstu reprezentującego połączenie wyobraźni i faktyczności:

Considering that biography represents imagination limited by truth, facts raised to the power of revelation, I suggest that it may be defined as „the simulation, in words, of a man’s life, from all that is known about that man” (*ibidem*: 15);

te poetyckie metafory prowadzą zatem do jakże bliskiego współczesnemu ujęciu dostrzeżenia symulacyjnego charakteru biografii³, zbudowanej ze słów, a równocześnie naśladowującej naturalny bieg życia.

Biografia jako symulacja i substytut biegu życia

Wątek biografii jako symulacji historycznie zaświadczonego przebiegu życia warto jednak pociągnąć dalej, zauważając również jej substytucyjny charakter. W momencie, gdy powstaje tekstowy, autonomiczny zatem zapis biegu życia,

¹ O możliwościach, jakie w tym względzie biografii daje literatura, piszę w artykule poświęconym zagadnieniu czasu w biografii (por. Całek, w druku); szerzej zagadnieniem czasu w kontekście narracji zajmuje się Mieke Bal (2012), a w kontekście poetyki – Dorota Korwin-Piotrowska (2011).

² Por. omówienie ich prac: Całek, 2013.

³ Przywołując pojęcie „symulacji” w odniesieniu do teorii biografii zaproponowanej przez P.M. Kendalla, odcinam się od tego rozumienia „symulacji”, które zaproponował Jean Baudrillard w *Simulacres et simulation* (1981, pol. tłum. *Symulakry i symulacja*, 2005), uznając za prawdziwe istnienie tak rzeczywistości, jak i egzystencji człowieka (w postaci historycznie zakorzonego biegu życia). Zgadzam się, że biografia go naśladuje oraz – po śmierci bohatera biografii – symbolizuje i stanowi jego substytucję, tym niemniej tekst odnosi się do uprzednio istniejącej rzeczywistości, a nie odsyła do samego znaku, niezależnie od tego, jak doskonała jest ta reprezentacja.

zaczyna on funkcjonować jak symulacja, na wzór innych tekstów „uniezależniając się” od swego autora, a także głównego bohatera. Dochodzi zatem do charakterystycznego „rozdwojenia obrazu” twórcy (widocznego zwłaszcza w autobiografiach i biografiach tworzonych za życia ich bohaterów): zapis tekstowy stanowi rodzaj poznawczego lustra, w którym podmiot może się przeglądać, a równocześnie uchwycony w tekście moment biograficzny nie ulega już zmianie, utrwalony bowiem został w określonej formie, co najlepiej widać w portrecie biograficznym (Całek, 2013).

Dystans, jaki powstaje między tymi dwoma obrazami: zapisem biograficznym oraz rzeczywistym, nadal rozgrywającym się w czasie biegiem życia, oczywiście wzrasta wraz z upływem lat. Jednak równolegle dochodzi do częściowej substytucji: tekst biograficzny reprezentuje swojego bohatera, umożliwiając poznanie go i symboliczny kontakt bez jego osobistego udziału. Zatem już za życia twórcy biografia może go reprezentować, stanowić medium udostępnione innym oraz jedno ze źródeł kreowania jego legendy. Jako taka staje się substytutem jego obecności, dostępnym na wyciągnięcie ręki dla każdego czytelnika; być może również stąd płynie wciąż niesłabnąca popularność tego gatunku (na którą współcześnie wskazywał na przykład François Dosse⁴).

Jednak do pełnego aktu substytucji dochodzi już po śmierci bohatera biografii: od tego momentu tekst biograficzny (również psychobiografia) staje się nie tylko tekstową symulacją biegu jego życia, ale przede wszystkim symboliczną reprezentacją nieobecnego już bohatera, przyjmując funkcję uobecniania go w świecie. To biografia w akcie lektury umożliwia symboliczne spotkanie – na przestrzeni tekstu – do którego dojść już nie może w rzeczywistości. Fakt historycznie poświadczonego istnienia bohatera biografii sprawia, iż doświadczenie symbolicznego spotkania z nim jest bardziej intensywne niż w przypadku postaci literackich: wzmacnia je pakt biograficzny (wzorowany na pakcie autobiograficznym, por. Lejeune, 2001) obiecujący czytelnikowi możliwość obcowania z „prawdziwym” twórcą (niezależnie od rzeczywistej wierności tak wytworzonej tekstowej reprezentacji twórcy; por. Całek, 2013).

Od zagadnienia reprezentacji zatem chciałabym rozpocząć, gdyż to jej symboliczne znaczenie w kulturze nakłada na biografę szczególne obowiązki, wynikające z bycia żyjącym reprezentantem nieobecnego już bohatera, jego „mówcą umarłych” (por. Całek, 2013; do wątku tego jeszcze powrócę). Pojęcie „reprezentacji” wydobywa równocześnie konieczność wzięcia pod uwagę wspomnianej podwójności porządku empirycznego i tekstowego: „Z jednej strony podziwiamy samą rzecz i doświadczamy jej obecności, z drugiej to, jak została ona przedstawiona, czyli zastępujące ją przedstawienie. Między samą rzeczą a jej przedstawieniem, wzorcem i kopią,

⁴ Pisał on o niezwyklej popularności biografii we Francji, analizując sytuację na rynku wydawniczym między 2000 a najpierw 2005, potem również 2011 r., por. Dosse, 2011.

przedmiotem i efektem naśladowania rozciąga się sfera reprezentacji, czyli jednoczesnego podwojenia i zastąpienia modelu przez kopię” (Markowski, 2006: 314).

Takie przesunięcie jest nieodłączną cechą każdego tekstu literackiego i powoduje nieusuwalną różnicę między rzeczywistością a tekstem. W estetyce ta pierwsza jest nazywana „modelem”, wobec którego „dzieło sztuki naśladuje, odtwarza, reprodukuje coś, co jest od niego inne, co posiada niezależny status egzystencjalny” (Mitosek, 2002: 232). Nie eliminuje to odniesienia do świata zakodowanego w literaturze, ale – jak pisze Ryszard Nycz (2001: 13) „w dziele literackim następuje transfiguracja realnego w ślad, tego zaś w trop figuralnej (retorycznej) reprezentacji”. Podobnie dzieje się w utworze biograficznym (także w psychobiografii), dlatego tak niezbędne jest wprowadzenie na początku tych rozważań pojęcia „reprezentacji”, niezależnie od istotnego znaczenia, jakie nadał mu Frank Ankersmit (2004).

Biografia i psychobiografia w kontekście ideologii reprezentacji

Michał Paweł Markowski, jeden z najbardziej wpływowych polskich teoretyków literatury zajmujących się problemem reprezentacji, proponuje wyróżnienie czterech odmiennych strategii ich tworzenia/analizowania, które nazywa „ideologiami”. Rozumie przez to sposób, w jaki ludzie przedstawiają sobie rzeczywistość, czyli po pierwsze, w jaki sposób nadają światu sens, po drugie, za pomocą jakich technik i wyobrażeń to czynią. W tym ujęciu:

Ideologia nie jest zbiorem poglądów na świat, które odbijałyby gotową rzeczywistość, lecz strategią takiej reprezentacji świata, która z rzeczywistości czyni tekst interpretalny w określonym języku (Markowski, 2006: 317).

P.M. Markowski analizuje cztery takie strategie, wyróżniając ideologię epistemologiczną, apofatyczną, estetyczną i ontologiczną⁵. Chciałabym przyjrzeć się im z dotąd nieobecnej perspektywy – prowadzenia badań biograficznych i pisanie biografii (psychobiografii) jako rezultatu końcowego takowych analiz.

⁵ Sam badacz, podsumowując swoje omówienie, wskazuje na istotność wyboru jednej z czterech zaprezentowanych ideologii reprezentacji, od niego bowiem zależy sposób odbierania świata i przekształcania go w tekst: „Mówiąc krótko, każda z tych ideologii odpowiada za inne rozumienie sensu i gdzie indziej owego sensu poszukuje: w samym podmiocie, który korzysta z reprezentacji jako narzędzia usensownienia świata, w samej rzeczywistości, której trzeba umożliwić pojawienie się, w rzeczywistości skrytej, która nigdy się nie pojawi w innorodnych znakach i wreszcie w samej reprezentacji [...]. Nie jest to kwestia wartościowania, lecz jedynie uświadomienia sobie prostego faktu, iż kwestia sensu nie jest ustalona raz na zawsze” (Markowski, 2006: 330).

Pierwsza, epistemologiczna ideologia reprezentacji, kładzie nacisk na zasadniczą rolę tekstowego (słownego) obrazu świata w poznawaniu rzeczywistości, jej porządkowaniu i kategoryzowaniu. Taka reprezentacja zastępuje świat empiryczny, który w ujęciu kartezjańskim nie jest dostępny, lecz zapośredniczony przez obrazy oraz idee konstruowane przez podmiot (Markowski, 2006). Biografia opisywana w języku tej ideologii byłaby zatem jedynym możliwym sposobem utrwalania faktycznego biegu życia w celu jego poznawania i analizowania. Równolegle jednak jej akceptacja oznaczałaby przyjęcie założenia, iż bezpośrednio poznanie stojącego u podstaw życia twórcy nie jest możliwe: to, z czym mamy kontakt, stanowi jedynie kolejne poznawcze. Byłby to zatem model reprezentacji, która sama powstaje na bazie takowych i tylko do takich odsyła – jako taki wydaje się jednak zawieszony w „bytowej próżni” i radykalnie konstruktywistyczny, bliski narratywistycznym ujęciom historii Haydena White’a (2000, 2009, 2014). Ideologia daje zatem dość dużą swobodę biografowi, odsłaniając równocześnie aporetyczność tekstu biograficznego w stosunku do poprzedzającego go życia.

Kolejną (z omawianych przez P.M. Markowskiego) jest ideologia apofatyczna, wyrażająca całkowite zwątpienie w możliwość zaistnienia reprezentacji. Zakłada ona, że świata empirycznego nie da się przedstawić w formie tekstu. Reprezentacja ujmowana jest tutaj jako zawsze nieodpowiednia; także język jest postrzegany jako nieadekwatnie symulujący rzeczywistość. Z tego względu podejmowany wysiłek, aby tekst biografii przedstawiał wierną rekonstrukcję tego, co się realnie zdarzyło, byłby całkowicie bezsensowny. Biografie powstające w kręgu oddziaływania tej ideologii nie odwołują się zatem do empirycznych danych, lecz – wprowadzając w życie konsekwentne założenia o istnieniu nieusuwalnej różnicy między życiem a tekstem – będą się od tego „życia” oddalać, dając biografowi prawo do tworzenia wersji wyobrażonych i fikcyjnych danej biografii, co ma miejsce zwłaszcza w utworach literackich, dla których życie twórcy jest tylko punktem wyjścia własnych fabuł. W model ten, od strony klasyfikacji gatunkowej, dobrze wpisują się superbiografie, ale także wszelkie formy powieściowe (biografia upowieściowiona, powieść biograficzna, powieść w związku z biografią).

W inny sposób radykalna jest ideologia estetyczna, która zakłada zastępowanie rzeczywistości niezależną i autonomiczną wobec niej reprezentacją, a pochodzi od kantowskiej teorii doświadczenia estetycznego (Markowski, 2006). Taka reprezentacja unieważnia rzeczywistość, stanowi więc radykalny model substytucji, również dostrzegalny w twórczości biograficznej. Biografie wpisujące się w ideologię estetyczną przekształcają wyjściowy bieg życia w literacką legendę, czynią z niego obiekt estetyczny niezależny od „wyjściowego materiału” (a zatem podatny na interpretację, dopowiedzenia i cięcia, czasem w skrajnych przypadkach – cenzurę czy przekłamania). Reprezentacja estetyczna nie dąży do wierności czy adekwatności, lecz realizuje obecne *explicite* lub *implicite* wyobrażenia o życiu twórcy, które – chociaż odwołują się do wydarzeń i faktów – traktują je

jako pole własnych działań, mających na celu stworzenie często kanonicznego obrazu życia, utrwalającego określone społeczne jego wyobrażenie.

Wreszcie ostatnią z proponowanych przez P.M. Markowskiego ideologii reprezentacji jest odmiana „ontologiczna”. W tym przypadku reprezentacja nie zastępuje rzeczywistości, lecz uobecnia to, co jest reprezentowane, zatem nie daje się oderwać od swej formy, która należy do istoty samego modelu, gdyż

[...] stanowi elementarny warunek możliwości jej zaistnienia. Bez reprezentacji nie mogłyby uobecnić się to, co reprezentowane, co oznacza że tożsamość reprezentacji i tego, co reprezentowane [...] kończy się na doprowadzeniu bytu do pełnej samoprezentacji (*ibidem*: 324).

Podmiot reprezentacji dzięki niej samej może „ukazać się jaki jest”. Wydaje się, że model ten jest najbardziej reprezentatywny dla omawianej tu biografii naukowej, zwłaszcza w formie psychobiografii. Sposób przedstawienia życia jest bowiem ściśle związany z samym procesem przedstawiania, a materia języka nie jest niezależna od treści, co już dziś wiemy, choć świadomość ta potrzebowała lat, by utorować sobie drogę w badaniach biograficznych.

W jeszcze jednym sensie biografia naukowa, podobnie jak psychobiografia, wydaje się właśnie ontologiczną reprezentacją biegu życia twórcy. Chodzi o aspekt substytucji występujący w przypadku, gdy bohater biografii już zmarł: tak jak biograf staje się wówczas „mówcą umarłych”, przyjmując – zgodnie z założeniem paktu biograficznego rolę symbolicznego „reprezentanta interesów” twórcy (Całek, 2013) i kreatora jego „adekwatnej reprezentacji życia” (w sensie nadanym temu określeniu przez Ankersmita, 2004), tak i biografia jako tekst staje się kulturowym oraz symbolicznym substytutem zakończonego już biegu życia. Jej kulturotwórczy, podobnie jak i dydaktyczny charakter od starożytności ceniony był w literaturze, natomiast znaczenie symboliczne wynika z metonimicznej relacji: kontakt z samym twórcą zastępowany jest lekturą nie tyle jego dzieł, ile biografii oraz tekstów autobiograficznych (zwłaszcza dzienników, pamiętników czy korespondencji).

Lektura ta zdaje się zaspokajać potrzebę kontaktu z osobą twórcy, z tego więc względu teksty te mają charakter reprezentacji ontologicznych: nie zastępują twórcy, lecz go uobecniają, ograniczając ingerencję w jego obraz do minimum, zgodnie z zasadą obiektywizmu maksymalnie dostępnego (por. Całek, 2011, 2012, 2013).

MPL w kontekście interakcyjnego modelu biografiki naukowej

W świetle powyższych rozważań nad biografią i psychobiografią jako tekstowymi reprezentacjami biegu życia twórcy w nowym świetle pojawia się szereg pytań o naukowy charakter tego przedsięwzięcia badawczego, którego

ukoronowaniem staje się narracja psychobiograficzna. Literacki charakter tej narracji bowiem nie powinien dominować nad treścią merytoryczną, stanowiącą serce każdej biograficznej analizy. To od jakości sformułowanych wniosków zależy, co wniesie ona do zasobów wiedzy na temat danego twórcy.

Problem trafności, rzetelności oraz adekwatności tworzonej przez badacza reprezentacji zależy bowiem nie tyle od warsztatu pisarskiego (a w każdym razie na pewno się do niego nie ogranicza), ile od odpowiedniego doboru koncepcji ujmujących tak bieg życia, jak i sam wymiar twórczy. Doprecyzowania wymaga też sposób gromadzenia, selekcjonowania, a następnie analizowania danych biograficznych, jak również zaprojektowanie etapu końcowego, czyli dobór odpowiedniego gatunku biograficznego oraz określenie odbiorcy tworzonego tekstu. Wynika to z interakcyjnego charakteru prowadzonych badań biograficznych, w których narracja staje się elementem negocjowanym i współtworzonym z czterech współdziałających komponentów oddziałujących z poziomu tekstowego i pozatekstowego.

Pierwszym komponentem modelu interakcyjnego (szerzej opisanego w monografii poświęconej biografii naukowej, por. Całek, 2013) jest „ja” autora rzeczywistego, który w tekście jest reprezentowany za pomocą figury narratora biograficznego (określonego typu, por. *ibidem* oraz Całek, w druku). Drugi komponent to „ty” empiryczne, obecne w tekście w postaci figury odbiorcy wirtualnego. Trzeci stanowi tradycja, dorobek nauki i kultury, który uobecnia się w tekście biografii jako konkretny, wyselekcjonowany horyzont poznawczy, stanowiący podstawę teoretyczną i metodologiczną proponowanych analiz. Czwarty natomiast stanowi warsztat biograficzny w postaci rozmaitych, znanych autorowi technik i metod biograficznych, historycznej krytyki źródeł oraz zebranego materiału biograficznego, czyli tego, co znajdzie swe bezpośrednie odzwierciedlenie w tekście biografii (w postaci wybranej metody i wyselekcjonowanych materiałów biograficznych). Metoda psychobiograficzno-literaturoznawcza (MPL) jako narzędzie, które powstało w tym samym nurcie myślenia co cały model, doskonale wpisuje się w jego wymagania, może być zatem w naturalny sposób stosowane zarówno do pracy z danymi biograficznymi, jak i na dalszych etapach badania.

Cztery odrębne, choć wchodzące w wielorakie interakcje komponenty biografii łączy osoba jej bohatera, którego reprezentacja biegu życia jest celem podjętych analiz i finalnym wyobrażeniem, konstruowanym na przestrzeni całej narracji: najpierw przed oczyma badacza (piszącego), następnie – odbiorcy (czytającego). Obraz ten ma oczywiście charakter perswazyjny: narzuca określoną wizję twórcy lub co najmniej negocjuje ją. Wreszcie – w dłuższej perspektywie czasowej – ten skonstruowany obraz staje się częścią dorobku poświęconego danemu twórcy, a sama biografia wchodzi do zasobów źródłowych, stając się częścią tradycji, z której wcześniej czerpała.

W ten sposób ujmowany tekst biograficzny jest dynamiczną całością, którego sens i rozumienie jest nieustannie poddawane dyskusji, stanowiąc element ciągłego dialogu nowych idei z tradycyjnym sposobem ujmowania biegu danego życia. Dzięki swym horyzontom poznawczym nadal podatnym na ewolucję biografii, jako tekst konkretnego autora umocowany w czasie i przestrzeni, nigdy nie jest odczytana, lecz nieustannie odczytywana, re-konstruowana i dopełniana. Nieustannie dialoguje też z odbiorcą, który wrażliwy jest na jej różne poziomy.

Powstanie takiego – w modelowym kształcie opisanego – tekstu biografii wymaga zastosowania innych niż tradycyjne metod badawczych. Przedstawiona poniżej metoda psychobiograficzno-literaturoznawcza jest wypracowanym w badaniach nad biografiami twórców narzędziem do przeprowadzania badań biograficznych, interpretowania uzyskanych danych oraz konstruowania psychobiografii naukowej jako efektu rzetelnej naukowej pracy badacza oraz jego umiejętności tworzenia przekonującej reprezentacji życia w formie tekstu narracyjnego (Całek, 2005, 2011, 2012, 2013).

Procedura badawcza w MPL – etap wstępny

Metoda psychobiograficzno-literaturoznawcza jako propozycja całościowego poprowadzenia badań nad konkretną biografią twórcy przebiega w czterech etapach, dotycząc trzech różnorodnych grup danych biograficznych, wyróżnionych już w latach 30. XX w. przez Charlotte Bühler (1933/1999).

Podstawą analizy są materiały biograficzne, szczególnie kroniki życia i twórczości oraz korespondencja twórcy; analiza nie obejmuje treści dzieł literackich, pozostawiając interpretację dzieł opracowaniom monograficznym. Procedura badawcza w MPL obejmuje dwie wstępne fazy przygotowawcze (literaturoznawczą i psychologiczną), etap analizy właściwej, syntezę i podsumowanie.

Na etapie wstępnym celem badań jest przygotowanie niezbędnego warsztatu w każdym z czterech interakcyjnych komponentów: zapoznanie się z całością materiału biograficznego pozwala na jego wstępne przyporządkowanie do jednej z trzech grup danych (obiektywnych, podmiotowych oraz dotyczących osiągnięć; por. Bühler, 1933/1999; Całek, 2012, 2013). W ten sposób opracowane zostaje pole związane z materiałem poddawany analizie. Podobnie wstępny etap literaturoznawczy pozwala na zbadanie dotychczas powstałych biografii pod kątem ich poszczególnych wymiarów (założeń podstawowych, teoretycznych, metodologicznych, wniosków interpretacyjnych biografii, narracji, gatunku, zastosowanych metod badawczych oraz oceny wiarygodności każdej z proponowanych rekonstrukcji będących reprezentacjami życia twórcy, por. Całek, 2012). Analiza ta pozwala również wydobyć elementy kluczowe życia analizowane w biografii (szczególnie chętnie interpretowane przez badaczy), ujawnia również białe

plamy, przesunięcia w czasie oraz przemilczenia (dzięki przeprowadzonej analizie porównawczej wielu zaproponowanych wersji biografii). Dzięki temu dookreśleniu podlegają horyzonty poznawcze projektowanego tekstu biograficznego, który zawsze sytuuje się wobec określonej tradycji pisania tak samej biografii, jak i konkretnie biografii danego twórcy (czy też postaci historycznej).

Biograf, przygotowując swe badania pod kątem literaturoznawczym, korzysta przede wszystkim z metod dostępnych w tej dziedzinie, dysponującej użytecznymi narzędziami do analizy tekstu biograficznego⁶. W przypadku psychobiografii sięga jednak również do wiedzy psychologicznej, stąd konieczność uwzględnienia w analizie istniejących biografii wykorzystywanych w nich koncepcji człowieka oraz teorii psychologicznych, także definiowania ważnych w danej analizie pojęć (na przykład faz życia, osobowości twórczej, procesu twórczego oraz innych o proveniencji psychologicznej; por. Całek, 2012).

Wstępny etap psychologiczny służy także doprecyzowaniu ważnych w MPL parametrów analizy własnej: przede wszystkim używanej na późniejszym etapie podstawy teoretycznej, w odwołaniu do której tworzony będzie obraz tak osobowości twórcy, jak i biegu jego życia oraz trajektorii życiowych. Przygotowanie podstawy teoretycznej dokonuje się dwiema drogami: po pierwsze, pytania badawcze określone w rezultacie analizy literaturoznawczej istniejących już biografii danego twórcy muszą być przeformułowane na język koncepcji psychologicznych (czyli „przełożone” na system pojęciowy tej dziedziny), po drugie – należy przygotować takie instrumentarium teoretyczne (założenia, prawidłowości, wyjaśnienia) z zasobu koncepcji psychologicznych, szczególnie dotyczących twórczości, aby postawione pytania mogły uzyskać odpowiednie uzasadnienia i objaśnienia (por. Całek, Tokarz, 2004).

Niezbędne staje się także określenie *explicite* klarownych kryteriów selekcji danych, zasad ich kategoryzacji oraz wyznaczenie kategorii klasyfikacyjnych używanych w dalszej analizie (por. Miles, Huberman, 2000; Paluchowski, 2000)⁷. Istotne jest zwłaszcza wstępne naszkicowanie struktury wymiarów życia, które w fazie właściwej badań służyć będą do klasyfikacji danych biograficznych.

Im więcej elementów zostanie na tym etapie objętych świadomą refleksją, tym mniej będzie oddziaływać założeń nieświadomych, które z poziomu obecnego *implicite* będą kształtować dalszą analizę. Z tego względu już na początku badacz powinien, po pierwsze, doprecyzować wirtualnego odbiorcę swojej narracji biograficznej, od tego bowiem zależeć będzie wiele późniejszych decyzji, na przykład dotyczących sposobu przedstawiania danych biograficznych. Po drugie, powinien dokonać wyboru docelowego gatunku biograficznego, gdyż on również

⁶ Sposób analizy tekstu biograficznego został szerzej omówiony w monografii *Biografia naukowa...* (Całek, 2013: 231–236).

⁷ Na ten temat piszą przede wszystkim M.B. Miles i A.M. Huberman w swoim podręczniku (2000) oraz W.J. Paluchowski (2000).

kształtuje sposób opracowywania danych źródłowych (przede wszystkim zakresu danych, metod ich selekcji oraz sposobu ukształtowania już samej narracji). Po trzecie wreszcie, powinien spojrzeć na wybraną biografię z własnej perspektywy, zakładającej interakcyjny stosunek do danego biegu życia, który stanie się swego rodzaju lustrem ukazującym własne refleksje, uwikłania i przekonania badacza. Im bardziej będzie on zatem świadomy zagrożeń związanych z projektowaniem własnej psychiki, oczekiwań czy dążeń w realizowaną reprezentację, tym większą będzie miał nad nimi kontrolę.

Etap właściwy: analiza danych obiektywnych

Faza właściwa badań polega na analizowaniu danych podzielonych na trzy grupy, zgodnie z koncepcją Bühler (1933/1999) i jej przekonaniem o specyfice każdego rodzaju danych⁸.

Pierwsza grupa danych, nazwana przez Ch. Bühler obiektywnymi, gromadzona jest na podstawie wszystkich dostępnych materiałów. Są to wszelkie zweryfikowane historycznie informacje na temat wydarzeń w życiu bohatera biografii. Dostępne dla zewnętrznego obserwatora mogą być one gromadzone zarówno przez twórcę, jak i jego otoczenie, dlatego należy ich szukać przede wszystkim w materiałach wstępnie przygotowanych przez historyków (np. kalendaria życia i twórczości), danych źródłowych (korespondencja, dokumentacja, materiały autobiograficzne), krytycznych wydaniach dzieł i specyficznych opracowaniach bibliograficznych. Poza faktami sprawdzonymi przez historyków i bibliografów dopuszczalne jest również wykorzystywanie informacji zawartych w relacjach świadków (szczególnie ich listach, pamiętnikach i dziennikach), ale tylko w przypadku, kiedy chodzi o ustalenie faktów potwierdzonych przez inne źródła.

Dane o faktach na etapie analizy ilościowej przekształcane są w pojedyncze wydarzenia umieszczane na osi czasu i przyporządkowywane do odpowiednich wymiarów zgodnie z ustaloną na etapie wstępnym ich strukturą⁹. Analiza ilościowa pozwala na uwzględnienie wszystkich zebranych materiałów, bez konieczności ich selekcji, co stanowi znaczącą różnicę wobec powszechnej praktyki ograniczania informacji w narracji biograficznej ze względu na ograniczenia samej formy gatunkowej.

⁸ Rozwinięty opis każdej z omówionych poniżej grup można znaleźć w monografii (Catek, 2013).

⁹ Warto zauważyć, iż jedna informacja źródłowa może być podstawą kilku pojedynczych danych obiektywnych, jeśli wchodzi w zakres kilku wymiarów: przykładowo list w analizie danych obiektywnych sam wchodzi w zakres danych ilościowych na temat korespondencji twórcy, a następnie jest źródłem szeregu innych informacji, z których każda zostaje zaklasyfikowana jako fakt do konkretnego wymiaru.

Cztery podstawowe wiązki wymiarów: życie osobiste, życie towarzyskie, działalność społeczna i zawodowa, twórczość i rozwój intelektualny – pozwalają na zobaczenie danych szczegółowych z szerszej, bardziej uogólniającej perspektywy. W obrębie każdej wiązki wyróżniane są wymiary powszechne (zawsze obecne), indywidualne (specyficzne dla danego biegu życia) i hipotetyczne (odwołujące się do niepełnych danych biograficznych lub też takich, które nie dają się bez szkody przekształcać na dane ilościowe, jak np. życie religijne). Wstępny kształt struktury wymiarów musi być wstępnie ustalony, a następnie modyfikowany jest w trakcie fazy właściwej badań, aby dostosować je do indywidualnego biegu życia, jednak w każdym przypadku uwzględniane są wymiary powszechne. Wprowadzenie trzech typów wymiarów pozwala pogodzić w obrębie metody podejście nomotetyczne z idiograficznym: poza poziomem ogólnym możliwe jest uwzględnienie tego, co dla jednostki charakterystyczne i ważne w jej życiu.

W wiązce „życie osobiste” do wymiarów powszechnych należą: życie rodzinne, związki (jako źródła wsparcia emocjonalnego), podróże, przeprowadzki, stan zdrowia, religijność (która często ma jednak charakter wymiaru hipotetycznego); w wiązce „życie towarzyskie” są to: kontakty towarzyskie, korespondencja i spotkania prywatne; w wiązce „życie społeczne”: działalność w grupach społecznych, kariera zawodowa; w wiązce „twórczość i rozwój intelektualny”: edukacja, dzieła (odkrycia, wynalazki), osiągnięcia, obecność mistrza, lektury, uczestnictwo w życiu kulturalnym, przyjaźnie (jako źródła wsparcia intelektualnego).

Sam sposób wykonywania wykresów wymiarów życia został szczegółowo opisany zarówno od strony praktycznej, jak i teoretycznej (por. Całek, 2012, 2013); z tego względu nie będę w tym miejscu wracać do tej kwestii, która wówczas wymagałaby osobnego, rozbudowanego komentarza. W tym miejscu chciałabym jedynie przypomnieć, iż specyfiką wykresów biograficznych w MPL jest ich wizualny, a nie ściśle matematyczny charakter: mają one raczej obrazować kierunek zmian i stanowić przyczynek do formułowania hipotez o współzależności danych, co jednak musi zostać zweryfikowane za pomocą innych, bardziej rzetelnych metod analizy. W obrazowym, holistycznym ujęciu danych poszukiwać należy raczej ich dynamiki, wyróżniających się tendencji oraz ich ewentualnej obserwowanej współzależności. Dane o faktach, poddane takiemu oglądowi, ujawniają często zbieżności niedostrzegalne na poziomie badania o charakterze wyłącznie jakościowym. Znaczące są zwłaszcza te momenty biegu życia, w których następuje wyraźny przyrost danych w określonym wymiarze, co można następnie obserwować na tle innych wymiarów danej wiązki (w których wywoływać to może przyrosty lub spadki ilości danych), a także w kontekście wszystkich wiązek składających się na całość biegu życia.

Wynikiem pierwszej części właściwego badania biograficznego, stanowiącym podstawę interpretacji przebiegu życia w aspekcie obiektywnym, jest grupa wykresów poszczególnych wymiarów, ich wiązek oraz całości życia twórcy. Interpretacja

uzyskanych w tej fazie wyników prowadzi do sformułowania wniosków na temat obrazu życia twórcy w perspektywie obiektywnej, dzięki czemu powstaje całościowy opis życia wraz z „biograficzną ikoną twórcy”, jaką jest wykres przebiegu życia twórcy w perspektywie faktów. Taki obraz życia umożliwia wskazanie obiektywnych momentów kulminacyjnych życia oraz jego faz kryzysowych, co powinno stać się podstawą refleksji psychologicznej, która pozwoli zidentyfikować czynniki wspomagające i utrudniające osiąganie powodzenia w życiu oraz opisać kontekst przełomów twórczych. Badanie to ma zatem wyraźny charakter jakościowy, gdyż po ilościowym przedstawieniu faktów wymaga narracyjnego komentarza stanowiącego niezbywalną część procedury. Równie koniecznym jej elementem jest jednak całościowy wykres biegu życia, nazwany **biograficzną ikoną twórcy**¹⁰.

Etap właściwy: analiza danych podmiotowych

Dane podmiotowe reprezentują perspektywę subiektywną twórcy, który występuje w podwójnej roli: jako ten, który przeżywa swoje życie, a następnie je zapisuje, komentuje, interpretuje czy ocenia. Materiałem do analizy są wyłącznie wypowiedzi bohatera biografii w postaci korespondencji (stanowiącej podstawę analizy) oraz – uzupełniająco – innych materiałów o charakterze autobiograficznym (dziennika, pamiętnika, autobiografii, wreszcie – pojedynczych wypowiedzi zapisanych przez świadków, które jednak trzeba traktować z należytą ostrożnością, uwzględniając wpływ pośmiertnej sławy oraz wewnętrzną i zewnętrzną wiarygodność każdego źródła).

Pierwsza grupa materiałów biograficznych wydaje się najbardziej wiarygodna, ponieważ powstaje w trakcie trwania życia i pod wpływem aktualnych wydarzeń. Autobiografia, pamiętnik oraz dziennik zawierają materiał biograficzny w formie zmodyfikowanej zarówno przez formę gatunkową (wyzwalającą proces kreacji i autokreacji), jak i przez tradycję literacką (jej ewokację lub reinterpretację). Wreszcie pojedyncze wypowiedzi mogą ulec zniekształceniu w procesie przekazu, zostać zmodyfikowane przez zapisującego lub dopasowane do całości, w obrębie której zostają zapisane.

Dane zebrane podczas tej fazy badań powinny być analizowane z zachowaniem ich specyficznego charakteru i wyjściowej formy, bez upraszczania do postaci łatwiejszej, bardziej homogenicznej, gdyż to modyfikowałoby ich podmiotowy, a zatem zasadniczy dla tej części charakter¹¹. Biografowie często, zamiast

¹⁰ Szczegółowy opis sposobu jego wykonywania można znaleźć w monografii A. Całek (2013), a we wcześniejszej książce, poświęconej Mickiewiczowi i Słowackiemu, można przekonać się, jak cała procedura badawcza wygląda w praktyce (Całek, 2012).

¹¹ Pominięcie w analizie biograficznej poetologicznego oglądu dokumentu, który uwzględnia jego estetyczny charakter i nacechowanie, sprowadza zwłaszcza materiały o charakterze literackim

cytować je w oryginalnej postaci, streszczając sens, koncentrując się wyłącznie na zawartości treściowej i zapominając, że sposób wypowiedzenia treści jest równie ważny dla jej zrozumienia, jak ona sama. Ostrożność wymagana jest zwłaszcza w przypadku korespondencji oraz materiałów autobiograficznych pisarzy – oni z pewnością do gatunków literackich nawiązują, zwłaszcza że współcześnie wiele takich tekstów publikuje się już za życia ich autorów.

Analiza danych podmiotowych, podobnie jak w przypadku danych obiektywnych, ma swój ilościowy i jakościowy etap, jednak ten ostatni ma znaczenie w tym przypadku zasadnicze. Korespondencja twórcy jako szczególnie wiarygodne źródło informacji podmiotowych poddana zostaje szczegółowemu badaniu za pomocą programów typu QDA¹², co w znaczący sposób poprawia rzetelność analizy oraz ułatwia syntetyzowanie wyników.

Praca nad analizą danych rozpoczyna się od stworzenia drzewka kategoryzacyjnego tematów korespondencji; kategorie będzie można dodawać także w trakcie samej analizy, a także usuwać – już po zakończeniu badania. Drugim etapem jest kodowanie kolejnych fragmentów listów zgodnie z tematyką każdego z nich (jednostką może być tu zdanie, wyrażenie lub zwrot wystarczający do zidentyfikowania danego tematu). Dany fragment może być zakodowany kilka razy, jeśli odnosi się do kilku tematów jednocześnie.

Na trzecim etapie program sam zlicza dane ilościowe, podając, ile razy dany temat pojawił się w wyznaczonym zbiorze danych. Dane ilościowe (podzielone według tematów i ułożone w porządku chronologicznym na osi czasu) również można przedstawić na wykresie, ukazując dynamikę pojawiania się określonych zagadnień w korespondencji twórcy. Ilość wypowiedzi na każdy z tematów stanowi doskonały materiał do dalszych interpretacji. Dane ilościowe stanowią podstawę wykonania wykresu tematycznego korespondencji, który może być sposobem na syntetyczne opracowanie zawartości treściowej zbioru epistolograficznego danego twórcy.

Zastosowanie programu typu QDA ułatwia przejście do analizy jakościowej danych, gdyż program pozwala na tematyczne wyselekcjonowanie wcześniej zidentyfikowanych wątków (z obszernego zazwyczaj bloku korespondencji) w formie pojedynczych cytatów dotyczących badanych kwestii: dane gromadzone są z zachowaniem porządku chronologicznego, w każdym też momencie możliwe jest przejście od cytatu do całego listu, by odczytać wyselekcjonowany fragment w kontekście całości.

do komunikatu językowego o nieco większym stopniu złożoności niż zwykły tekst. Złaszcza dokumenty osobiste, takie jak list, pamiętnik czy autobiografia, muszą być traktowane jako reprezentujące gatunek o konkretnej proveniencji literackiej, ukształtowany estetycznie. Nader często zapomina się o literackim charakterze tych tekstów, traktując je wyłącznie na prawach „dokumentów”, co zawsze dzieje się ze szkodą dla końcowego rezultatu badań.

¹² Do jakościowej analizy danych w MPL użyteczny okazał się MAXQDA, zastosowanie innych programów wymagałoby ich wstępnego przetestowania pod kątem możliwości adaptacji na potrzeby badania psychobiograficznego.

Podstawą teoretyczną analizy jakościowej jest zmodyfikowana koncepcja biegu życia Ch. Bühler (1933/1999), zgodnie z którą w przebiegu relacji o życiu poszukuje się kolejnych dominujących tendencji (celów życia, nazywanych przez Ch. Bühler „przeznaczeniem”), kształtujących aktywność jednostki. Model ten jest uzupełniony o teorie opisujące przełom połowy życia, powstałe już po opublikowaniu pracy przez autorkę oraz o inne ważne z perspektywy egzystencjalnej wątki (por. Całek, 2013).

Wybrane do analizy jakościowej fragmenty grupują wszystkie wypowiedzi twórcy, dotyczące trzech najistotniejszych obszarów podmiotowości: przeżywania przez twórcę własnego życia, zwłaszcza wydarzeń znaczących (takich jak narodziny, śmierć, sukces, czy niepowodzenie), rozważania kwestii egzystencjalnych (sens życia, przyczyny cierpienia i zła, istnienie uniwersalnych wartości) oraz przeżywania faktu bycia twórcą i możliwości tworzenia.

Relacje o przeżyciach dotyczą doświadczeń subiektywnych opisanych przez twórców, przeżywanych stanów i emocji oraz ocen jakości własnego życia. **Relacje o dziełach** związane są z przeżywaniem tworzenia jako szczególnego sposobu pozostawiania po sobie dzieł „trwalszych niż spiż”. **Autokomentarze** dotyczą natomiast rozstrzygnięć o charakterze etycznym, aksjologicznym i egzystencjalnym, stanowiąc asumpt do wnioskowania na temat filozofii życia twórcy, jego hierarchii wartości, przekonań oraz stosunku do najistotniejszych spraw.

Warto zaznaczyć, że w biografiach chronologicznych aspekt subiektywny, stanowiący jakże istotne uzupełnienie danych obiektywnych, jest najczęściej pomijany. Cytaty z listów, pamiętników czy autobiografii pojawiają się jedynie w funkcji ilustracyjnej albo służą jako dowody na poparcie tez sformułowanych przez biografę. Natomiast w MPL analiza subiektywnego obrazu życia stanowi bardzo ważną część całego badania: wykorzystuje się wszystkie dające się zinterpretować wypowiedzi jednostki, poddaje się je wnikliwej analizie, tak psychologicznej, jak i literaturoznawczej, a jej wyniki są uwzględniane przy interpretacji całokształtu biografii.

Rezultatem końcowym analizy danych podmiotowych jest szereg wniosków dotyczących przeżywania życia, pragnień i dążeń twórcy oraz jego ocena tego, co zrobił czy osiągnął. Także wykonany na tym etapie wykres tematyczny korespondencji, będący **podmiotową ikoną twórcy**, czyli obrazem życia przedstawianym przez autora „na bieżąco”, pozwala w jednym momencie wizualnie przedstawić zarówno bogactwo, jak i dynamikę zmian przebiegu życia, bez pośrednictwa narracji jako środka analizy całości listów danej osoby.

Etap właściwy: analiza danych dotyczących osiągnięć

W tej części analizy psychobiograficznej bada się wszystkie osiągnięcia twórcy: dzieła, realizowane cele nadrzędne (jako **przeznaczenie**) oraz trajektorie życia. Pierwszą płaszczyzną „dzieła” można utożsamiać – za Ch. Bühler (1933/1999) – z twórczością, rozumianą jako „całość powstałych utworów”.

Materiałem do analizy jest korpus dzieł twórcy, ustalony przez historyków literatury, podstawę teoretyczną stanowi natomiast wiedza z zakresu teorii literatury, szczególnie stylistyki i genologii, a także znajomość znaczących, ważnych lub licznych kontynuacji i nawiązań. Analizuje się również drugie rozumienie słowa „dzieło” – jako „dzieło życia” w znaczeniu przypisanym mu przez Ch. Bühler i omówionym już wcześniej.

Wynikiem analizy o charakterze jakościowym jest sformułowanie wniosków na temat relacji między życiem a twórczością w danej biografii oraz stopniem zintegrowania tych dwu perspektyw. Troskę o pozostawienie po sobie znaczących utworów można zaobserwować w fazie aktywności zadaniowej: droga do mistrzostwa jest tak naprawdę świadectwem pragnienia pozostawienia po sobie dzieł wielkich, które mogłyby przejść do historii. Jeżeli potem następuje zmiana dominanty życiowej, trzeba zastanowić się, dlaczego tak się stało i pokazać sposoby realizacji nowego celu. W końcowej fazie analiza faktów związanych z powstawaniem dzieł umożliwi pokazanie, w jaki sposób życie oraz tworzenie wpływało na kształtowanie się życiowych celów, które wybitna jednostka chciała zrealizować. Warto też na tym etapie porównać momenty kulminacji życia w obrębie danych obiektywnych i podmiotowych – często nie pokrywają się one w czasie.

Na podstawie zestawienia wyznaczonych przez jednostkę celów, uzyskanych osiągnięć (w perspektywie podmiotowej) i faktów (które obiektywnie zaświadczać o sukcesach oraz porażkach jednostki) określa się w końcowej fazie analizy, czy biografię danej jednostki można nazwać spełnioną, czy nie.

Synteza uzyskanych wyników: przygotowanie psychobiografii naukowej

Wyniki badania biograficznego prowadzonego za pomocą MPL nie ograniczają się do interpretacji faktów, które staną się następnie kanwą narracji biograficznej (sformułowanych w postaci wniosków interpretacyjnych odnoszących się do trzech biograficznych perspektyw: obiektywnej, podmiotowej i dzieł). Uzupełniają je wykresy biograficzne (każdego z wymiarów, wiązek wymiarów oraz trzech „ikon życia twórcy”) będące efektem wykonanych analiz ilościowych (z uwzględnieniem jakościowych przeliczników, por. Całek, 2013). Wykresy te są graficznym zobrazowaniem całościowych tendencji dostrzeżonych w zbiorach analizowanych danych: osobno obiektywnych (**biograficzna ikona twórcy**), osobno – podmiotowych (**tematyczny wykres korespondencji**) oraz wykresu powstałych dzieł (**ikona osiągnięć twórcy**).

Przedstawienie danych każdego rodzaju (obiektywnych, podmiotowych i dotyczących osiągnięć) na kolejnych wykresach pozwala nie tylko pokazać biografię w ujęciu wielowymiarowym, ale również obiektywnie określić punkt szczytowy

biografii (na **ikonie biograficznej**), wyznaczyć kulminację życia z punktu widzenia samego twórcy (**ikona podmiotowa**) oraz punkt szczytowy procesu twórczego (**ikona osiągnięć**), co jest doskonałym materiałem do czynienia porównań. Dzięki wykresom łatwo również wskazać okresy intensywnego rozwoju twórcy oraz jego fazy kryzysowe. Takich możliwości nie daje żadna analiza chronologiczna biografii, co w konsekwencji prowadzi do intuicyjnego, nie zawsze znajdującego potwierdzenie w faktach, wskazywania kulminacyjnych momentów życia, podobnie jak i kryzysów.

Zastosowanie w badaniu dwóch różnych metod obróbki materiału biograficznego, prowadzących do uzyskania danych ilościowych i jakościowych, podobnie jak zróżnicowanie sposobów ich analizy pozwala uzyskać więcej wniosków dzięki możliwości oglądu życia całościowo (ilościowo) i szczegółowo (jakościowo). Dane ilościowe umożliwiają też ogląd życia w sposób wizualny, bez uciekania się do pośrednictwa opisu czy narracji, natomiast dane jakościowe zachowują subiektywny sens ludzkiego doświadczenia. Takie zróżnicowanie częściowo neutralizuje narracyjny wpływ modelowych „opowieści o życiu” (o których pisał chociażby Hayden White (2000, 2009)¹³.

Rezultatem końcowym przeprowadzonej analizy z wykorzystaniem MPL jest napisanie psychobiografii naukowej, która poprzez narrację biograficzną oraz uzupełniające ją wykresy wymiarów życia staje się ontologiczną reprezentacją tekstową empirycznego biegu życia twórcy. Biografia naukowa jest jednak tekstem odrębnym w stosunku do poprzedzającego ją badania biograficznego za pomocą MPL i nie może bez niego powstać, gdyż jest narracyjnym opracowaniem tak uzyskanych wyników stanowi zintegrowaną, uporządkowaną w sposób problemowo-chronologiczną narrację o życiu i twórczości pisarza. **Twórczość w takiej perspektywie jest ukazana poprzez kontekst całego życia, a życie i dzieło życia – jako kontynuacja twórczości w trakcie całości lub części życia (wówczas, gdy dochodzi do zmiany paradygmatu, czyli wyboru innego celu życiowego niż dotąd wiodąca aktywność twórcza).**

Narracji biograficznej towarzyszą wykresy wymiarów życia oraz trzy „ikony życia twórcy”. Zastosowanie wizualnego przedstawienia przebiegu życia w biografii wynika z przekonania, że informacje przekazywane w kodzie językowym i obrazowym nie pokrywają się, lecz stanowią dla siebie uzupełnienie. O ile obraz syntetyzuje pewien wymiar życia lub – tak jak w „ikonach” przedstawia całość życia z określonej perspektywy (faktów, przeżyć czy osiągnięć), o tyle towarzysząca mu narracja opisuje i wyjaśnia odkryte zależności (w oparciu o literaturoznawczo-psychologiczną podstawę teoretyczną). Przebieg życia zostaje więc

¹³ Ograniczenie badania biograficznego wyłącznie do opisu wydarzeń, co dzieje się najczęściej, słyca je i czyni powierzchownym, a ujednocianie danych i przekształcanie ich w homogeniczną narrację obniża ich potencjał informacyjny danych wyjściowych i podporządkowuje je naukowemu dyskursowi rządzącemu narracją (por. Całek, w druku).

zrekonstruowany bardziej wiernie niż w tradycyjnej biografii dokumentalnej, poddanej regułom narracyjnym „biografii jako tekstu”, zatem tak wytworzona reprezentacja ma pełniejszy i bardziej zróżnicowany charakter, ściślej jest też umocowana w teorii i metodologii dziedzin, z których korzysta.

Uwagi końcowe

Podsumowując, warto krótko scharakteryzować MPL w kontekście jej użyteczności jako metody poprzedzającej napisanie dobrej psychobiografii naukowej.

Jest to metoda interdyscyplinarna, wykorzystuje bowiem – na poziomie koncepcyjnym oraz metodologicznym – dorobek zarówno nauk społecznych, jak i humanistycznych (zwłaszcza literaturoznawstwa, ale i historii). Jej ilościowo-jakościowe analizy pozwalają na łączenie podejścia nomotetycznego z idiograficznym, co ujawnia się na etapie właściwym analizie danych wszystkich trzech rodzajów. Ma charakter holistyczny (obejmuje całość życia twórcy w jego wielowymiarowości) i procesualny (życie twórcy ujmowane jest jako rozwijające się w konkretnym czasie i środowisku, uwarunkowanym historycznie, co chroni analizę przed anachronizmem; także twórczość analizowana jest jako proces rozwojowy, prowadzący do coraz dojrzszych form aktywności twórczej).

Twórczość w MPL definiowana jest jako realizacja wartości (Kubicka, 2003), a proces twórczy ujmowany jest makroskopowo: w kontekście całego życia i wszystkich jego aspektów (por. Tokarz, 1998; Całek, 2012, 2013). Sama metoda lepiej sprawdza się w przypadku jednostek znaczących (twórców, działaczy, polityków, odkrywców, naukowców), gdyż to właśnie do analizowania ich biografii brakowało dotąd w psychologii twórczości narzędzia uwzględniającego specyfikę aktywności o charakterze wybitnym. A gromadzenie wiedzy na temat funkcjonowania jednostek nieprzeciętnych nie może zostać zrównoważona za pomocą wielu badań nad twórczością potencjalną, o czym pisał Stanisław Popek (2001, 2009) oraz Maria Straś-Romanowska (2000).

Zatem MPL jest metodą eksploracyjną, która, dążąc do jak najpełniejszego wyjaśnienia logiki przebiegu życia konkretnego twórcy zamiast konstruowania ogólnej teorii przebiegu życia lub modelu rozwoju twórczości¹⁴, ma na celu stworzenie podstaw do napisania wiarygodnej i adekwatnej reprezentacji tego życia.

Na ile udaje się ten cel osiągnąć – to już zależy od wielu innych czynników, o których była mowa na początku. Ale jedno warto podkreślić: bez dobrych,

¹⁴ Oznacza to, że wnioski z pojedynczej analizy biograficznej przeprowadzonej za pomocą psychobiografii naukowej nie uprawniają badacza do formułowania hipotez na najwyższym i pośrednim poziomie ogólności (por. Runyan McKinley, 1992). Tworzenie modelu teoretycznego wymaga bowiem uogólnień i szukania elementów wspólnych dla wielu osób, natomiast to, co w biografii wielkich twórców jest najbardziej interesujące, ma charakter indywidualny.

przemysłanych i rzetelnie skonstruowanych naukowych „fundamentów” biografii, sama narracja, nawet najbardziej żywa, retorycznie przemysłana czy zakorzeniona w obfitych źródłach historycznych – będzie tylko biblijnym „budowaniem na piasku”, obrazem przelotnym i łatwo zastępowanym kolejnymi, podobnymi chwilkowymi wyobrażeniami, które zamiast stworzyć przed oczami czytelnika symboliczną reprezentację będzie raczej prezentacją wirtuozerii czy też kreatywności samego autora. A przecież w biografii od zawsze chodził o coś o wiele ważniejszego: przenosząc czytelnika w świat, który jest tekstową reprezentacją rzeczywistości historycznej skoncentrowanej na opisywanym bohaterze, biografia pozwala na niemożliwe spotkanie, przekracza ograniczenia czasoprzestrzeni, oczywiście pod warunkiem, że oddaje sprawiedliwość zarówno twórcy, jak i czasom, w których żył.

Bibliografia

- Ankersmit F., 2004, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, [w:] E. Domańska (red.), *Studia z teorii historiografii*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Bal M., 2012, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska (red. nauk.) i zespół, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Baudrillard J., 1981/2005, *Simulacres et simulations*, pol. *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Bühler Ch., 1933/1999, *Bieg życia ludzkiego*, tłum. E. Cichy, J. Jarosz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Całek A., 2005, *O stawianiu się twórcą – od ekspresji osobowości do dzieła*, [w:] A. Gałdowa (red.), *Psychologiczne i egzystencjalne problemy człowieka dorosłego*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 229–250.
- Całek A., 2011, *Jak badać życie wielkich twórców? O biograficznych granicach między psychologią a literaturoznawstwem i ich przekraczaniu*, [w:] B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska (red.), *Transgresje – innowacje – twórczość*, Prace Psychologiczne LX. „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 3350, s. 417–434.
- Całek A., 2012, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Całek A., 2013, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Całek A., 2014, *Między możliwym a koniecznym – o trudnych związkach psychologii z literaturoznawstwem*, [w:] T. Rzepa, C. Domański (red.), *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 3, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 91–109.
- Całek A., 2015, *Drogi i bezdroża badań nad wybitnymi twórcami*, [w:] T. Rzepa, C. Domański (red.), *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 4, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 81–93.
- Całek A., *Czas jako element konstrukcyjny biografii naukowej* [w druku].
- Całek A., 2016, *Narrator biografii naukowej: między referencyjnością a fikcją*, [w:] R. Skrzyniarz, L. Działkowska, D. Opozda (red.), *Przedmiot, źródła i metody badań w biografii*, „Biblioteka Katedry Biografistyki Pedagogicznej”, nr 9, Wydawnictwo Episteme, Lublin.
- Całek A., Tokarz A., 2004, *Metoda psychobiograficzna w badaniu procesu twórczego*, [w:] S. Popek i in. (red.), *Twórczość w teorii i praktyce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 155–167.
- Clifford J.L., 1970, *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

- Dosse F., 2011, *Le paribiographique. Ecrire une vie*, La Découverte, Paris.
- Garraty J.A., 1957, *The Nature of Biography*, Knopf, New York.
- Kendall P.M., 1965, *The Art of Biography*, W.W. Norton & Co, London.
- Korwin-Piotrowska D., 2011, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Kubicka D., 2003, *Twórcze działanie dziecka w sytuacji zabawowo-zadaniowej*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Lejeune P., 2001, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Gajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Madelénat D., 1984, *La biographie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Markowski M.P., 2006, *O reprezentacji*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, s. 287–334.
- Marois A., 1930, *Aspects de la biographie*, Grasset, Paris.
- Miles M.B., Huberman A.M., 2000, *Analiza danych jakościowych*, tłum. S. Zabielski, Trans Humana, Białystok.
- Mitosek Z., 2002, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, [w:] W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 231–252.
- Nycz R., 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Pałuchowski W.J., 2000, *Metodologiczne problemy analizy treści a wykorzystywanie komputerów w badaniach jakościowych*, [w:] *Badania jakościowe w psychologii*, Prace Psychologiczne LIII, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 2263, s. 53–64.
- Popek S., 2001, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Popek S., 2009, *Modele psychiki a podstawowe pytania psychologii twórczości*, [w:] S. Popek i in., *Psychologia twórczości. Nowe horyzonty*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 21–33.
- Runyan McKinley W., 1992, *Historie życia a psychobiografia: badania teorii i metody*, tłum. J. Kasprzewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Straś-Romanowska M., 2000, *O metodzie jakościowej w kontekście rozważań nad tożsamością psychologii*, Prace Psychologiczne LIII, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 2263.
- Tokarz A., 1998, *Twórczość*, [w:] W. Szewczuk (red.), *Encyklopedia psychologii*, Fundacja Innowacja, Warszawa, s. 907–910.
- White H., 2000, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- White H., 2009, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- White H., 2014, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.

* * *

Scientific psychobiography: from a research method to a text

Summary: The article suggests a reflection on biography understood as a textual representation of life passing by empirically. The process of creating such a biography, functioning (often during the life of its writer) as a substitute of his/her actual presence in the world, requires high methodological awareness and knowledge of rules that help to transform life into a text. A tool such as psychobiographic-literary method that are described in the second part of the article, transforms the assumptions presented at the beginning into specific research procedures in a very practical way.

Keywords: biography, psychobiography, representation, psychobiographic-literary method, life course

Krzysztof J. Szmidt

Uniwersytet Łódzki

Naukowe biografie twórców i kryteria ich poprawności albo głos w obronie biografii „nienaukowych”

Poza wszystkim, w jaki sposób
zmierzysz ducha czasu (*zeitgeist*)?

Mark Runco (2014: 226)

Wprowadzenie

Biografie twórców, mniej lub bardziej wybitnych, polityków i liderów społecznych, mniej lub bardziej wpływowych, czy gwiazd współczesnej kultury popularnej, mniej lub bardziej znanych, zalewają rynek wydawniczy. Półki księgarń uginają się od książek biograficznych, wydawane są czasopisma poświęcone życiu znanych postaci, serie wydawnicze prezentujące w prostej formie literackiej życie i dzieła naukowców zdobywają kolejnych czytelników, opiewane są czyny bohaterów wojennych, komentowana jawna i ukryta działalność polityków, wyjaśniane skomplikowane związki losów życiowych i działalności twórczej poetów, kompozytorów, malarzy, pisarzy. Wydaje się, iż biografistyka ukształtowała się w oddzielny, swoisty rodzaj literacki, mający charakterystyczne cechy gatunkowe, typy oraz mistrzów i epigonów. Kiedy zwrócimy uwagę na czytelniczną popularność niektórych autorów biografii twórców, chociażby takich jak Irwing Stone, który poświęcił osobne dzieła Van Goghowi (*Pasja życia*), Zygmuntovi Freudowi (*Pasje utajone, czyli życie Zygmunta Freuda*), Jackowi Londonowi (*Żeglarz na koniu*), Michałowi Aniołowi (*Udręka i ekstaza*), Heinrichowi Schliemannowi (*Grecki skarb*), Kamilowi Pissarro (*Bezmiar sławy*) czy Karolowi

Darwinowi (*Opowieść o Darwinie*), to zasadne wydaje się twierdzenie, iż tworzenie literackiej biografii twórców stało się wdzięczną dziedziną aktywności twórczej. Stało się twórczością i podlega takim samym procesom i uwarunkowaniom jak każda inna wyemancypowana dziedzina twórczości. Kłopot z tym, iż tego rodzaju prace biograficzne nie są na ogół uznawane za wiarygodne źródła wiedzy o życiu i twórczości ich bohaterów przez przedstawicieli nauk o twórczości (kreatologii), choćby były rzetelne w sensie faktograficznym, odkrywcze w stawianiu oryginalnych tez o związku życia z twórczością bohaterów, napisane w sposób interesujący i z talentem literackim. Odgrywając ważną rolę kulturotwórczą i literacką, biografie te są „wykluczane” z dyskursu naukowego, a powoływanie się przez uczonych na ustalenia ich autorów, nawet gdy są one odkrywcze i okazują się w późniejszym czasie prawdziwe (jak chociażby te o przyczynach śmierci Beethovena czy Czajkowskiego – zob. Neumayer, 2002), jest prawdziwym aktem naukowej odwagi. Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego biografiom twórców, pisanym przez innych pisarzy, dziennikarzy, historyków, muzyków, a nawet lekarzy jak A. Neumayer, odmawia się wartości naukowych?¹

Co to jest naukowa biografia twórców?

Na ogół metodę biograficzną w odniesieniu do badań twórców utożsamia się z psychobiografią (McKinley Runyan, 1992; Stasiakiewicz, 1999; Zawadzki, 2010; Całek, 2012, 2013; Całek, Tokarz, 2004; Szmidt i Modrzejewska-Świgulska, 2011). Psychobiografia twórcza jest rozumiana jako „narzędzie analizy lub opisu twórczego funkcjonowania jednostki” (Stasiakiewicz, 1999: 83). Roman Zawadzki (2010: 32) stwierdza, iż psychobiografia, zwana też psychologiczną historią życia lub portretowaniem psychologicznym,

[...] jest szczególnego rodzaju biografią jednostki, w której dane faktograficzne są ledwie punktem wyjścia do rozbudowanego, wielowątkowego opisu i równie wielowątkowej (w tym naukowej) *interpretacji* zarówno działań i dokonań, jak i procesów kształtowania się jej tożsamości, świadomości, hierarchii wartości oraz postawy wobec świata i ludzi.

Mamy tu zatem wskazanie istotnego celu tworzenia biografii: dokładny opis losów życiowych bohatera biografii i wszechstronną (naukową) interpretację jego

¹ Warto pamiętać, iż prace biograficzne napisali tak wybitni twórcy jak niemiecki muzyk, filozof, lekarz i laureat pokojowej Nagrody Nobla Albert Schweitzer (*Jan Sebastian Bach*, wyd. III, 2009), polski pisarz Józef Hen (*Boy-Żeleński: blazen – wielki mąż*, 2008), angielski dyrygent, kompozytor i historyk muzyki Christopher Hogwood (*Haendel*, 2009), niemiecki socjolog Norbert Elias (*Mozart. Portret geniusza*, 2006), angielski historyk i pisarz Paul Johnson (*Twórcy*, 2008) czy słynny pisarz francuski Romain Rolland (*Haendel*, 1985).

działań i dokonań oraz rozwoju tożsamości. Specyfika i jednocześnie „naukowość” analizy psychobiograficznej polegać ma, zdaniem R. Zawadzkiego (*ibidem*), na uważnym prześledzeniu licznych sprzężeń zwrotnych pomiędzy różnymi aspektami życia twórców i poszukiwaniu związków przyczynowych między nimi, a także na

[...] odczytywaniu odwzorowań wpływu meandrów rozwoju psychiki i biegu życia na postać generowanych „wytworów psychicznych” (czymkolwiek by one nie były) utrwalaonych w dziełach i uczynkach człowieka, składających się na jego dorobek.

Innymi słowy, autor biografii – badacz – ma poszukiwać i wyjaśniać wzory życia (cech psychicznych) wpływające na określone właściwości (charakter) tworzonych przez bohatera biografii dzieł. A do tego, jak można sądzić, musi użyć jakiejś istniejącej teorii twórczości, bądź stworzyć własną i lepszą.

Anita Całek (2013: 211), powołując się na postulaty metodologiczne Teresy Rzepy, uważa, że metoda psychobiograficzna (psychobiografia) pozwala w naukowy sposób analizować historie życia jednostek, a jej celem jest

[...] wyjaśnianie zdarzeń biograficznych za pomocą wybranej teorii psychologicznej.

Dalej autorka pisze:

Na podstawie zgromadzonych materiałów psycholog zajmujący się badaniami biograficznymi dokonuje rekonstrukcji osobowości wybranej postaci w jej rozwoju, z nawiązaniem do różnych faz jej życia i ze szczególną koncentracją na mechanizmach determinujących czyny znane z biografii (*ibidem*).

Celem tego typu badań jest nie tylko zebranie i zinterpretowanie danych, lecz przede wszystkim

[...] określenie relacji i związków między nimi, a w przypadku osobowości twórczej relacji między wytworami twórczości, właściwościami psychologicznymi twórcy (osobowość, umysł, działanie) oraz przebiegiem jego osobistego i zawodowego życia (*ibidem*: 212).

W odróżnieniu od biografii sporządzanych na gruncie socjologii psychobiografie twórcze bardzo rzadko wykorzystują dane z wywiadów lub rozmowy, częściej za to informacje pochodzące z listów, pamiętników, notatek, a także – co jest tu znaczące – dane z analizy wytworów aktywności twórczej bohatera biografii. Tymi bohaterami są na ogół osoby publiczne, twórcy wybitni, znani, świadomi swej wartości i dokonań, o pogłębionej refleksyjności i kompetencjach językowych, często też twórcy nieżyjący (Stasiakiewicz, 1999: 87). Kontrowersyjnym problemem jest wybór osoby twórcy do badań biograficznych. Anita Całek (2013: 145–146) proponuje 50-letni dystans

czasowy, dzielący badającego i tego, którego życie twórcze będzie badane, proponując tym samym respektowanie zasady przyjętej w badaniach historycznych.

Krótszy okres nie pozwala zobaczyć przebiegu życia w perspektywie historycznej, a dzieł jednostki w odpowiednim kontekście kulturowym i społecznym” (*ibidem*).

Wypada zatem zadać pytanie, czy podstawowym warunkiem biografii twórczej, w tym pedagogicznej biografii twórczej, jest badanie twórcy nieżyjącego? Czy biografia twórcy żyjącego tym samym traci walor naukowości? Czy rację ma autorka (*ibidem*: 140), pisząc, iż „Biograf bada zawsze rzeczywistość minioną”? W moim przekonaniu stawianie tego wymogu jest przejawem ciągłej tęsknoty psychologów za maksymalną obiektywizacją badań i opisu ich wyników, która jest immanentnie sprzeczna z naturą badań biograficznych, z „istoty” subiektywnych i zależnych od osoby badacza.

Jak trafnie zauważa Michał Stasiakiewicz (1999: 87), wszystkie te wymogi sprawiają, że

[...] treść i forma materiału biograficznego są zależne nie tylko od podstawowych procesów spostrzegania i pamięci, lecz także od elementów stylizacji narracyjnej, zinterioryzowanej akceptacji społecznej, świadomej autoprezentacji itp. Jeśli dodamy do tego fakt, iż w wielu biografiami materiałem są także wytwory twórczości (jako odzwierciedlające doświadczenia lub etap rozwoju poznawczego jednostki), to możemy powiedzieć, że w przypadku osób twórczych będzie on miał nie tylko faktograficzny, lecz także autokreacyjny, nie tylko jednostkowy, lecz także kulturowy charakter.

To rodzi pytanie o wiarygodność (wartość dowodową) informacji prezentowanych w psychobiografiach twórczych. Dochodzimy zatem do pierwszego istotnego warunku, jaki zdaniem znawców tej metody powinna spełniać naukowa biografia twórcza – **wiarygodność danych biograficznych**.

Wielu autorów podkreśla trudność z weryfikacją wiarygodności wewnętrznej (rzetelność relacji twórcy o sobie samym), wiarygodności zewnętrznej (udokumentowana prawdziwość i autentyczność źródeł) oraz wiarygodności w kontekście dzieła (prawdopodobieństwo doświadczeń i zachowań twórcy w odniesieniu do czasu, sposobu powstawania i treści jego dzieła). Mark Runco (2014: 226), jako przedstawiciel tej grupy badaczy, którzy wydają się twierdzić, iż tylko to jest wiarygodne, co poddaje się pomiarowi, wyraża widoczny w motcie tego artykułu żal, iż dane biograficzne, wzbogacając perspektywę historyczną, są trudne do zmierzenia w sposób zobiektywizowany. Zapomina przy tym, iż jego kolega, Dean Simonton, stworzył oryginalną strategię badań, określaną jako historiometria, która wykorzystuje pomiar statystyczny do określenia jakości (oryginalności) dzieł i wybitności ich twórców (zob. Simonton, 1997, 1999; Szmidt, 2014).

Naukowa biografia twórcza, wydają się twierdzić jej propagatorzy, staje się taka, **gdy opiera się na jakiejś teorii naukowej**, odnoszącej się do podstawowych aspektów twórczości, głównie zaś do teorii osobowości twórczej lub procesu twórczego. Dane biograficzne powinny być więc teoretycznie przekształcone w fakt naukowy, a to poprzez zastosowanie określonej teorii wiedzy, języka, procesów poznawczych itd. „czynnych” w aktywności twórczej jako „interpretatora znaczeń zawartych w opisywanych zdarzeniach” (Stasiakiewicz, 1999: 88). Bez teorii, stojącej „za” opisem biograficznym, nie ma zatem wiarygodnej, naukowej biografii – oto w największym skrócie stanowisko scjentyistów w tej sprawie. Być może zbyt rzadko zdają sobie oni sprawę z tak zwanego **paradoksu biografii naukowej**, który zdaniem Anny Gizy (1990: 5) polega na tym, iż poddając biografię „obróbce” metodycznej, albo lepiej – teoretycznej, tracimy jednocześnie jej „biograficzność” rozumianą jako unikalność i autentyczność opisu jednostkowego życia. Inaczej mówiąc, im bardziej wyjaśniamy fakty biograficzne, odwołując się do znanych już wcześniej lub wymyślonych na rzecz aktualnych badań kategorii teoretycznych, tym bardziej owa unikalność zanika.

Tymczasem psychologowie, autorzy psychobiografii, przyjmują niejako z definicji, iż każda biografia naukowa wymaga *implicite* jakiejś teorii psychologicznej, a sposób posługiwania się założeniami teoretycznymi może zaowocować trzema różnymi typami biografii (Stasiakiewicz, 1999: 89–90):

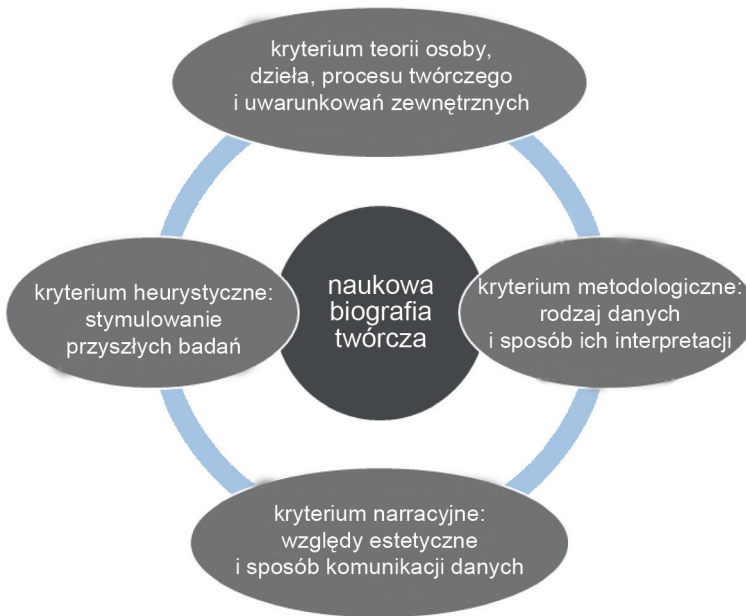
1. Biografia **paradygmatyczna** – typ najbardziej skrajny, w którym wszystkie dane biograficzne o osobie, jej życiu i twórczości stanowią jedynie narzędzie potwierdzenia (konfirmacji) wartości deskryptywnych i eksplikacyjnych określonych teorii (głównie psychoanalitycznych w licznych psychobiografiach twórców).

2. Biografia **porównawcza** – zawiera analizę alternatywnych interpretacji materiału dowodowego”, które pozwalają na określenie trafności danej teorii na temat twórczości danego twórcy.

3. Biografia **eksplorująca** – możemy ją określić jako twórcza. Polega na analizie osobistych i profesjonalnych danych, służącej poszukiwaniu psychologicznych mechanizmów funkcjonowania twórczej osobowości, a jej głównym celem jest zbudowanie idiograficznej teorii działalności twórczej. Jak zauważa autor, ten rodzaj biografii prawie nie istnieje w psychologii twórczości.

Odnosząc się zatem do wspomnianych wyżej kryteriów naukowej biografii twórczej, możemy wskazać w sposób schematyczny kilka ważnych jej wyznaczników jako złożonego zabiegu teoretycznego (zob. schemat 1).

Chcąc sprostać tym kryteriom, autor biografii twórczej powinien „przyjąć” jakąś teorię twórczości i twórczej osoby wraz z systemem wywodzących się z niej pojęć kluczowych (np. teoria psychoanalityczna, teoria inkrementalna R. Weisberga, teoria inkubacji, teoria transgresji twórczej, teoria systemowa „dziedzina – twórca – pole” M. Csikszentmihalyiego, teoria dwuwarstwowa M. Runco itp.),



Schemat 1. Naukowa biografia twórcza i kryteria jej poprawności
Źródło: opracowanie własne.

a w fazie końcowej – powinien opisać i wyjaśnić związki życia i twórczości, odwołując się do tych kategorii. Wcześniej powinien trafnie i rzetelnie dobrać źródła danych biograficznych, przeprowadzić ich krytykę i obronę pod kątem zawartości empirycznej i wiarygodności. W fazie tworzenia opisu biograficznego (biografii) powinien zastanowić się nad sposobem zaprezentowania zebranych danych biograficznych, dokonanych – być może – odkryć, interpretacji związków pomiędzy życiem twórcy a jego środowiskiem i cechami dzieła, a następnie napisać dzieło tak oryginalne i interesujące dla czytelnika i innych badaczy, żeby stanowiło dla nich zaczyn przyszłych badań i w miarę stałe źródło generowania nowych hipotez na podobny temat. Możemy zadać pytanie o to, jak wiele naukowych biografii twórców spełnia te warunki?

Anita Całek (2013) przyjmuje założenie, iż „prawdziwa” biografia naukowa powinna być wielowymiarowa i stanowić złożoną, interakcyjną całość narracyjną. Całość taka powinna zawierać szereg założeń teoretycznych i metodologicznych, które da się zrekonstruować na podstawie wniosków biograficznych, wymiar po wymiarze (od założeń dotyczących człowieka po dobór materiału biograficznego i model narratora). Według autorki (2013: 231–232) każdą biografie naukową można ocenić według dziewięciu precyzyjnych kryteriów poprawności. Są to:

- 1) ramy poznawcze biografii: model teoretyczny, metoda badawcza, język, aparat pojęciowy;
- 2) wnioski biograficzne i ich uzasadnienie;
- 3) kryteria selekcji materiału;
- 4) realizacja paktu biograficznego i referencjalnego;
- 5) proporcje opisów do fragmentów analitycznych i wyjaśnień;
- 6) poprawność wykorzystania koncepcji badawczych;
- 7) sposób uporządkowania narracji;
- 8) sposoby uprawomocnienia narracji biograficznej: gatunek, dobór materiału biograficznego, typ narracji;
- 9) stopień interdyscyplinarności danej biografii naukowej.

Zastosowanie takich kryteriów pozwala, jej zdaniem, analizować porównawczo różne biografie tego samego twórcy oraz umożliwić ocenę każdej biografii według jednorodnych kryteriów.

Tymczasem, jak można zauważyć, w literaturze z zakresu kreatologii najbardziej popularne są biografie psychoanalityczne lub *quasi*-psychoanalityczne, i to nie dlatego, iż nurt ten ma już swoją tradycję historyczną i znaczące dokonania (choćby pracę samego Freuda o Leonardo da Vincim – Freud, 1993)², lecz również, a może przede wszystkim dlatego, że autorzy nawiązujący do tego nurtu mają po prostu wybitne zdolności literackie i swojej erudycji potrafią nadać klarowny i interesujący wyraz. Inaczej mówiąc, pisząc biografie innych twórców, stają się twórcami w podstawowym sensie tego pojęcia. Powoduje to jednak rozwój swoistego naukowego zarozumiałstwa i pychy u autorów psychoanalityków, którego wyraz dał J. Gedo (za: Runyan McKinley, 226), pisząc: „ponieważ teoria osobowości jest czymś najbardziej doniosłym, stała się właściwie standardem używanym w dziedzinie biografii – żadna inna teoria psychologiczna nie jest obiektem poważnych rozważań badaczy wszelkich orientacji”.

Po co pisze się biografie twórców?

Jak już wspomniałem we wstępie, liczba publikowanych biografii twórców różnych dziedzin rośnie z każdym rokiem, a autorami tych dzieł są dziennikarze, badacze reprezentujący wszelkie dyscypliny naukowe (głównie historycy

² Do tego nurtu można zaliczyć badania biograficzne i studia przypadków J. Gedo (1980), R. Alberta (1996), N. Eliasa (2006). Inne głośne w tej dyscyplinie nauki badania biograficzne zrealizowali: H. Gardner (1993), H. Gruber (1981), R. Weisberg (2006), M. Csikszentmihalyi (1996), V. John-Steiner (2000), R. Root-Bernstein i in. (1999), A. Rothenberg (1990), M. Raina (1997), A. Storr (2010), A. Całek (2012), M. Modrzejewska-Świgulska (2014).

sztuki i literatury, historycy, antropologowie, psychologowie, muzykolodzy i inni)³. Oprócz naturalnych celów zarobkowych związanych z publikacją biografii wybitnego kompozytora czy malarza przez znane wydawnictwo w dużym nakładzie, autorami tych dzieł zapewne kierują różne inne, w tym szlachetne, motywy. Fascynacja twórcą i jego dziełem, próba dokładnego i rzetelnego opisanego życia i genezy powstania oraz kariery społecznej jego dzieł, dekonspiracja różnych mitów na temat meandrów życia twórcy, upowszechnienie i uprzystępnienie wśród szerszego grona odbiorców dokonań bohatera biografii, zwłaszcza gdy są one trudne w odbiorze, udostępnienie mniej znanych faktów, dokumentów lub wytworów zapoznanych, sformułowanie pedagogicznego programu rozwoju wywiedzionego z życia bohatera – oto tylko niektóre domniemane uzasadnienia podjęcia trudu pracy biograficznej. Przyjrzyjmy się wybranemu przypadkowi autora biografii nienaukowych.

George R. Marek (1902–1987) był dyrektorem wytworni płytowej RCA Record Division, dziennikarzem propagującym w prasie codziennej nagrania muzyki klasycznej. Współpracował jako producent nagrań z wieloma słynnymi muzykami, jak Arturo Toscanini, Władimir Horowitz czy Artur Rubinstein. Był współorganizatorem klubu płytowego Reader's Digest, pomysłodawcą i wydawcą albumu *Classical Music for People Who Hate Classical Music (Muzyka Klasyczna dla Ludzi, którzy Nienawidzą Muzyki Klasycznej)* z 1953 r. Jest autorem biografii wybitnych kompozytorów, m.in. Pucciniego, Straussa, Chopina, Mendelsohna, Schuberta, ale przede wszystkim autorem słynnej biografii Ludwiga van Beethovena *Beethoven. Biografia geniusza* (1969, III wydanie polskie 2009). George R. Marek nie był muzykologiem.

G.R. Marek (2009: 11) w przedmowie tej biografii zadaje sobie pytanie, wspominając wcześniej o tysiącach artykułów, setkach tomów monograficznych i druków ulotnych na temat życia i dokonań Beethovena:

Po co zatem jeszcze jedna książka, skoro tyle ich już o Beethovenie napisano? Po co pisać jeszcze jedną biografię człowieka, o którym tyłu już tak wiele powiedziało?

I odpowiada, wskazując na motywy podjęcia tego dzieła, moim zdaniem, charakterystyczne dla wielu autorów biografii „nienaukowych”:

• **Motyw uzupełnienia braków (luk) i korygowania błędów** – niewiele napisano w języku angielskim nowych rzeczy o życiu i twórczości Beethovena po

³ W czerwcu 2015 r. księgarnia internetowa Empik oferowała 3178 książek z dziedziny „biografie”, a na pierwszym miejscu promowała biografie takich osób, jak: piłkarz Kuba Błaszczykowski, ekolog i autorka słuchowisk Simona Kossak, biegacz z Sudanu Lomong Lopez, piosenkarka Anna Jantar, aktor Olaf Lubaszenko, pieśniarka Cesaria Evora, aktor Zdzisław Maklakiewicz, zespół U2, Monika Jaruzelska, narkoman Kaczor, kompozytor Jan Kanty Pawluśkiewicz, bokser Mike Tyson, muzyk rockowy Keith Richards, koszykarz Michael Jordan, muzyk zespołu The Doors John Densmore, była prezydentowa Anna Komorowska.

II wojnie światowej, a to, co napisano, ma często charakter pobieżny i nie bierze pod uwagę wyników nowszych badań (w tym odkryć dokonanych wśród listów i dokumentów) nad spuścizną tego kompozytora. To powoduje niekłamana radość pisarską G.R. Marka, który wyznaje, że w tym kontekście pisanie biografii stanowi

[...] prawdziwą ucztę dla naukowca, pozwalającą biografowi poprawić błędy i wyjaśnić nieporozumienia” (*ibidem*: 12)⁴.

• **Motyw „świeżej” interpretacji** – nowa biografia wybitnego twórcy ma o tyle sens, o ile prowadzi do powstania i opisanie nowej interpretacji jego twórczości i związków biegu życia z charakterem dzieł. „Ważniejsza od nowych faktów jest świeża interpretacja” – twierdzi G.R. Marek (*ibidem*). I dalej w poetyckim nieco stylu:

Pisanie biografii przypomina trochę wykonywanie muzyki – powstaje wówczas nie sama muzyka, tylko czyjaś interpretacja zapisu nutowego. Muzyka przepływa przez umysł i serce artysty wykonawcy, tak jak obrany temat przepływa przez umysł i serce biografą.

Ta nowa interpretacja odnośnie do biografii Beethovena w wykonaniu G.R. Marka miałyby polegać na umiejscowieniu twórczości geniusza z Bonn w kontekście społecznych i kulturowych wydarzeń epoki, w których tworzył. Innymi słowy, G.R. Marek – nie wspominając o tym wprost – wykorzystuje dominujące dzisiaj w kreatologii podejście społeczno-kulturowe w postrzeganiu twórczości pojedynczego, utalentowanego twórcy, ażeby wyjaśnić naturę jego dzieł i genezę ich powstania.

Dla mnie Beethoven nie jest osamotnionym i samorodnym geniuszem, ale człowiekiem, który wyrósł z gleby swoich czasów i tkwił głęboko w kulturalnych, politycznych i społecznych prądach kipiących wokół niego. [...] Staram się pokazać Beethovena w otoczenie jego czasów i prześledzić proces krystalizacji jego geniuszu, biorąc pod uwagę jego bezpośrednich poprzedników oraz współczesnych i ich poglądy (*ibidem*).

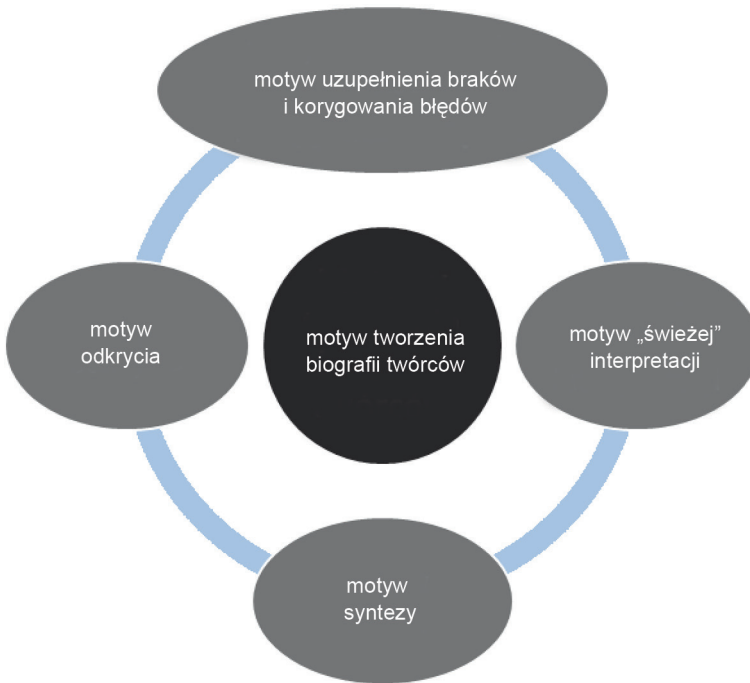
• **Motyw syntezy** – „Książka moja jest próbą jak najszerszej syntezy tego, czego dowiedzieliśmy się o życiu Beethovena do dziś” – mówi G.R. Marek

⁴ Zmarły w 2014 r. angielski dyrygent słynnej orkiestry The Academy of Ancient Music i badacz muzyki dawnej, Christopher Hogwood, we wstępie do biografii Jerzego Fryderyka Haendla wyznaje, iż w pisaniu kieruje nim motyw dekonspiracji tradycyjnego obrazu tego kompozytora jako twórcy wyłącznie oratorium *Mesjasz*, a nie wielu wspaniałych oper czy utworów orkiestrowych. Chce również pokazać Haendla Człowieka, a nie jak dotychczasowi biografowie – Haendla jako instytucję muzyczną, z którą twórca ten został utożsamiany już za swojego życia. „Haendel jest dobrze udokumentowany jako postać publiczna, pozostaje natomiast w ukryciu jako osoba: o jego prywatnym życiu wiadomo niewiele, jego listy są nieliczne i niewiele mówiące” – pisze Ch. Hogwood (2009: 8).

wprost (*ibidem*: 13). Jego biografia Beethovena liczy w trzecim polskim wydaniu 679 stron, a więc nie należy do dzieł skromnych objętościowo. W odniesieniu do Beethovena badacze nie mogą narzekać na ubóstwo materiału jak w przypadku Antonio Vivaldiego, Jana Sebastiana Bacha, czy Wolfganga Amadeusza Mozarta, gdyż pozostało po nim mnóstwo materiałów biograficznych, do tego listy o nim, notatki, autografy kompozycji, wspomnienia współczesnych ludzi i przyjaciół itp. Biograf staje się wobec tego „ofiara nadmiaru wspomnień”, nadmiaru legend imitów, nieprawdziwych anegdot i zmyśleń, które są często upowszechniane w wytworach kultury popularnej (vide filmy fabularne o Beethovenie autorstwa Agnieszki Holland *Kopia Mistrza* i Bernarda Rose’a *Wieczna miłość*, upowszechniające mity o prawykonaniu IX symfonii i „dalekiej ukochanej”). G.R. Marek, podobnie jak i inni ambitni autorzy biografii twórców, podjął się wysiłku, by w jednym syntetycznym tomie podsumować życie i dzieła twórcy o wielkim dorobku i skomplikowanym życiu, pomijając wątki i osoby, które zaciemniają i nadmiernie komplikują obraz życia twórcy. I z zadania tego wywiązał się znakomicie, albowiem jego książka wciąż uchodzi za jedną z najlepszych, o ile nie najlepszą, biografii autora *Fidelia*.

• **Motyw odkrycia** – tworząc biografię twórcy wybitnego, wielu autorów kieruje się motywem dokonania w jego spuściźnie twórczej lub – wtórnice – w dotychczasowych interpretacjach jego twórczości jakiegoś nowego odkrycia, które do tej pory było niedostrzegane przez badaczy lub wielbicieli. Ten motyw twórczy jest trudny do zrealizowania w odniesieniu do twórców, którzy mają bogatą i historycznie już ukształtowaną bibliografię naukową, a dotyczy to również Beethovena. „Czy znajdują się tu jakieś nowe odkrycia, niepublikowane jeszcze dane?” – pyta z troską G.R. Marek (*ibidem*: 13). I choć można przypuszczać, iż odkrycie czegoś nowego wydaje się „takim samym niepodobieństwem jak znalezienie antycznej wazy greckiej porzuconej niedbale na stopniach Panteonu”, to wielu autorów nie rezygnuje z takich twórczych poszukiwań. Ten motyw ich pracy możemy jednocześnie uznać za *stricte* twórczy i nadający tego rodzaju działalności pisarskiej (naukowej) charakteru autentycznej kreatywności⁵.

⁵ Za najważniejsze odkrycia swojej pracy biograficznej G.R. Marek uznaje: ustalenie nowych faktów odnoszących się do mecenasów Beethovena, książąt Lobkowitza i Lichnovskiego, nowych relacji o początkach kariery Beethovena w Wiedniu, danych pochodzących z pamiętników i listów innych osób o Beethovenie i rzucających nowe światło na jego charakter, danych o zarobkach i wydatkach kompozytora. Autor, jak przyznaje ze skruchą, nie dokonał żadnych twórczych odkryć dotyczących muzyki Beethovena: „nie jestem w stanie podzielić się z czytelnikami jakimiś szczególnymi odkryciami w tej dziedzinie, ani nie sądzę, żeby większość analiz zajmujących się czymś poza techniką była wiele warta. Próba zastosowania obrazów literackich w odniesieniu do muzyki kończy się zazwyczaj na pięknych przenośniach” (Marek, 2009: 18).



Schemat 2. Motywy tworzenia biografii twórców
Źródło: opracowanie własne.

Te cztery motywy – uzupełniania braków i korygowania błędów, nowej interpretacji, syntezy i odkrycia czegoś nowego – wydają mi się uniwersalne dla działalności badawczej i pisarskiej wielu autorów biografii „nienaukowych”. Do tej listy można jeszcze dodać motyw edukacyjnego upowszechnienia i uprzyśpieszenia dorobku bohatera biografii (rzecz wszak dotyczy twórczości) i związany z nim motyw kronikarskiego spisania wspomnień autora biografii, który znał lub przyjaźnił się z twórcą osobiście przez wiele lat (jak w przypadku Franza Endlera, autora biografii dyrygenta Herberta von Karajana – zob. Endler, 1999). Niektóre z nich, zwłaszcza motywy korygowania błędów, nowej interpretacji i odkrycia, są zapewne nieobce również twórcom biografii naukowych.

Biograf naukowy a biograf twórcy (artysty) – pochwała biografii „nienaukowej”

Z przykrością stwierdzam, że wiele biografii naukowych poświęconych twórcom to dzieła mało atrakcyjne pod względem literackim, nudne, przegadane, nadmiernie drobiazgowo, pisane za pomocą naukowego lub częściej pseudonaukowego żargonu,

a przez to trudne w czytaniu. Autorzy tych dzieł nie biorą pod uwagę ważnych reguł przy pisaniu historii życia, o których wspominał D.B. Bromley (za: McKinley Runyan: 168). Szósta reguła podstawowa Bromleya wymaga, by raport był napisany

[...] zwyczajnym, literackim językiem [...] w sposób prosty i obiektywny, ale tak, by jako historia był dla czytelnika interesujący.

Być może różnice pomiędzy naukowymi a „nienaukowymi” biografiami twórców mają swoje źródło w immanentnych różnicach pomiędzy nauką a sztuką, w tym wypadku pomiędzy biografistyką i psychobiografią a literaturą. Roman Zawadzki (2010) w krytycznym eseju *Czym jest i czym może być portret psychologiczny* zauważa następujące różnice między twórcą psychobiografii naukowcem a twórcą biografii artystą:

- Współczesna psychologia naukowa próbuje jako nauka zredukować opis funkcjonowania człowieka i jego psychiki do kilku wybranych i mierzalnych fenomenów. Tymczasem przedmiot jej badań, człowiek, jest w istocie wielowymiarowy, nieprzewidywalny i łączy w sobie aspekty materialne i niematerialne, które nie dają się zredukować jeden do drugiego. Przyjęte w psychologii, również w psychobiografii, i powszechnie stosowane wymiary opisu cech ludzkiej psychiki są czysto umowne, mocno uogólnione i poddają się pomiarowi.

Mimo to psychologia od początku jako nowoczesna nauka próbuje za wszelką cenę podejmować zabiegi obejmowania obydwu aspektów ludzkiej natury w jeden kanon poznawczy, fenomenologiczny czy metodologiczny. Efekty tych starań, choć fragmentarycznie dość ciekawe i obiecujące, są dalece niedoskonałe i w sumie niezbyt odkrywcze. Uleganie pokusie formułowania uproszczonych wyjaśnień uniwersalnych czy uogólnień, niewiele mających wspólnego z rzeczywistością, dowodzi raczej ograniczonego pojmowania istoty natury człowieka niż dążenia do jej swobodnej eksploracji

– twierdzi autor (*ibidem*: 190). Inaczej sztuka. Ta bowiem ma tysięczne sposoby ujawniania i utrwalania oryginalnej prawdy o człowieku, dysponuje sposobami swobodnego zapisu i charakterystyki człowieka, nie jest ograniczana rygorami aksjologicznymi i teoretycznymi, a już na pewno nie metodologicznymi⁶. R. Zawadzki (*ibidem*: 20) twierdzi, iż

Żaden formalizm naukowy nie uzasadnia domniemania prawdziwości tezy, iż artystyczny portret człowieka jest z zasady gorszy niż jego portret »naukowy« kreślony przez psychologię. Jest inny, o wiele bardziej wielowymiarowy i zawsze niedomknięty. A co najważniejsze, odwołuje się do zrozumiałych dla każdego kodów kulturowych uruchamiających nie tylko rozum, lecz w równym stopniu emocje i wyobraźnię każdego.

⁶ Wystarczy zobaczyć, jak wnikliwie i jednocześnie interesująco syndrom kobiety-ofiary przedstawia w swoich wielu powieściach niemiecka pisarka Charlotte Link, a jak to czynią autorzy prac klinicznych na ten temat. Podobny wniosek można sformułować w odniesieniu do portretu psychologicznego mordercy, naszkicowanego w znakomitych powieściach przez norweską pisarkę Karin Fossum.

W tym jego zdaniem kryją się różnice pomiędzy głębią portretowania artystycznego a naukowymi biografiami twórców.

- Tworzenie portretów psychologicznych (psychobiografii) przez naukowców ma często charakter zimnej diagnozy, a nawet sądowego werdyktu. Zgodnie z paradygmatem naukowym psychobiografii, wszystkie cechy funkcjonowania człowieka i jego psychika powinny być nazwane i autorzy tak robią, tyle że często w języku trudnym dla czytelnika, bo ten odnosi się nie do rzeczywistości im znanej, lecz do kategorii opisu naukowego (teorii). Kategorie te są tworem teoretycznym i odzwierciedlają jakieś założenia hipotetyczne o złożonej naturze ludzi i ich psychice, nie są zaś tworem kulturowym, kształtowanym naturalnie od setek lat. Jeśli jakaś cecha twórcy wymyka się temu opisowi opartemu na miarach danej teorii, jest traktowana jako mało znacząca „reszta”. Tymczasem, jak trafnie zauważa R. Zawadzki (*ibidem*), to w tej „reszcie” zwykle kryją się rzeczy istotne, a nawet najistotniejsze: wieloznaczność natury człowieka (i dodajmy – jego twórczości), meandry myślenia i emocji, niuanse procesów twórczego myślenia, konflikty sumienia, siła wiary i przeżycia duchowe, wola tworzenia. Artysta, twórca biografii lub portretu psychologicznego, nie jest tak skrupowany przez wymóg obiektywizmu i ograniczony do używania narzędzi opisu naukowego, „idących” z przyjętej teorii. Ta „reszta” interesuje go jako coś istotnego, nie poszukuje odniesień do jakiejś normy i choć opisuje najbardziej nawet dramatyczne i niesamowite przypadki losów ludzkich „nigdy nie wysyła swych bohaterów do lekarza czy na terapię” (*ibidem*: 21).

- Portret artystyczny powstaje jako efekt wglądu, spostrzegawczości, bogatej wyobraźni, przenikliwości, intuicji, kojarzenia faktów ze sobą, a więc myślenia twórczego autora, nie zaś jako rezultat wykorzystania znormalizowanych technik badań. Artysta biograf, inaczej niż biograf naukowiec, opisuje rzeczywistość i swojego bohatera po swojemu, w swój własny sposób, sytuuje go często w fantastycznych lub wirtualnych światach (np. jak to czyni A. Winogradow z Paganinim w książce *Potępienie Paganiniego*, 1936, wydanie polskie – 1985), deformuje rzeczywistość po to, by opisać losy życiowe bohatera czytelniej lub bardziej twórczo. W ten sposób artysta zyskuje swobodę w opisie danej postaci, może też pozwolić sobie na osąd moralny jego czynów i dzieł bez poddawania ich racjonalnej weryfikacji. Biograf naukowiec tak czynić nie może, choćby chciał.

Uwaga końcowa

Wszystkie opisane powyżej w największym skrócie czynniki różniące pracę biografą artysty od biografą naukowca (artysta posługuje się swoimi narzędziami badawczymi, nie obowiązuje go rygor redukcjonizmu w opisie zjawisk i procesów twórczych, może oceniać subiektywnie osobę i dzieło twórcy, nie musi konstruować praw ogólnych, może sobie pozwolić na luksus nieprawdopodobieństwa i nie liczyć się z kryteriami poprawności procedur badawczych) powodują, iż

[...] w powszechnym odbiorze trafność i wiarygodność portretów literackich bywa większa niż analizy „studiów przypadku” dokonywane przez psychologów

– konkluduje R. Zawadzki (2010: 27). Rzeczywiście, gdy się porówna powieść biograficzną o Mozarcie Christiana Jacqa (2008) z psychoanalityczną biografią tego geniusza autorstwa Norberta Eliasa (2006), to wypada zgodzić się z tym wnioskiem. Być może to jest główny powód, iż biografie „nienaukowe” mają ciągle swych zagorzałych i wiernych czytelników, a biografie naukowe niemal wyłącznie recenzentów.

Bibliografia

- Albert R.S., 1996, *What the study of eminence can teach us*, „Creativity Research Journal”, no. 9, s. 307–315.
- Całek A., Tokarz A., 2004, *Metoda psychobiograficzna w badaniu procesu twórczego*, [w:] S. Popek (red.), *Twórczość w teorii i praktyce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 155–167.
- Całek A., 2012, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Całek A., 2013, *Biografianaukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Csikszentmihalyi M., 1996, *Creativity. The Psychology of Discovery and Invention*, HarperCollins Publish., New York.
- Elias N., 2006, *Mozart. Portret geniusza*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Endler F., 1999, *Karajan. Biografia*, Wydawnictwo Felberg SJA, Warszawa.
- Freud Z., 1993, *Poza zasada przyjemności*, wyd. III, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gardner H., 1993, *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*, Basic Books, New York.
- Gedo M.M., 1980, *Picasso: Art as Autobiography*, University of Chicago Press, Chicago.
- Giza A., 1990, *Biografia jako fakt empiryczny i jako kategoria teoretyczna*, [w:] J. Włodarek, M. Ziółkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, PWN, Warszawa, s. 39–54.
- Gruber H.E., 1981, *Darwin on Man: A Psychological Study of Scientific Creativity*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hen J., 2008, *Boy – Żeleński: blazen – wielki mąż*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Hogwood Ch., 2009, *Haendel*, Wydawnictwo Astraia, Kraków.
- Jacq Ch., 2008, *Mozart*, Świat Książki, Warszawa.
- John-Steiner V., 2000, *Creative Collaboration*, Oxford University Press, New York.
- Johnson P., 2008, *Twórcy: od Chaucera i Durera do Picassa i Disneya*, Świat Książki, Warszawa.
- Marek G.R., 2009, *Beethoven. Biografia geniusza*, wyd. III, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- McKinley Runyan W., 1992, *Historie życia a psychobiografia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Modrzejewska-Świgulska M., 2014, *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Neumayer A., 2002, *Muzyka i cierpienie*, Wydawnictwo Felberg SJA, Warszawa.
- Raina M.K., 1997, *Most dear to all the Muses: Mapping Tagorean networks of enterprise*, „Creativity Research Journal”, no. 10, s. 153–173.

- Root-Bernstein R., Root-Bernstein M., 1999, *Sparks of Genius: The Thirteen Thinking Tools of World's Most Creative People*, Houghton-Mifflin, New York.
- Rolland R., 1985, *Haendel*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Rothenberg A., 1990, *Creativity, mental health and alcoholism*, „Creativity Research Journal”, no 3, s. 179–201.
- Runco M.A., 2014, *Creativity. Theories and Themes: Research, Development and Practice*, second ed., Academic Press, Jamestown.
- Schweitzer A., 2009, *Jan Sebastian Bach*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Simonton D.K., 1997, *Historiometric studies of creative genius*, [w:] M.A. Runco (ed.), *The Creative Research Handbook*, Hampton Press, Cresskill, s. 3–28.
- Simonton D.K., 1999, *Creativity from a historiometric perspective*, [w:] R.J. Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, New York, s. 116–133.
- Stasiakiewicz M., 1999, *Twórczość i interakcja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Storr A., 2010, *Samotność. Powrót do jaźni*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Szmidt K.J., Modrzejewska-Świgulska M., 2011, *Psychopedagogiczne badania biograficzne nad twórczością – krytyczny przegląd wybranych stanowisk*, [w:] E. Dubas, W. Świtalski (red.), *Uczenie się z biografii innych*, Wydawnictwo UE, Łódź, s. 13–37.
- Szmidt K.J., 2014, *Szkoła wyższa kuźnią geniuszy czy buchalterów naukowych? Rozważania krytyczne o jakości kształcenia w świetle teorii pomiaru geniuszu naukowego Deana K. Simontona*, [w:] J. Piekarski, L. Tomaszewska, A. Głowała, M. Kamińska (red.), *Nowa jakość w edukacji*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej, Płock 2013, s. 32–43.
- Weisberg R.W., 2006, *Creativity. Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention and the Arts*, John Wiley and Sons Inc., Hoboken.
- Winogradow A., 1985, *Potępienie Paganiniego*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Zawadzki R., 2010, *Czym jest i czym może być portret psychologiczny*, [w:] R. Zawadzki (red.), *Portrety psychologiczne*, Wydawnictwo UW, Warszawa, s. 13–157.

* * *

Creators' biographies are also a creation. A voice defending "non-scientific" biographies

Summary: The article consists of several parts, the first of which is devoted to the criteria according to which scientific biographies are assessed and what differentiates them from popular or artistic biographies. Based on the characteristic of works in the field of creative psychobiography, the author describes four main criteria of a scientific biography (theoretical, methodological, narrative and heuristic one) and against this background, in the following part of the article, he goes on to presenting the main motives of creating artistic biographies of creators (the motive of filling in the missing parts, the motive of “fresh” interpretation, the motive of synthesis and the motive of discovery). In the summary, he compares the situation of authors of a creative biography – a scientist and an artist, thus praising the “non-scientific” biographies.

Keywords: scientific biography, popular/artistic biographies, criteria of scientific biographies

Izabela Lebuda*

Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej

Biografia w liczbach: historiometryczne studium przypadku

Prawdziwy akt odkrycia nie polega
na odnajdywaniu nowych łądów,
lecz na patrzeniu na stare
w nowy sposób.

Marcel Proust

Wprowadzenie

Jakich informacji szukamy, kiedy chcemy kogoś poznać, dowiedzieć się czegoś o nowo spotkanej osobie? Z pomocą przychodzi, znana z żartów o psychologach, odpowiedź „to zależy” i oczywiście długo można by wymieniać warunki różnicujące kryteria poszukiwań. Spójrzmy jednak na popularne portale społecznościowe takie jak Facebook, w których z pewnością dokładnie analizowane są wzorce przeszukiwania wiedzy o innych osobach i w związku z tym proponowana jest gotowa, uniwersalna, struktura autoprezentacji. W większości przypadków, na indywidualnych profilach możemy znaleźć bogaty materiał zdjęciowy, wiele informacji opisowych dotyczących przeżyć, wydarzeń, planów, ale również datę urodzenia, czas rozpoczęcia i zakończenia edukacji w kolejnych placówkach i oznaczone momenty innych ważnych wydarzeń życiowych, takich jak ślub, narodziny dziecka czy uzyskania dyplomu. Tak więc na obraz przeszukiwanego „przyjaciela” składają się zarówno informacje wizualne, kontent wypowiedzi,

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Juventus Plus” w latach 2015–2016 nr projektu 0252/IP3/2015/73.

jak i dane historyczne – daty z tak zwanej osi czasu. Podobne informacje możemy analizować, chcąc poznać życiorys wybranego twórcy. Metody badania twórczości wybitnej (*Big-C*, Kaufman i Beghetto, 2009) ograniczają się przede wszystkim do trzech typów eksploracji: psychometrycznych, biograficznych, i najrzadziej stosowanych przez badaczy twórczości w Polsce, historiometrycznych.

Kiedy pomyślimy o badaniach psychometrycznych: testowych lub kwestionariuszowych z udziałem uznanych i wybitnych artystów, uczonych czy innowatorów, nietrudno wyobrazić sobie piętrzące się problemy na niemalże każdym etapie badania. Wyzwaniem jest ustalenie kryteriów doboru próby, rekrutacja uczestników i dobór narzędzi, które byłyby odpowiednie (o ile takie w ogóle, w przypadku twórczości uznanej, istnieją) dla wybranej, wymagającej grupy (Lebuda, 2014). Uwzględniając te problemy, nietrudno zrozumieć, dlaczego tego typu badania, mimo że dające spore szanse na poszerzenie wiedzy z psychologii i pedagogiki twórczości, są nieliczne (zob. Mróz, 2008).

Z kolei badania biograficzne to bardzo szeroka kategoria. Analizy mogą dotyczyć zarówno twórców współczesnych, jak i przedstawicieli minionych epok. Przybierają formę od analiz problemowych, w których historie życia uznanych osób są materiałem, do weryfikacji istniejących założeń teoretycznych (kodowanie odgórne) lub dążenia do odkrycia prawidłowości dotychczas nie opisywanych w literaturze, a uzasadnionych w świetle dotychczasowych doniesień (teoria ugruntowana) (Urquhart, 2013). Mogą dotyczyć określonej grupy lub stanowić studium przypadku o charakterze psychobiograficznym, w którym celem jest zrozumienia historii życia twórcy w świetle wybranej koncepcji psychologicznej (Lebuda, Oleś, 2015; Runyan, 1992). Aby wskazać w tej zdywersyfikowanej puli cechy konstatające metodę, podkreśla się m.in. jakościowy charakter eksploracji. W związku z tym formułowane są zarzuty związane z ograniczeniami możliwości uogólnienia uzyskanych rezultatów i podkreśla się, nie zawsze uświadomioną, tendencję badaczy do selekcji przypadków (*cheery pick effect*), które są zgodne z przewidywaniami lub założeniami autora/ów.

Alternatywnym rozwiązaniem do dwóch powyższych typów badań, w pewnej mierze odpowiadającym na wspomniane ograniczenia, choć nie wolnym od własnych słabości, jest historiometria. W tym przypadku weryfikacji poddaje się nomotetyczne hipotezy, typowe dla badań ilościowych, w oparciu o skwantyfikowane odpowiednio dane historyczne, takie jak biografie czy materiały źródłowe, czyli źródła najczęściej wykorzystywane w analizach jakościowych. Przy okazji definiowania metody można spotkać się ze wskazaniem, że do analiz konieczna jest liczna próba, co jest warunkiem koniecznym do przeprowadzenia choćby podstawowych operacji statystycznych (Simonton, 1999). Jednak podobnie jak w przypadku analiz biograficznych ich jakościowy charakter jest umowny, tak i w przypadku historiometrii można wskazać badania zaprzeczające wyżej wskazanej regule i należą do nich historiometryczne studia przypadku (Simonton, 1989, 2003).

Historiometryczne studium przypadku

Procedura historiometrycznego studium przypadku pod wieloma względami nie odbiega od standardowych badań z wykorzystaniem klasycznej wersji metody. Po określeniu problemu i celu badacz/badacze przystępuje/ą do poszukiwania danych. Ich źródłem są najczęściej materiały zastane, a ich wybór jest prowadzony zgodnie z jasno określonymi kryteriami (zob. Vessey, Barrett, Mumford, Johnson, Litwiller, 2014). Następnie wykonuje się przekształcenia zmiennych jakościowych do danych liczbowych, na przykład oceniając na skalach stopień nasilenia cechy lub jakość warunków środowiskowych (Simonton, 2004/2008, 2010a, 2010b). W przypadku kodowania danych jakościowych na zmienne ilościowe za najważniejsze uznaje się, gdyby ocen dokonywało kilku sędziów i kontrolowana była zgodność ich oszacowań. Czasami w analizach historiometrycznych korzysta się również z danych o bardziej obiektywnym charakterze, jak na przykład liczba opublikowanych prac, indeks cytowań lub lata pracy, wówczas nie ma konieczności angażowania w projekt dodatkowych osób. W związku z ilościowym charakterem analiz, jakim poddawane są dane, kluczowa jest liczba przypadków. Tu pojawia się zasadnicza różnica pomiędzy typowymi badaniami historiometrycznymi, w których próba składa się z wielu wybitnych osób, zasłużonych w historii dziejów i domeny, a w historiometrycznym studium przypadku, gdzie $N = 1$ i jednostką analizy są wydarzenia, wytwory lub wybrany typ doświadczenia z życia danego twórcy. Dzięki takiemu podejściu jest szansa na uzyskanie odpowiedniej liczby stopni swobody, dzięki czemu możliwe jest zastosowanie procedur statystycznych. Na przykład w historiometrycznych studiach przypadku poświęconych Williamowi Shakespeare'owi za jednostkę analiz przyjęto sztuki teatralne jego autorstwa ($N = 37$; Simonton, 1986), innym razem liczną grupę sonetów ($N = 154$; Simonton, 1989, 1990). Historiometryczne studium przypadku stosowano również w poszukiwaniach związków zaburzeń maniako-depresyjnych i twórczości Roberta Schumanna (Weisberg, 1994), powiązań pomiędzy stresogennymi zdarzeniami a załamaniem nerwowym króla Jerzego III (Simonton, 1998), w analizach rozwiązań estetycznych i specyfiki procesu twórczego Beethovena (Simonton, 1987), krzywej sukcesów i niepowodzeń w karierze Thomasa Edisona (Simonton, 2015).

Dzięki tej metodzie możliwe jest m.in. wykreślenie trajektorii doświadczeń wybitnych jednostek, poznanie dynamiki zmiany w tematyce lub przejść między subdyscyplinami na przestrzeni życia danego artysty, uczonego czy innowatora, ale także analiza współzależności doświadczeń życiowych z jakością wytworów czy różnic indywidualnych ze specyfiką środowiska (Simonton, 2009). Tak więc z pozoru techniczna analiza historiometryczna może mieć

charakter ekologiczny, uwzględniający dynamikę działania całego systemu twórczego, kultury, domeny, profesjonalnego pola, odbiorców, a nawet afordancji tworzywa (Csikszentmihalyi, 1997; Glăveanu, 2013).

„Za, a nawet przeciw”

W historiometrycznym studium przypadku, podobnie jak w klasycznej wersji metody, a w rzeczywistości w każdym podejściu badawczym, można wskazać zarówno plusy, jak i minusy. W przypadku prezentowanej metody zalety i słabości nie tylko wzajemnie się przeplatają, ale mamy do czynienia z sytuacją, w której te same walory, kluczowe dla tego typu badań, z jednej strony są atutami, z drugiej wadami.

Za twórców wybitnych uznaje się zwykle postaci, które tworzyły historię i istotnie wpływały na kształt dziedziny (Csikszentmihalyi, 1997). Kryterium to trudno zastosować do twórców współczesnych. W historiometrii często ma ono obiektywną formę, taką jak liczba nawiązań tematycznych lub stylistycznych w pracach twórców kolejnych pokoleń, długość encyklopedycznej notatki o twórcy albo liczba rekordów, które po wpisaniu imienia i nazwiska wybranej osoby wyświetlają się w wyszukiwarce internetowej. Niezwykle rzadko miary historiometryczne stosuje się w badaniach twórców współczesnych (zob. Karwowski, Lebuda, 2014), często bowiem ich dorobek nie stanowi zamkniętej puli. Zdecydowanie częściej do badania wybiera się niekwestionowanych geniuszy, osoby które otrzymały prestiżowe nagrody (Karwowski, Lebuda, 2016) lub są cenione za możliwe do skwantyfikowania osiągnięcia, takie jak liczba patentów. Przetrawanie „próby czasu” pozwala stwierdzić, że znaczenie czyjejś pracy było istotne na tyle, że dorobek zasługuje na miano twórczości wybitnej (*Big-C Creativity*; Kaufman, Beghetto, 2009) czy wręcz dystynktywnej (*Boldface-C Creativity*, Simonton, 2010a). Co więcej, proponowane miary pozwalają nie tylko na dychotomiczne rozróżnienia, ale również na wielowymiarową gradację osiągnięć (por. Karwowski, Lebuda, 2014).

Historyczny charakter danych ma jednak istotne ograniczenia, szczególnie problematyczne w naukach stosowanych, trudno bowiem o ekstrapolację wyników analiz danych, które nie są aktualne (Patton, 1990). Czy jednak w badaniach dotyczących wybitnych osiągnięć twórczych, które szacuje się, że są tworzone przez niewielki odsetek populacji (Egghe, 2005), celem jest odkrywanie i/lub opisywanie uniwersalnych prawidłowości? W studium przypadku do analiz wybiera się zwykle jednostki pod jakimś względem wyjątkowe (Lebuda, Oleś, 2015). Edison był kilka tysięcy razy bardziej produktywny od przeciętnego wynalazcy i został wybrany jako podmiot badań nie ze względu na to, że stanowi najlepszą reprezentację abstrakcyjnej populacji, ale jako fenomen pod wieloma

względami unikatowy (Simonton, 2015). Choć badania podstawowe stanowią równie ważny motor rozwoju nauki co badania stosowane, warto podkreślić, że historiometryczne studium przypadku może stanowić jedną z metod poszukiwania reguł wspierania w prawidłowym rozwoju i realizacji potencjału, ale wymaga to pogłębionych analiz z zastosowaniem innych metod lub multiplikowania wśród szerszego grona reprezentantów danej dziedziny czy innych obszarów. Co ciekawe, idiograficzne historiometryczne studium przypadku bywa również wykorzystywane do weryfikowania prawidłowości wyprowadzonych z wcześniejszych analiz o charakterze nomotetycznym. Można na przykład stwierdzić, na ile ogólne zasady dotyczące produktywności i efektywności twórczej w różnych okresach życia (Simonton, 1984b) mają odzwierciedlenie w analizach życiorysu Tomasza Edisona (Simonton, 2015) lub czy przebieg kariery Beethovena podlegał tym samym prawidłowościom, które wcześniej wykazano w przypadku setek innych kompozytorów repertuaru klasycznego (Simonton, 1987).

Badania historiometryczne mogą być również jednym z rozwiązań na typowe bóle badaczy twórczości profesjonalnej, zwłaszcza uznanej. Ceniący twórcy zwykle niechętnie uczestniczą w projektach badawczych, wskazują na brak czasu, ale również na przekonania, o prelogicznym, niemożliwym do zbadania charakterze twórczości (por. Csikszentmihalyi, 1997). W nielicznych przypadkach, kiedy jednak pozyskamy taką zgodę, istnieje ryzyko, że opracowany tekst nie przejdzie autoryzacji i pracę będzie trzeba wyrzucić do kosza (Lebuda, 2014). W badaniach historiometrycznych jesteśmy wolni od tego typu obaw. W analizach bazuje się przede wszystkim na danych, które są ogólnodostępne, możliwe do zdobycia w archiwach zbiorach i bibliotekach. Oczywiście, mogą pojawić się obawy, że w tym samym czasie inny badacz pracuje nad tym samym tematem. Na szczęście w naukach społecznych wiedza ma charakter kumulatywny, a więc badania wzajemnie uzupełniają niż wykluczają. Choć niełatwo się czasem z tym pogodzić, odkrycia w naszej dziedzinie nie mają natury rewolucyjnej i bycie pierwszym badaczem w danym obszarze, nie ma tak dużego znaczenia jak w przypadku nowego pierwiastka czy dotychczas nieznanego asteroidy. Tak więc problem ten ma raczej charakter ambicjonalny niż stwarza rzeczywiste zagrożenie w karierze badawczej.

Materiały historyczne zwykle nie były pisane w celu prowadzenia analiz psychologicznych, co znacząco zwiększa trafność zewnętrzną informacji. Ten problem jest szczególnie istotny w badaniu twórczości wybitnej, kiedy uczestnicy w sytuacji „dramaturgicznej świadomości” dbają o wizerunek i spójność przekazu, niechętnie dzielą się historiami, których wcześniej już nie upublicznili (Lebuda, 2014). Pewne tematy byłby niemożliwe do zbadania w inny sposób, chociażby ze względu na ich zagrażający charakter.

Z drugiej jednak strony źródła historyczne nie zawsze są kompletne, bywa, że dotyczą wybranego okresu w życiu lub szczególnego, dystynktywnego wydarzenia, takiego jak w przypadku Van Gogha obcięcie ucha. Na przykład w znanych

historiometrycznych analizach C. Cox (1926) wśród 301 analizowanych geniuszy nie ma Shakespeare'a, bo niewiele wiadomo o wczesnych etapach jego rozwoju (Simonton, 2003). Jednak mimo luk w informacjach zastanych i ewentualnych nieprawidłowości związanych z charakterem danych wtórnych, wcześniej interpretowanych przez osoby przygotowujące różnego typu opracowania, trzeba pamiętać, że zdobycie danych o twórcach w takiej mierze wybitnych jest niemalże niemożliwe w inny sposób. Co więcej, kolekcjonując informacje ze źródeł o charakterze historycznym, mamy szansę „pobrania” wielu, zróżnicowanych próbek czasowych, a więc uzyskać dane dotyczące nie tylko danego momentu, ale często pełnego spektrum zmian rozwojowych i doświadczeń społeczno-historycznych na przestrzeni życia wybranego artysty, uczonego czy innowatora. Przeprowadzenie projektu o podobnym zakresie, bazującego na pierwotnych źródłach wywołanych, byłoby nie tylko trudne, ale i kosztowe. W analizach z wykorzystaniem danych historiometrycznych możemy prowadzić porównania na poziomie międzygeneracyjnym (Simonton, 1984a), międzykulturowym i międzynarodowym (Karwowski, Lebuda, 2013), a dzięki powszechnemu dostępowi do danych można wyobrazić sobie rzetelny proces badawczy, w całości przeprowadzony przed monitorem komputera we własnym domu.

W rozmowach na temat historiometrii z badaczami, a jeszcze częściej studentami, pojawia się lęk o to, że po czaso- i pracochłonnym procesie kolekcjonowania informacji nie uzyskamy wyników istotnych statystycznie, co znacząco zmniejszy potencjał publikacyjny tak wymagających badań. Cóż, taka natura niemalże wszystkich dociekań o charakterze społecznym, a zagrożenie to jest realne niezależnie od zastosowanej metody. Pytanie, czy to nie heurystyczność prowadzonych dociekań czyni pracę badawczą ciekawym i twórczym wyzwaniem? Element niepewności i nadzieja na choćby namiastkę odkrycia mogą wzbudzać motywację niekoniecznie do unikania, ale także, lub przede wszystkim, do dążenia. W końcu „wszystko jest trudne, zanim stanie się łatwe” (Goethe).

Uwagi końcowe

Jedną z metod badania twórczości wybitnej jest historiometria, niezbyt popularna wśród badaczy twórczości w Polsce, zwłaszcza w odmianie, która jest swoistym oksymoronem – idiograficznym studium przypadku, w którym testowane są nomotetyczne hipotezy. Metoda ta może być pomocna w prowadzeniu dociekań, gdzie podmiotem są twórcy o osiągnięciach, które zmieniły rzeczywistość i pośrednio lub bezpośrednio kształtują ją do dnia dzisiejszego. Mimo swoich ograniczeń, jednostkowe historiometryczne studium przypadku może być metodą wzbogacającą badania o innym charakterze, zwłaszcza zaś tradycyjną

psychobiografię. Warto jednak odwołać się do historii badań nad zdolnościami i twórczością, aby ustrzec się przed niebezpieczeństwem popadania w skrajną manię badań ilościowych, jaką wskazywano w przypadku Galtona, ale jednocześnie unikać ignorancji wobec cennych danych ilościowych i pogardy dla analiz statystycznych, które zarzuca się Freudowi. Wydaje się, że psychobiografia oparta na triangulacjach danych i metod (Denzin, 1978) może dostarczyć nowych i użytecznych informacji zarówno dla teorii, jak i praktyki psychologii i pedagogiki twórczości.

Bibliografia

- Cox C., 1926, *Early mental traits of three hundred geniuses*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- Csikszentmihalyi M., 1997, *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Harper Collins, New York.
- Denzin N.K., 1978, *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Method*, McGraw-Hill, New York.
- Egghe L., 2005, *Relations between the continuous and the discrete Lotka power function*, „Journal of the American Society for Information Science and Technology”, no. 56, s. 664–668.
- Glăveanu V., 2013, *Rewriting the language of creativity: The five as framework*, „Review of General Psychology”, no. 17, s. 69–81.
- Karwowski M., Lebuda I., 2013, *Extending climato-economic theory: When, how, and why it explains differences in nations' creativity*, „Behavioral and Brain Sciences”, no. 36, s. 29–31.
- Karwowski M., Lebuda I., 2014, *Digit ratio predict eminence of Polish actors*, „Personality and Individual Differences”, no. 64, s. 30–34.
- Karwowski M., Lebuda I., 2016, *Written on the Writer's Face: Facial Width-to-Height Ratio among Nominees and Laureates of the Nobel Prize in Literature*, „Creativity Research Journal”, no. 2. doi: 0.1080/10400419.2016.1162572.
- Kaufman J.C. & Beghetto R.A., 2009, *Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity*, „Review of General Psychology”, no. 13, s. 1–12.
- Lebuda I., 2014, *Big-C Research – The Big Challenge? Reflections from research into eminent creativity in the light of the investment theory of creativity*, „Creativity: Theories-Research-Application”, no. 1, s. 33–45.
- Lebuda I., Oleś P., 2015, *Analiza przypadku – studium psychobiograficzne umysłów niepospolitych*, [w:] M. Filipiak, W. J. Paluchowski, B. Zalewski, M. Tarsińska (red.), *Profesjonalnie o diagnozie: kompetencje i standardy*, Pracownia Testów Psychologicznych, Warszawa, s. 271–292.
- Mról B., 2008, *Osobowość wybitnych aktorów polskich. Studium różnic międzygeneracyjnych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Patton M.Q., 1990, *Qualitative Evaluation and Research Methods*, Sage Publications, London–New Delhi.
- Runyan W.M., 1992, *Historie życia a psychobiografia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Simonton D.K., 1984a, *Artistic creativity and interpersonal relationships across and with ingenerations*, „Journal of Personality and Social Psychology”, no. 6, s. 1273–1286.
- Simonton D.K., 1984b, *Genius, creativity, and leadership: historiometric inquiries*, MA: Harvard University Press, Cambridge.
- Simonton D.K., 1986, *Popularity, content, and context in 37 Shakespeare plays*, „Poetics”, no. 15, s. 493–510.

- Simonton D.K., 1987, *Musical aesthetics and creativity in Beethoven: A computer analysis of 105 compositions*, „Empirical Studies of the Arts”, no. 5, s. 87–104.
- Simonton D.K., 1989, *Shakespeare's sonnets: a case of and for single-case historiometry*, „Journal of Personality”, no. 3, s. 695–721.
- Simonton D.K., 1990, *Lexical choices and aesthetic success: a computer content analysis of 154 Shakespeare sonnets*, „Computers and the Humanities”, no. 24, s. 251–264.
- Simonton D.K., 1998, *Mad King George: the impact of personal and political stress on mental and physical health*, „Journal of Personality”, no. 66, s. 443–466.
- Simonton D.K., 1999, *Origins of genius. Darwinian perspectives on creativity*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Simonton D.K., 2003, *Qualitative and quantitative analyses of historical data*, „Annual Review of Psychology”, no. 54, s. 617–640.
- Simonton D.K., 2004/2008, *Creativity in Science. Chance, Logic, Genius, and Zeitgeist*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Simonton D.K., 2009, *Varieties of (scientific) creativity: a hierarchical model of domain-specific position, development, anachievement*, „Perspectives on Psychological Science”, no. 4, s. 441–452.
- Simonton D.K., 2010a, *Creativity in highly eminent individuals*, [w:] J.C. Kaufman & R.J. Sternberg (eds), *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, New York, s. 174–188.
- Simonton D.K., 2010b, *Geniusz*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Simonton D.K., 2015, *Thomas Edison's creative career: the multilayered trajectory of trials, errors, failures, and triumphs*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts”, no. 1, s. 2–14.
- Urquhart C., 2013, *Grounded Theory for Qualitative Research. A practical guide*, SAGE Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC.
- Vessey W.B., Barrett J.D., Mumford M.D., Johnson G., Litwiller B., 2014, *Leadership of highly creative people in highly creative fields: A historiometric study of scientific leaders*, „The Leadership Quarterly”, no. 25, s. 672–691.
- Weiser R.W., 1994, *Genius and madness? A quasi-experimental test of the hypothesis that manic-depression increases creativity*, „Psychological Science”, no. 5, s. 361–367.

* * *

Biography in numbers: a historiometric case study

Summary: In the historiometric case study described in the chapter, a nomothetic and idiographic approach was described, thus creating a unique possibilities of research into outstanding creativity. Previously, pedagogy and psychology noted few publications that would apply this not so common technique. Thus, an attempt was made to describe the main historiometric assumptions, a case study which would indicate its differences to other research solutions, what are the opportunities it presents, challenges and threats.

Keywords: quantitative analysis, historiometry, case study, outstanding work

Aleksandra Chmielińska

Uniwersytet Łódzki

Portret *beyonders* jako inspiracja do badań biograficznych

Transgresyjność człowieka jako przedmiot badań – wprowadzenie

W badaniu osobowości wybitnych, które dzięki swojemu geniuszowi twórczemu wyrastają ponad przeciętność, tkwi specyficzna osobliwość. Z jednej strony psychologia i pedagogika poszukuje stałych prawidłowości ludzkich zachowań i mechanizmów twórczości, z drugiej zaś uwagę badaczy wciąż przyciągają te postaci, których niezwykłość wymyka się naukowym standardom.

Wyjątkowość zjawiska twórczości od dawna nasuwało przypuszczenie, że jednostki genialne nie mogą być badane w podobny sposób, podobnymi narzędziami, jak większość osób. Z powodu aury tajemniczości osłaniającej wielkich twórców w literaturze przedmiotu istnieje wiele koncepcji i określeń na sylwetkę twórczą, ukazujących rozmaite oblicza osób nieprzeciętnych. Wśród nich wymienić można m.in.: odmieniec, specyficzna odmienność, dziwny osobnik, egzystencjalny śmiałek, prawdziwie wielka twórczość (Zawadzki, 2010); twórczy styl życia (Suchodolski, 1975); osoba samorealizująca się, samoaktualizująca się (Maslow, 1986); postawa twórcza (Maslow, 1995; Fromm, 1989); osoba w pełni funkcjonująca (Rogers, 1961), osobowość autoteliczna (Csikszentmihalyi, 2005); twórca ekscentryczny (Carson, 2011); obłąkany geniusz (Lombroso, 1987); zboczeniec nadnormalny (Znaniński, 2001); *homo transgressivus*, transgresjonista, jednostka transgresyjna, człowiek wielowymiarowy (Kozielecki, 1987, 1996, 1997, 2001, 2004); osoba zintegrowana wtórnie, prezentująca wyższy poziom integracji osobowości (Dąbrowski, 1979); twórcza orientacja życiowa lub tożsamość poszukująca – *homo explorens* (Cudowska, 2014); jednostka

graniczna (Simmel, 2007); geniusze produktywni (Simonton, 2010); niepospolite umysły, pięć umysłów przyszłości (Gardner, 1998, 2006); geniusze produktywni (Simonton, 2010); *outsider* (Becker, 2009; Wilson, 1992); *beyonder* (Torrance, 1999; Millar, 2004). W powszechnym rozumieniu każdy z wymienionych terminów posiada własny sens semantyczny i zawsze dokonuje jakiegoś wartościowania.

Potoczne obserwacje i analiza biografii potwierdzają tezę, zgodnie z którą można wyróżnić za Józefem Kozińskim – twórcą transgresyjnej koncepcji człowieka – dwa typy ludzkie: o **orientacji ochronnej** oraz **orientacji transgresyjnej**. Pierwsza wymieniona grupa to „człowiek statystyczny”, który znajduje się pośrodku rozkładów cech psychologicznych. Życie tych ludzi wypełnione jest przeważnie przedsięwzięciami, których celem jest przeciwdziałanie utracie typowych wartości, takich jak zdrowie czy środki materialne. Charakteryzuje ich, w ujęciu autora, orientacja ochronna ukierunkowana na czynności zabezpieczające, powtarzalne i odtwórcze. Rozwój i wykraczanie poza własne osiągnięcia odgrywają rolę drugoplanową. Druga grupa to ludzie o orientacji transgresyjnej. W ich biografii dominują działania ekspansywne i twórcze, dzięki którym przekraczają dotychczasowe granice osiągnięć osobistych oraz wyznaczają nowe granice możliwości dla całej ludzkości. Osoby te z racji swej odrębności wychodzą poza przyjęte odchylenia standardowe, wyznaczające nowe normy dla populacji. Większe znaczenie przypisują celom „poza” niż celom homeostatycznym, utrzymującym ich w granicach normy (Koziński, 1987, 1996, 1997, 2001, 2004). Zróżnicowanie ze względu na realizowane cele trafnie ujął Roman Zawadzki (2010), który uważa, że „ludzie dzielą się z grubsza na dwie kategorie, na tych, którzy poprzestają na tym, co zastali i co oferuje im świat, oraz na tych, którym to nie wystarcza albo których to jakoś uwiera” (*ibidem*: 85).

Zgodnie z podejściem Danuty Lalak (2010: 137) „życie człowieka może być spostrzegane w wymiarze realnym i dotyczyć konkretnego człowieka z jego dokonaniem, drogą i doświadczeniem, albo być konstrukcją teoretyczną o charakterze wzoru osobowego, albo przebiegu życia”. W niniejszej pracy przyjęto drugą z wymienionych perspektyw, tj. wzoru lub portretu osobowego. Portrety osobowe/portrety twórcy konstruowane są przeważnie przez psychologów jako zestaw specyficznych cech, najczęściej występujących, pożądaných i godnych naśladowania. W dalszej części przedstawiono charakterystykę portretu transgresyjnego, określanego mianem *beyonder* – stanowiącego przykład indywidualnej egzystencji wykraczającej poza siebie i ograniczenia zewnętrzne.

Beyonders jako przykład wzoru osobowego w badaniach biograficznych

Koncepcja *beyonders* została stworzona na podstawie wieloletnich, biograficznych badań podłużnych Paula Torrance'a (1915–2003) – uczonego i reformatora oświatowego, zwanego **ojcem twórczości**, który przez ponad 60 lat swojej działalności naukowej i edukacyjnej w zakresie psychologii i pedagogiki twórczości przyczynił się do zmiany rozumienia twórczości i kreatywności. W swojej książce *Making the Creative Leap Beyond* (1999) autor wprowadza czytelnika do koncepcji *beyonder*. Osobą, która opisała zaś dalsze badania oraz teoretyczny zespół cech oraz sił twórczych składających się na portret *beyonder*, jest współpracownik oraz uczeń P. Torrance'a – Garnet W. Millar. Autor konstytuuje myśl swojego mistrza w dziele *The Making of a Beyonder. Ways to Nurture Your Creative Achievements and Spirit* (2004).

Wyjaśnienia terminu „*beyonder*” nie ma w słowniku języka angielskiego, powstało ono od pojęcia „*beyond*” oznaczającego: ‘poza’, ‘dalej’, ‘wyżej’. P. Torrance nadaje określenie „*beyonder*” osobie, która „wykracza poza to, co jest wymagane i oczekiwane, która przekracza granice, których nikt wcześniej nie przekroczył” (Torrance, 1999: 15). Do grona badanych przez siebie osób zalicza takie, które posiadają naturalną tendencję wyjścia poza nastawienie ochronne w kierunku takiego stylu myślenia i działania, który prowadzi do wykraczania poza granice własnych możliwości.

Autor dokonuje podziału twórczości na trzy rodzaje osiągnięć (Torrance, 1999):

1. *Leapbeyond*, czyli działalność twórcza, ekspansywna i innowacyjna w zakresie różnych dziedzin nauk. Dla przykładu podaje wynalazki z zakresu medycyny, osiągnięcia inżynieryjne, nowe strategie w biznesie i edukacji, dzieła z zakresu sztuki.

2. *Largerleap* dotyczy praktycznych innowacji, wdrażania twórczych idei, zapoczątkowania zmian technologicznych, społecznych i politycznych przyczyniających się do lepszej jakości życia codziennego.

3. *Small leap* rozumiana jest jako twórczość codzienna. Tłumacząc pojęcie, w ujęciu Moniki Modrzejewskiej-Świgulskiej (2009, 2014) to ten rodzaj twórczości, który traktujecodzienność jako zadany problem do rozwiązania, rzeczywistość, którą można estetyzować i upiększać. Wiąże się z podejmowaniem wysiłku na rzecz poszukiwania sensu życia i kreacji własnej biografii, poprzez realizowanie nowych, długofalowych projektów życiowych oraz podejmowanie trudnych decyzji zmieniających dotychczasowe życie osobiste.

Twórców dokonujących *leapbeyond* oraz *largerleap* można zaliczyć do grupy profesjonalistów, którzy dokonują odkryć na miarę **transgresji historycznych** (Kozielecki, 2001), zmieniają sposób myślenia całych pokoleń lub

znacznie wzbogacają dorobek społeczeństwa. Sprawca takiej transgresji robi krok naprzód w swoim dotychczasowym życiu, ale jednocześnie dla całej ludzkości. Przykłady stanowią odkrycia geograficzne, wynalazki techniczne, osiągnięcia naukowe, wybitne dzieła sztuki (Kozielecki, 2001). Howard Gardner, psycholog i neurolog, który zajmuje się badaniem osób o wybitnych zdolnościach i talentach, w swoim dziele *Creating Minds* (1993) opisał przykłady postaci historycznych, którym udało się odcisnąć trwały ślad w historii ludzkości. Do tak zasłużonej grupy zaliczył m.in.: Einsteina, Freuda, Picassa, Strawińskiego, Eliota, Graham czy Gandhiego. Tę grupę można określić mianem *beyonders*.

Twórczość typu *small leap* odnosi się do kategorii nieprofesjonalnych sprawców, dokonujących głównie zmian osobistych czy osiągnięć określanых jako **transgresja psychologiczna** (Kozielecki, 2001). Osoba dokonuje jej wówczas, gdy podejmuje działania poznawcze i praktyczne, w których przekracza granice swoich dotychczasowych osiągnięć, wychodzi poza przestrzeń, w której toczyło się jej życie. Działania te ważne są z jednostkowego punktu widzenia. Zaspokajają potrzeby i pragnienia człowieka, rozwijają zdolności i umiejętności twórcze, sprzyjające rozwojowi osobowości. Działania te ważne są z jednostkowego punktu widzenia. Nie mają wymiaru historycznego, ponieważ ludzkość dawno zniosła te bariery i nie tworzy wartości, które byłyby zupełnie nowe dla świata lub narodu.

P. Torrance widzi osobę *beyonder* jako człowieka poruszającego się zawsze na dymensji pomiędzy dwoma biegunami:

[...] od wyczerpanej drogi do nieeksplorowanego obszaru badawczego; od stagnacji i nudy do działania i aktywności; od studiowania kreatywności do używania jej w praktyce; od ostrożności i zachowawczości do ryzyka, które sprawia, że wszystko staje się prawdopodobne; od zrozumiałego do nieodgadnionego; od codziennych realiów do nadzwyczajnych okazji; od stagnacji lub braku rozwoju do intensywnego rozwoju i wzrastania w siłę; od konformizmu w stosunku do otoczenia, w którym funkcjonuje, tradycji i powszechnej akceptacji do innowacji; od dziś do jutra; od bezcelowości do klarownych celów życiowych; od nienawiści do pracy w kierunku pasji; od wspomniania przeszłości do wzięcia odpowiedzialności za przyszłość; od błędów i klęski do ekscytujących, nowych odkryć; od głupich pytań do nieoczekiwanych odpowiedzi; od wspaniałych pomysłów do inicjatywy (Torrance, 1999: 2).

Opis ten przywodzi na myśl człowieka będącego **skalą dla siebie samego** w ujęciu socjologa i filozofa Georga Simmla, który podkreśla biegunowość ludzkich poczynań i uznaje, że „ponieważ zawsze i wszędzie mamy granice, również sami jesteśmy granicą” (Simmel, 2007: 15).

Wieloletnie zainteresowanie P. Torrance’a twórczością osób wybitnych zaowocowało listą cech-właściwości, charakteryzujących osoby *beyonder*. Były one zbierane i poddawane opisowi w wyniku osobistych relacji autora

koncepcji ze znanymi mu twórcami, a także na podstawie wieloletnich badań podłużnych twórców oraz studiowanie biografii i autobiografii niepospolitych osób. Po śmierci P. Torrance'a koncepcja *beyonder* została rozwinięta i opisana przez G.W. Millara, który kontynuował rozpoczęte badania. Proponuje on całościowe spojrzenie na portret osób *beyonder* i wymienia siedem cech wspólnych charakteryzujących ich sposób myślenia i działania. Zalicza do nich: poczucie przeznaczenia; zamiłowanie do swojej pracy; czerpanie przyjemności z myślenia i naturalną dociekliwość; tolerancję na popełnianie błędów; szerokie, ale wybiórcze zainteresowania; komfort bycia w mniejszości (nonkonformizm); odwagę do bycia kreatywnym (Millar, 2004). Poniżej zamieszczono krótki opis każdej z wymienionych właściwości wraz z przykładem osoby, prezentującej, w przekonaniu autora, daną cechę.

1. Główną właściwością, charakteryzującą osoby *beyonders* jest wiodące **poczucie przeznaczenia i misji** w swoim życiu. To właśnie ono sprawia, że cała uwaga i emocje są ukierunkowane na realizowany w życiu cel nadrzędny, któremu osoby te poświęcają się z całą swoją energią i zaangażowaniem. Życiu wybitnych postaci – *beyonders* – towarzyszy przesłanie, które stanowi podszycie dla wszystkich podejmowanych działań. Przesłaniem tym może być filozofia życia, wizja polityczna, poglądy na wychowanie czy zamysł artystyczny. Taki drogowskaz stanowi motywację do realizacji celów długoplanowych, ukierunkowuje energię oraz uwagę na rzeczy istotne, ułatwia podejmowanie decyzji oraz dostrzeganie szans i okazji, które są zgodne z podjętym działaniem. Osoby podchodzące do zadań życiowych w opisany sposób mają dużą siłę oddziaływania i wpływu na otoczenie, dzięki czemu stają się inspiracją dla innych i odnajdują siły w swoim otoczeniu społecznym. *Beyonders* potrafią odróżnić obowiązki dnia codziennego od zadań priorytetowych. Ma to związek z dobrą organizacją czasu oraz przestrzeni życiowej, jaką poświęcają na przedsięwzięcia mniej i bardziej istotne. Przykładem osoby oddającej powyższą charakterystykę jest, zdaniem autora, Mahatma Gandhi, jeden z twórców współczesnej państwowości indyjskiej i propagator pacyfizmu jako środka walki politycznej. Przesłanie Gandhiego brzmiało: „Musimy się zmieniać w sposób, w jaki chcemy, żeby zmienił się świat” (Millar, 2004: 15).

2. *Beyonders kochają swoją pracę*, przypisują jej wysokie znaczenie, dostrzegają jej sens i wartość. Charakterystyczna dla nich jest kontynuacja pasji nawet długo po jej zakończeniu i przejściu na emeryturę. Czerpanie radości z pracy łączy się z przesłaniem, że należy robić w życiu to, co się lubi i do czego ma się odpowiednie predyspozycje. G.W. Millar (2004) wskazuje, że pasja ujawniająca się w życiu dorosłym jest kształtowana już w dzieciństwie dzięki rodzicom, nauczycielom oraz osobom znaczącym. Jako przykład osoby, której biografia stanowi realizację wielkiej pasji, autor podaje jednego z najwybitniejszych pisarzy literatury angielskiej – Williama Szekspira.

3. *Beyonders* czerpią **przyjemność z myślenia i rozwiązywania problemów twórczych w samotności**. Ludzie tacy potrafią podjąć długotrwałą i wytężoną refleksję nad wybranym tematem, zamiast udzielać sobie pozornej i płytkiej odpowiedzi. Cechą charakterystyczną dla *beyonders* jest preferowanie refleksji w samotności niż podczas angażowania się w pracę grupową. Takie długotrwałe i indywidualne poszukiwania pozwalają odłożyć wszystkie sprawy na bok i zgłębiać interesujący temat. Przykładem ilustrującym zamiłowanie do indywidualnego, długotrwałego wysiłku intelektualnego jest twórca teorii ewolucji Charles Darwin.

4. *Beyonders* dają sobie **prawo do popełniania błędów**, które traktują jako naturalny element uczenia się. Twórcze rozwiązywanie problemów nie wyklucza potknięć. Oryginalne rozwiązania są poddawane przez twórców wielu modyfikacjom, nim przybiorą swą ostateczną postać. *Beyonders* dają sobie przyzwolenie na popełnienie błędów i nie czują się z tym źle w obliczu otoczenia. Jest to ogólna akceptacja samego siebie, przy jednoczesnej świadomości własnych ograniczeń czy niewiedzy.

5. *Beyonders* nie muszą być wszechstronni, mają **szerokie, ale wybiórcze zainteresowania**. Są zwykle skupieni wokół jednego tematu, ale czerpią inspirację z różnych dziedzin. Przykładem osobyprezentującej opisywaną właściwość jest, zdaniem G.W. Millara, sam autor – Paul Torrance, a także amerykański muzyk, kompozytor i trębacz Quincy Jones.

6. Oryginalność prezentowanych idei i rozwiązań sprawia, że osoby *beyonders* często **znajdują się w mniejszości**. Ich zdania i poglądy spotykają się z powszechnym brakiem zrozumienia i tolerancji. *Beyonders*, prezentując mniejszość, pozostają niezależni w sferze intelektualnej, moralnej i społecznej. Kierują się sytuacyjnym rozumieniem dobra i zła, zamiast sztywnymi i konformistycznymi zasadami. Potrafią głośno wyrażać swoje zdanie, nawet jeżeli jest ono odmienne i kontrowersyjne. Przykładem stanowiącym wzór w tej kwestii, zdaniem autora, jest Mikołaj Kopernik.

7. *Beyonders* są **odważni**. Chętnie podejmują ryzyko intelektualne, wychodzą poza utrwalone schematy. Dobrze czują się w działaniach, które wymagają improwizacji. Wybitne osiągnięcia twórcze zawsze wymagają kroku w nieznaną. Im większą rewolucję w postrzeganiu świata niosą ze sobą, tym większa jest nieprzewidywalność podjętych działań. Filippo Brunelleschi, włoski architekt i inżynier, pionier sztuki renesansowej zaprojektował największą kopułę do katedry Santa Maria del Fiore we Florencji. Wybudowanie kopuły o takich wymiarach (42 m średnicy) było na ówczesne czasy zadaniem niemożliwym. Artysta, pomimo powszechnego wyśmiania projektu, zaprojektował odpowiednie urządzenia techniczne i rozwiązał mnóstwo problemów inżynierskich, aby konstrukcja mogła powstać. Z zaproponowanych rozwiązań architektonicznych korzystali potem inni artyści, wśród nich Michał Anioł. Inne znane przykłady

odważnych, w ujęciu autora koncepcji, to: Krzysztof Kolumb, Albert Einstein czy Thomas Jefferson.

Oprócz wymienionych wyżej właściwości, charakteryzujących twórczość typu *leapbeyond*, P. Torrance wymienił szereg cech, które stanowią wskazówki do twórczego rozwoju. Od 1979 r. P. Torrance wraz ze swoim zespołem opisali szereg czynników kreatywności wychodzących poza trzy podstawowe wymieniane w psychologii i pedagogice twórczości, do których zalicza się: płynność, elastyczność i oryginalność myślenia. Autorzy twierdzą, że poszerzają one granice potencjału i możliwości twórczych człowieka.

Tabela 1

Właściwości określane siłami twórczymi^a

Siła twórcza	Charakterystyka siły
1	2
Podkreślaj istotę – zmierzaj ku sercu sprawy.	Siła ta wymaga całego zasięgu umiejętności elementarnych od upraszczania, analizy i wyjaśniania po kondensację, syntezę i podsumowanie sytuacji. Zasadniczym celem tego działania jest identyfikacja głównego problemu lub pomysłu
Bądź otwarty – nie wybieraj najłatwiejszego wyjścia	By oprzeć się przedwczesnemu domknięciu poznawczemu, osoba musi stawić czoła naturalnemu instynktowi wyboru najprostszego rozwiązania, które przychodzi na myśl jako pierwsze. Opóźnianie wydawania ocen, póki problem nie jest w pełni zrozumiany i nim pojawi się więcej rozwiązań, jest kluczowe dla uniknięcia przedwczesnego domknięcia wytworu czy idei
Bądź świadomy swoich emocji – naucz się rozpoznawać swoje emocje i je wyrażać	Emocje wpływają na procesy myślenia i tworzenia. Zaangażowanie emocjonalne jest nieodzowne, a emocje odgrywają znaczącą rolę w końcowym sukcesie (przysłowiowej „eurece”). Wiele pomysłów i rozwiązań swoją genezę ma w emocjach. Jednakże najbardziej znacząca intuicja twórcza tworzy się na styku emocji, wiedzy i wytrwałości. Bez umiejętności kontrolowania emocji, rozwiązanie może w ogóle się nie pojawić
Umieść swój pomysł w kontekście – zdystansuj się, znajdź perspektywę	Nowe rozwiązania twórcze nie funkcjonują w oderwaniu od już wypracowanych pomysłów. Ta twórcza siła stanowi umiejętność dostrzeżenia relacji i asocjacji między różnymi pomysłami, pozornie nie związanymi ze sobą. Dodatkowo przy wymyśleniu twórczego rozwiązania problemu lub innowacyjnego pomysłu warto zastanowić się, jakie może być zastosowanie pomysłu na większą skalę, w odniesieniu do innych płaszczyzn
Łącz i syntetyzuj	Siła ta polega na łączeniu i kojarzeniu ze sobą poszczególnych pomysłów tak, by powstała nowa idea. Przy czym idea ta nie jest jedynie prostym połączeniem swych komponentów. Jej składowe mogą się istotnie różnić a stworzenie odpowiedniej, zadowalającej kombinacji jest możliwe właśnie dzięki owej sile twórczej

Tabela 1 (cd.)

1	2
<p>Wizualizuj pomysł „bogato i kolorowo” – zobacz rzeczy w całym ich majestacie</p>	<p>Tworzenie wymaga umiejętności wizualizacji pomysłów, conceptów, planów itp. Wizualizacje te nie muszą być oryginalne, jednak konieczne jest, by były wnikliwe, pełne barw, wyraźne i intensywne. Takie obrazy stymulują częstokroć więcej niż jeden zmysł, dając w ten sposób szerszą perspektywę w patrzeniu na problem</p>
<p>Fantazuj – użyj wyobraźni</p>	<p>Fantazjowanie jest umiejętnością przemieszczania się z przestrzeni świata realnego do świata wyobraźni. Jej esencją jest wewnętrzna zgoda na zawieszenie tego, co realne i możliwe na rzecz niemożliwego (choćby na chwilę). Umiejętność ta pozwala na szybki powrót do rzeczywistości, by stawić jej czoła z bardzo oryginalnym podejściem</p>
<p>Wykorzystuj zmysły – dotknij, powąchaj, posmakuj, usłysz</p>	<p>Obrazowość jest wzbogacona wtedy, gdy odpowiada za nią więcej niż jeden zmysł. Ilość pomysłów zdaje się wzrastać, gdy podczas rozwiązywania problemów stymulowane są wszystkie zmysły</p>
<p>Spójrz na rzeczy z innej perspektywy</p>	<p>Ta siła polega na umiejętności oglądu rzeczy i ludzi w innym świetle. Pozwala to na dostrzeżenie w nich nowej jakości. Umiejętność wypracowania nowej perspektywy jest kluczowym stymulatorem kreatywności dorosłego człowieka</p>
<p>Zachowaj zdolność wewnętrznej perspektywy – nie oceniaj książki po okładce</p>	<p>Zdolność wewnętrznej perspektywy osiąga się poprzez dostrzeganie ukrytych cech przedmiotów, problemów i idei. Dociekliwość każąca nam zastanawiać się nad tym, w jaki sposób maszyna robi „klik”, jest właśnie poszukiwaniem tych cech wewnętrznych. Zdolność ta umożliwi spojrzenie poza to, co zewnętrzne i powierzchowne</p>
<p>Przekraczaj i poszerzaj granice – przełam schematy myślenia</p>	<p>Przekraczanie granic poznania jest tym, co rozumiemy pod pojęciem przełamywania. Czynność taka wymaga spojrzenia nie tylko na sam pomysł, ale i na jego kontekst, strukturę oraz zastosowanie. Przekraczanie granic to poszukiwanie rozwiązań nowych i oryginalnych</p>
<p>Miej poczucie humoru – nie bój się śmiać</p>	<p>Poczucie humoru pozwala spojrzeć na problem z dystansem, łączyć pomysły lub obrazy w niezwykły, zaskakujący sposób. Zdolność ta nie polega przy tym na samym wprawianiu się w dobry humor, ale na dostrzeganiu go w różnych sytuacjach oraz zdarzeniach i jego wykorzystywaniu. Umiejętność dostrzegania humoru jest zbliżona do daru krytycznego spojrzenia, który jest konieczny dla przyjęcia perspektywy twórczej</p>

1	2
<p>Decentryzm – nieskończone spojrzenia, czyli: wyostań się z kryształowej kuli</p>	<p>Decentryzm to dostrzeganie tego, co poza mną. Dotyczy troski o przyszłość, chęci podążania za zmianami i adoptowania się do nich w twórczy sposób oraz posiadania wpływu na to, co się dzieje dookoła mnie. Akceptacja niepewności tego, co przysze i bycie na przyszłość otwartym, jest istotnym elementem tej twórczej siły</p>

^a Koncepcja *beyonders* i wymienione publikacje autorstwa P. Torrance'a (1999) oraz G.W. Millara (2004) nie zostały przełożone na język polski. Cała charakterystyka portretu *beyonders* przytoczona w tekście stanowi tłumaczenie własne autorki artykułu, która opisuje i rozwija koncepcję w ramach swojej pracy doktorskiej o tytule: *Znaczenie wybranych zasobów psychospołecznych w dokonywaniu twórczych transgresji pedagogicznych. Studia indywidualnych przypadków beyonders*, pisanej w Zakładzie Pedagogiki Twórczości Katedry Badań Edukacyjnych UŁ.

Źródło: opracowanie i tłumaczenie własne na podstawie: Millar, 2004: 67–70.

Portret *beyonder* stanowi przykład wzoru osobowego, którego podstawową cechą biografii jest wykraczania poza przyjęte granice. Koncepcja nie doczekała się jeszcze adaptacji do warunków polskich.

Uwagi końcowe – „człowiek środka”

Postaci wybitne dzięki swojej szczególnej kreatywności zawsze były głównym obiektem zainteresowań portrecistów i badaczy twórczości. Wzorec opisany w niniejszych rozważaniach może posłużyć jako inspiracja do badań biograficznych wybitnych twórców. Rzecz w tym, by nie ograniczać różnorodności osób wybitnych do jednego portretu i kilku wymienionych cech. Opisaną koncepcję można potraktować jako jedną z wielu perspektyw i sposobów rozumienia twórczości. Jako główną cechę świadczącą o wybitności i genialności człowieka, w niniejszym ujęciu, przyjęto twórczy imperatyw przekraczania granic.

W zaprezentowanym ujęciu twórca to *beyonder*, ktoś kto wyraźnie wychodzi ponad przeciętność, pospolitość, kto inspiruje i zadziwia swoim życiem i dokonaniami. Zgodnie z tym podejściem, twórczość to wkroczenie w obszar nieznan, niezdefiniowany, który sam w sobie stanowi dylemat twórczy. Niezwykłość tego sposobu ujmowania twórczości polega na tym, że nigdy nie wiadomo, co człowiek zastanie tuż po przekroczeniu granicy.

Dokonując przeglądu różnych określeń twórcy, najbardziej odpowiednim dla mnie pojęciem na wyjaśnienie jego natury, jest określenie **człowiek środka** w ujęciu Józefa Kozielskiego. Jak twierdzi autor, nie jest to portret pesymistyczny ani optymistyczny, lecz cechuje go realizm. Z jednej strony autor „dostrzega

niedoskonałość człowieka, jego ograniczenia poznawcze, afektywne i wolicjonalne” (Kozielecki, 1996: 27), z drugiej uważa, że „chodzi o to, aby go poznać i pełniej wykorzystać jego aktualne potencje rozwoju i samorozwoju” (*ibidem*). Człowiek transgresyjny zawsze stoi na granicy pomiędzy pasją, odmiennością i szaleństwem, a normą kulturową i schematem. Przekraczanie granic stanowi zaś nieustanny akt kreowania biografii transgresyjnej.

Bibliografia

- Becker H.S., 2009, *Outsider. Studia z socjologii dewiacji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Carson S., 2011, *Szaleństwa twórczego umysłu*, „Charaktery”, nr 3 (14), s. 16–25.
- Csikszentmihályi M., 2005, *Przeptyw*, Biblioteka Moderatora, Taszów.
- Dąbrowski K., 1979, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa.
- Fromm E., 1989, *Postawa twórcza*, [w:] M. Malicka, *Twórczość czyli droga w nieznanie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Gardner H., 1998, *Niepospolite umysły*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa.
- Gardner H., 2006, *5 umysłów przeszłości*, Laurum Wyd., Warszawa.
- Kozielecki J., 1987, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, PWN, Warszawa.
- Kozielecki J., 1996, *Człowiek wielowymiarowy*, Wydawnictwo Żak, Warszawa.
- Kozielecki J., 1997, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Żak, Warszawa.
- Kozielecki J., 2001, *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*, Wydawnictwo Żak, Warszawa.
- Kozielecki J., 2004, *Spoleczeństwo transgresyjne. Szansa i ryzyko*, Wydawnictwo Żak, Warszawa.
- Lalak D., 2010, *Życie jako biografia. Podejście biograficzne w perspektywie pedagogicznej*, Wydawnictwo Żak, Warszawa.
- Lombroso C., 1987, *Geniusz i obłąkanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Maslow A., 1986, *W stronę psychologii istnienia*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Maslow A., 1995, *Postawa twórcza*, [w:] K. Zamiara (red.), *Materiały z historii psychologii*, Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań.
- Millar G.W., 2004, *The Making of a Beyonder. Ways to Nurture Your Creative Achievement and Spirit. A Detailed Discussion of the Characteristics That Make an Individual a Beyonder*, Scholastic Testing Service, Bensenville.
- Modrzejewska-Świągulska M., 2009, *Badanie twórczości codziennej – perspektywa biograficzna*, [w:] K.J. Szmidt (red.), *Metody pedagogicznych badań nad twórczością*, Wydawnictwo AH-E, Łódź.
- Modrzejewska-Świągulska M., 2014, *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Rogers C.R., 2002, *O stawianiu się sobą*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Simmel G., 2007, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, Wydawnictwo IFiS, Warszawa.
- Simonton D.K., 2010, *Geniusz*, Wydawnictwo APS, Warszawa.
- Suchodolski B., 1975, *Twórczość jako styl życia*, „Studia Psychologiczne”, nr 10–11, s. 97–108.
- Torrance E.P., Safter H.T., 1999, *Making The Creative Leap Beyond*, Creative Education Foundation Press, New York.
- Wilson C., 1992, *Outsider*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Zawadzki R., 2010, *Portrety psychologiczne*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Znaniecki F., 2001, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przeszłości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

* * *

Portrait of BEYONDERS as inspiration towards biographic research

Summary: The aim of this article is to present the concept of Paul E. Torrance that describes a transgressive portrait – *beyonder* as an example of individual existence that in an artistic way transcends itself and any external limitations. Understanding this new quality and style of “being *beyond*” enables finding a new perspective in looking at man’s biography.

Keywords: Paul E. Torrance’s concept of a *beyonder*, transgressive portraits, biographies of creators

Magda Karkowska

Uniwersytet Łódzki

Tożsamość twórców akademickich w perspektywie badań biograficznych

Wprowadzenie

Poniższy tekst poświęcony zostanie analizie sposobów konstruowania tożsamości twórców akademickich w perspektywie badań biograficznych. Wobec faktu, że zajęcie się tym zagadnieniem wymaga zaprojektowania i przeprowadzenia odpowiednich badań, zawiera on jedynie wstępne rozważania na powyższy temat. Nie jest to zatem relacja z już przeprowadzonych badań, a raczej propozycja ich rozpoczęcia, poparta odnalezionymi w literaturze i pochodzącymi z obserwacji autorki przykładami i argumentami.

Badania o charakterze biograficznym pozwalają nie tylko przedstawiać koleje losu czy rekonstruować zdarzenia życiowe bohaterów, ale też poszukiwać znaczeń, jakie nadają oni faktom, osobistym przeżyciom. Samo rekonstruowanie przebiegu kariery, opowiadanie o tym, czego się doświadczyło, miewa również znaczenie terapeutyczne, pobudza autorefleksję, przywołuje pewne zasoby, a nie rzadko modyfikuje sposób myślenia czy odczuwania tego, co przeżyte. Kształt biografii zawodowej zależy nie tylko od decyzji, doświadczeń czy działań podejmowanych przez jednostkę, ale również od uwarunkowań środowiskowych. Mówiąc językiem socjologicznym, możemy nazwać takie uwarunkowania mikro- i makrostrukturalnymi – jedno i drugie wywierają silny wpływ na kształtowanie się tożsamości członków akademickiej wspólnoty. W badaniach socjologicznych poświęconych analizie biografii zazwyczaj poszukuje się wzorów przebiegu życia na tle sytuacji społeczno-historycznej oraz przemian kulturowych, w pedagogice natomiast podkreśla się silne związki jednostki ze środowiskiem – z naciskiem na biograficzne znaczenie zindywidualizowanych sposobów przekształcania

zastanych sytuacji i tworzenia korzystnych rozwojowo interakcji między jednostką a jej otoczeniem społecznym.

Projektowane badanie wpisać można w nurt badań biograficznych, z uwzględnieniem obu jego aspektów – socjologicznego i pedagogicznego wraz z próbą rekonstrukcji sposobów budowania tożsamości przez badanych, jej tworzywa, jak i modyfikujących ten proces czynników. Celem planowanego badania jest wspomniana rekonstrukcja przeżyć i doświadczeń, możliwa dzięki poszukiwaniu odpowiedzi na postawione pytania badawcze – o tych ostatnich mowa będzie w końcowej części tekstu. Istotne jest tutaj docieranie do subiektywnych doświadczeń oraz przeżyć wpływających na budowanie kariery akademickiej rozumianych nie tyle jako odbicie rzeczywistości, wierne jej odwzorowanie, ale konstrukcje, a w konsekwencji i interpretacje zdarzeń dokonywane przez narratorów.

Jako przedmiot badania wskazałabym (samo)świadomość twórców akademickich, ich refleksje na temat stawania się twórcą akademickim, bycia w roli, wewnętrznych konfliktów, wieloaspektowości działania, towarzyszącej roli ambiwalencji. Od strony empirycznej główną techniką badawczą będą wywiady biograficzne realizowane za pomocą narzędzi pomocniczych czy alternatywnych wobec kwestionariusza, wspomagających stymulowanie narracji (np. mapa interpretacyjna, którą z wyłonionych problematyki pojęć kluczowych tworzy badany, inną propozycję uzupełnienia wywiadu stanowi lista zdań niedokończonych szczególnie przydatna w sytuacjach, kiedy biograficzne refleksje ujawniają obszary idiosynkrazji czy traumatycznych doświadczeń badanego, jeszcze inną „linia życia” pozwalająca zrekonstruować ważne momenty w życiu zawodowym czy prywatnym (np. doświadczenia krystalizujące, relacje ze Znaczącymi Innymi tzw. Spotkania).

Aby przystąpić do dalszych rozważań, warto uczynić punktem wyjścia analizy samo pojęcie „twórca akademicki”. Ważne wydaje się ustalenie, czy jest ono synonimem bardziej popularnych w środowisku akademickim określeń, a mianowicie: „nauczyciel akademicki” czy „naukowiec”? Tak postawione pytanie w następnej kolejności kieruje nas w stronę przyjrzenia się standardom roli i wymaganiom instytucjonalnym, jakie stawia przed swymi pracownikami uniwersytet czy inna szkoła wyższa. Kolejną kwestią są zagadnienia związane z kulturą bycia czy stawania się członkiem środowiska akademickiego, także w perspektywie historycznej, stąd nieco miejsca w poniższym tekście poświęcę postaci Mistrza.

Konieczne jest też z perspektywy analityczno-definitywnej przyjrzenie się pojęciu twórczości, przybliżeniu czytelnikowi sposobu jego rozumienia w poniższym tekście. W dalszej części rozważań zajmę się analizą sposobów budowania biografii akademickich oraz ich tożsamościowym implikacjom. Szczególnie istotne wydaje się być poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak instytucjonalne zmiany, ewoluująca rzeczywistość akademicka oddziałują na perspektywy

rozwoju osobistego i zawodowego akademickich twórców? Wreszcie, zmierzając ku zakończeniu, podejmę próbę przyjrzenia się temu – jakie czynniki wydają się być szczególnie istotne w kształtowaniu ich tożsamości.

Twórca akademicki, wokół roli i kontekstów społecznego działania

Twórczość jako pewien typ działania można rozumieć szeroko lub wąsko. W pierwszym ujęciu rozumiana ona bywa jako przejaw ewolucji i zdolności adaptacyjnych człowieka, naturalna droga do coraz wyższego poziomu rozwoju: od przystosowania poprzez twórczą (czyli przekształcającą siebie samego, ale i środowisko) adaptację aż do innowacyjności. W rozumieniu drugim natomiast twórczość to aktywność, której efektem są zachowania zarówno codzienne, jak i okolicznościowe i wytwory, które traktowane są przez działający podmiot jako nowe i wartościowe (Modrzejewska-Świgulska, 2014). Przeważa w ocenie tychże aspekt subiektywny – coś, co wydaje się twórcy wartościowe, wcale nie musi uchodzić za takie w ocenie innych osób. Na potrzeby niniejszego tekstu za punkt wyjścia przyjąć można wypadkową obydwu stanowisk: akademicki twórca tworzy wówczas, gdy ma poczucie tworzenia, przekształcania, transgresji, ale i wówczas, gdy jego aktywność i wytwory noszą cechy nowatorskie, zarazem służąc innym uczestnikom akademickiej wspólnoty – studentom, kolegom. Istotne są tu działania autokreacyjne i zapewniające samorealizację. Twórczość będzie więc rozumiana tutaj raczej jako innowacyjne niż adaptacyjne działanie na rzecz siebie i innych.

Kluczową kwestią dla konstruowania tożsamości akademickich twórców wydaje się być fakt, że pełnią oni podwójne role: nauczyciela, który przekazuje wiedzę, i naukowca, czyli kogoś, kto ją tworzy. Nauczyciel jako osoba kształtująca kompetencje i umiejętności oraz przekazująca wiedzę bywa też postrzegany szczególnie w nurcie rozważań personalistycznych jako Mistrz, czyli wzór do naśladowania. Możliwości teoretycznych ujęć osoby Mistrza są liczne – jest to autorytet, ekspert, reprezentujący bardzo wysokie standardy merytoryczne, jak i ktoś, kto tworzy swoistą przestrzeń identyfikacyjną, jak i znany z rogersowskiej wersji psychologii humanistycznej facylilator (Rogers, 2002: 117). Mistrz to osoba, która w filozofii spotkania (Buber, 1992: 43) może być kluczową postacią doświadczenia krystalizującego, jak i kimś, kto wiedzie ku wyższym przeznaczeniom (Kunowski, 1981: 66), pokazuje bardziej zaawansowane formy dialogu niż rzeczowy (zatem indukuje dialog duchowy czy egzystencjalny, jak ujmowali go personaliści chrześcijańscy). Rola Mistrza polega bowiem na uwalnianiu potencjału tkwiącego w jednostce, będącego zarazem mimowolnym procesem, jak i zadaniem opartym na przestrzeganiu arystotelesowskich praw do poznania prawdy, ale też prawa do

suwerenności i wolności. W praktyce, w procesie wychowania, przekazywania wiedzy i wartości oznacza to powstrzymanie się przed ideologizowaniem, totalizowaniem świadomości podopiecznych nawet przez bliskie samemu wykładowcy idee, rozwiązania czy teoretyczne koncepcje oraz sposoby wyjaśniania rzeczywistości. Jest to szczególnie istotne podczas kształcenia uniwersyteckiego, które według Sergiusza Hessena wiąże się z twórczością¹. Mistrz zatem to nie tylko osoba budząca naukowe zainteresowania, ale przede wszystkim strzegąca intelektualnej niezależności swojej i uczniów. Jest tutaj obecny zarówno pierwiastek racjonalny, jak i intuicyjny, wyrażony poprzez wzajemne otwarcie na siebie, ale też duchowe wsparcie. W relacji tej pojawia się łaska oraz ograniczenie. Pierwszy z czynników odnosi się do wzajemności, dialektyki oddziaływania i dialogu, jaki prowadzi Mistrz z uczniem, drugi zaś do inności, barier psychicznych, duchowych, intelektualnych, określanych przez naszą indywidualność. Trudno w działaniu Mistrza jednoznacznie wskazać na środki, którymi się posługuje, gdyż nierzadko przybierają one wymiar stricte duchowych narzędzi, jakimi są charyzma, zaufanie, afirmacja i intuicja². U S. Hessena w koncepcji uniwersytetu kształcenie akademickie jest ściśle związane z dążeniem ku coraz wyższej specjalizacji, a zarazem autonomii poznawczej (Hessen, 1973).

Wspomniany autor, wybitny filozof wychowania, zwraca uwagę na niejednoznaczność pojęcia „pedagog”: może być to zarówno badacz naukowy, nauczyciel przedmiotów pedagogicznych, wychowawca, jak i pracownik administracji w zakładach oświatowych. Nie znajdziemy w rozważaniach S. Hessena opisu relacji między tymi stanowiskami, pojawia się jednak stwierdzenie, że wykształcenie zawsze jest drogą do samodzielności duchowej i intelektualnej – człowiek wykształcony nie jest odtwórcą narzuconego wzorca, ale osobowością, indywidualnością w sensie niepowtarzalności. Tym, co łączy nauczyciela i ucznia (wykładowcę i studenta), jest wspólnota duchowa, której fundamentem są wartości, dążenie do nich. Twórczy pierwiastek w kształceniu ujawnia się m.in. w tym, że osobie samodzielnej nie można niczego narzucić, a to, co przekazywane, musi zostać odniesione do samowiedzy, zespolone z tym co wiemy i kim jesteśmy. Kształcenie jest zarazem samokształceniem i procesem duchowym ściśle odnoszącym się do budowania tożsamości osobowej. Nauczyciel jest nie tylko reprezentantem pewnych wartości, ale też tym, kto żyje nimi i realizuje je w swym codziennym działaniu, nie dlatego, że „dzierży władzę” i wymaga posłuszeństwa,

¹ O koncepcji S. Hessena będzie jeszcze mowa w dalszej części tekstu, tutaj pragnę tylko ponownie wyeksponować ideę Stefana Kunowskiego, która określa dążenie do autonomii jako kilkietapowy proces. Poprzez towarzyszące zabawie, dociekaniu i pracy dozorowanie, nauczanie i wychowanie dochodzimy do twórczości – której towarzyszy kształcenie umysłu w sensie specjalistycznym o innym niż nauczanie poziomie samodzielności poznawczej. Ponad twórczością jest tylko spotkanie światopoglądowe – zetknięcie czy inaczej ugodzenie osobowością Mistrza.

² Na ten temat również w innym tekście mojego autorstwa: Karkowska, 2003.

ale ponieważ napotyka na duchową odpowiedź drugiego człowieka, swojego ucznia. Jest więc Mistrz, wychowawca, nauczyciel czy wykładowca – twórcą. Twórczość ta rozumiana jako postawa przenika jego działanie, określa wszystkie jego aspekty.

Idąc dalej za S. Hessenem, bycie twórcą akademickim to czuwanie nad własnym i innych rozwojem, pilnowanie, by we wspólnocie akademickiej nie przeważał konformizm – bowiem wówczas zagraża ona podmiotowości i przestaje być wspólnotą duchową, sztywnieje w swych ramach, zamyka się na skutek przerostu organizacji i formy nad tym, co jest jej sensem – równowagą negacji i afirmacji, włączania (rozwijania/modyfikowania) tego, co uznane przez innych w obręb wiedzy, podnoszenia na wyższy poziom swoich przemyśleń, dokonań, odrzucania tego, co zamyka horyzont myślenia, szkodzi jego poszerzaniu, co do czego bez wątpliwości orzeczono nieprawdziwość.

Kolejnym warunkiem akademickiej twórczości jest krytyczna orientacja pozwalająca dyskwalifikować to co nieprzydatne i szkodliwe, ale przede wszystkim zdolność obcowania z dziełami kultury, interpretowania jej tekstów niejako z pierwszej ręki, bez pośredników, i tłumaczy nierzadko narzucających swój pogląd i przekonania (Hessen, 1997: 42–49). Warunkami twórczości wymienianymi przez Sergiusza Hessena są zatem: otwarcie na to, czego nie znamy, na coś nowego, a czasem sprzecznego z dotychczasowymi doświadczeniami, intelektualna gotowość, potrzeba poznawania, ciekawość, czas przeznaczony na spotkanie, wymianę myśli i analizę tego, co konstytuuje wiedzę, trud podjęty w celu włączenia (bądź wyłączenia) we własne struktury myślenia (mówiąc językiem hessenowskim afirmacji i negacji) tego, co poznawane. Intelektualista a zarazem akademicki twórca to zatem rola, która wobec wysokiego poziomu profesjonalizacji codziennych działań podejmowanych w przestrzeni akademickiego dyskursu pozostawia bardzo niewielki margines na błędy czy niedociągnięcia, ludzką niedoskonałość, zniechęcenie czy wahania intelektualnej formy.

Taka rola, której obraz i wzorzec mamy zakodowany w świadomości, stanowiący pewien model działania, to w weberowskim rozumieniu typ idealny. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że koncepcja akademickiego twórcy, którą próbuję na potrzeby niniejszego tekstu skonstruować na podstawie poglądów Sergiusza Hessena (1997), ma charakter diachroniczny – mówiąc językiem psychologicznym – nie uwzględnia procesów zachodzących równoległe do tego, co wzmacnia pewne strategie działania czy też warunkuje takie a nie inne odgrywanie roli. Można oczywiście dyskutować na temat tego, czy interpretowanie materiału wyłaniającego się z filozoficznej koncepcji wychowania za pomocą współczesnych ujęć obecnych w naukach społecznych jest w ogóle uprawnione. Jeśli jednak przyjmujemy, że jest to dopuszczalne (czymże innym bywa tworzenie nowych interpretacji i poszerzanie pola problemowego?) – akademicki twórca wyłaniający się z hessenowskich rozważań jest kimś, kto uznaje

nadrzędność swojej misji ponad warunkami zewnętrznymi, które go określają, godzi się na ograniczenia i niedogodności wynikające z ram formalnych i przemian otoczenia i kultury, której jest odbiorcą ale i współtwórcą. Ujmując kwestie bardziej współcześnie, z wykorzystaniem wątków socjologicznych niż korzystając z filozofii spotkania w stawianiu się twórcą akademickim szczególnie istotny jest stosunek do roli społecznej.

Jako punkt odniesienia przyjąć można tutaj zarówno strukturalistyczną koncepcję Jonathana Turnera, jak i wywodzące się z teorii działania społecznego ujęcie roli Floriana Znanieckiego. W pierwszej z nich kluczową dla konstruowania tożsamości kategorią wydaje się być to, co zawarte w aspektach roli: subiektywnym i przypisanym (rola realizowana w praktyce jest tzw. rolą spełnioną, wypadkową obu aspektów), a raczej to, jak dynamika ich zawartości wpływa na pełnienie owej roli (Duraj-Walczak, 1996:106–112). Istotne znaczenie dla konstruowania tożsamości mają oba aspekty roli. Treści przypisane, to czego dowiadujemy się o roli nauczyciela i naukowca, osoby, które spotykamy podczas nauki (wykładowcy), uznane za istotne aspekty działania w roli (prowadzenie badań, własne ich koncepcje i pomysły badawcze, udział w wieloautorskich projektach, działania dydaktyczne i prace organizacyjne), przyjęte w miejscu pracy normy zachowań stykają się z wyobrażeniami, własnymi interpretacjami tego, co to znaczy być wykładowcą i naukowcem. Interpretacje te związane z własną socjalizacją zawodową, ale też osobowością, ambicjami, marzeniami czy planami, a przede wszystkim hierarchią wartości i oczekiwaniami przełożonych silnie oddziałują na aspekt spełniony roli, czyli sposób, w jaki jest ona wykonywana. Jeśli mielibyśmy czynić punktem odniesienia koncepcję Floriana Znanieckiego, tutaj każdy ze składników roli będzie miał swoje znaczenie:

- jaźń odzwierciedlona (to jak myślimy, że jesteśmy postrzegani przez innych, np. kolegów z instytutu, przełożonych, studentów) – nieprzystawalność obrazu samego siebie i przekonań dotyczących naszej osoby, a w efekcie i przekonań o tym, jak wypadamy w oczach innych bywa źródłem zaburzeń tożsamości, może też zakłócać funkcjonowanie w środowisku;

- stan socjalny (przywileje, prestiż) – poddając analizie ten składnik roli warto byłoby zastanowić się, czy są jeszcze jakiegokolwiek przywileje/prestiż związane z pełnieniem roli naukowca, skoro większość absolwentów studiów wobec możliwości zatrudnienia na uczelni całkowicie neguje sens takiej pracy, związane z nią możliwości rozwoju, zarobki etc. Nie tyle należy tu postawić zbyt ogólne ze swej natury pytanie: czy z pełnieniem roli akademickiego twórcy związany jest prestiż, ale wewnątrznie analizując uwarunkowania związane z konkretnym stanowiskiem, zastanowić się, co jest/bywa jego źródłem? Jest to bowiem kategoria bardzo subiektywna – jak się wydaje – nie tyle naukowiec czy wykładowca może mieć prestiż, co określona osoba osadzona w konkretnych

uwarunkowaniach wydziału /instytutu/katedry. Paradoksalnie, osobą o znaczących przywilejach wcale nie musi być profesor czy inni naukowcy;

- funkcja społeczna (obowiązki, parametryzacja, biurokratyzacja działania i inne jego aspekty formalne) – sposób, w jaki hierarchizuje się swoje obowiązki (dydaktyka, nauka, prace organizacyjne – tu znów paradoksalnie – autorce tekstu znana jest sytuacja, w której te ostatnie ceni się najwyżej, bywa też, że źródłem wysokiej oceny u przełożonych i związanych z nią konsekwencji o charakterze motywacyjnym jest nie tyle profesjonalne i odpowiedzialne zajmowanie się proporcjonalnie rozumianą działalnością naukową i dydaktyką, ale promowaniem dziesiątek a bywa, że setek absolwentów wydziału;

- znaczenie życiowe – jako jeden ze składników roli związane jest z pytaniem, kim jest naukowiec/wykładowca na wydziale, uczelni? Czy jest osobą zidentyfikowaną przez środowisko? Jaki wpływ wywierają jego działania zawodowe na samoocenę i stosunek otoczenia do niego? Jakie znaczenie w środowisku lokalnym i szerszym mają jego osiągnięcia, dziedzina, którą się zajmuje, jakie są wyniki jego badań i ich społeczna przydatność? – kwestie te wydają się ściśle związane procesami tworzenia tożsamości akademickiego twórcy (Boksański, 1984: 7–8).

Tożsamość akademickich twórców można badać także w odniesieniu do innych koncepcji ról (reprezentacja Mascoviciego, mechanizmy tworzenia, negocjowania czy modyfikowania ról Jacka Szmataki czy dramaturgiczne ujęcie Ervinga Goffmana) – por. Karkowska, 2005. Szalenie istotną i płodną w konsekwencje dla tożsamości akademickiej wydaje się być także obok wszystkich powyższych mertonowska kategoria ambiwalencji w roli (Witkowski, 1994). Na potrzeby niniejszego tekstu przedstawiłam zatem tylko niektóre propozycje do możliwej dalszej analizy.

Tożsamość twórców akademickich w perspektywie przemian kultury uniwersyteckiej

Kiedy mówimy o tożsamości akademickich twórców, istotne znaczenie ma nie tylko obszar znaczeniowo-definicyjny i to, które spośród kontekstów i ujęć uznamy za kluczowe w analizie procesu kształtowania tejsze. Równie istotna jest kwestia związków sfery etycznej z praktyką akademicką. Wpisuje się ona niejako w biograficzne uwarunkowania tożsamości o charakterze makrostrukturalnym. Jak zauważa Jacek Piekarski, od czasu Procesu Bolońskiego powracają pytania o kształt i wymiary europejskiej przestrzeni edukacyjnej, o jej swoistość, edukacyjny sens oraz – co z perspektywy niniejszego tekstu wydaje się szczególnie istotne – o znaczenie praktyki uniwersyteckiej dla jej uczestników (Piekarski, 2015). Mamy obecnie do czynienia z kryzysem wartości, a co za tym idzie

kryzysem akademickiego etosu – zaburzeniu ulegają procesy komunikacji, transmisji wiedzy, a także tworzenia i odtwarzania wartości, które są konstytutywne dla budowania satysfakcjonującej jej uczestników przestrzeni edukacyjnej, którą stanowi uniwersytet.

Etos akademicki, ze względu na ograniczenia strukturalne i finansowe, jakie niesie z sobą każdy kryzys, wypierany jest przez korporacyjny model uczelni wyższej, w którym dominować zaczyna „syndrom korporacyjnej poprawności”. Jego skutkiem pośrednim jest zanik kultury akademickiego współbycia, tworzenia i przeżywania wspólnoty dyskursu, niezbędnej, by komunikować innym swoje pomysły, zamierzenia, dzielić się wątpliwościami i efektami swoich działań badawczych czy edukacyjnych. Skutek bezpośredni natomiast stanowi funkcjonowanie uczelni jako „fabryki wiedzy/fabryki dyplomów” wraz ze wszystkimi skutkami społecznymi tego zjawiska. Spowodowane jest to, jak zauważa Zygmunt Bauman, nieprzystawalnością właściwości akademickiego świata do ponowoczesnej rzeczywistości, dla której charakterystyczna jest tymczasowość i epizodyczność (Bauman, 2006: 162). Ale kryzys świata akademickiego ma podłoże zarówno kulturowe, jak i ekonomiczne, o czym wspominałam już powyżej. Dochodzi do erozji kultury uniwersyteckiej, zagubienia własnej misji i autonomii własnej praktyki zawodowej nie tylko z przyczyn związanych z analizowaną przez Z. Baumaną nieprzystawalnością światów – akademickiego i ponowoczesnego, ale też z powodów ekonomicznych – wobec postulatów i praktycznych decyzji o zamykaniu szkół wyższych, ponieważ kształcenie, którego hessenowską wizję opisałam w pierwszych akapitach niniejszego tekstu, jest nierentowne, w kategoriach ekonomicznych przynosi straty.

Sytuacja owa ma niejako podwójne dno, ponieważ, jak zauważa Jan Kieniewicz, wrogiem autonomii uniwersytetu, szczególnej roli naukowca, jego podmiotowości, są tyleż relacje ekonomiczne, co on sam – godząc się na bylejąkość, uzurpację i odstępstwa od zasad, które kulturę uniwersytetu ukształtowały (Kieniewicz 2007: 61–63, za Piekarski, 2015). Tutaj przypomnieć trzeba o nadrzędnej roli wartości i ich znaczeniu w życiu każdego człowieka – trudno się nie zgodzić z Autorem, ale trzeba także zauważyć, że postawy wobec własnych działań profesjonalnych zależą tyleż od wspomnianych wyznaczników aksjologicznych naszego działania co od stanowiska władz uczelni/wydziału i sposobu kierowania jeszcze mniejszymi jednostkami. Jeśli osoby pełniące ważne funkcje w administracji uczelni „połkną” korporacyjny haczyk, nadmiernie ulegną ekonomicznym naciskom, zgodzą się na promowanie ilości, a nie jakości, pozwolą na gubienie naukowych inicjatyw i pomysłów w morzu biurokratycznych procedur, osoby nawet najbardziej wierne idei uniwersytetu, postulatów etyczności w kształceniu, wyznające humanistyczne wartości i, jak opisał to Kieniewicz, nie godzące się na „uzurpację” i kulturę edukacyjnego pozoru, staną wobec perspektywy utraty pracy, ponieważ, mimo iż publikują, uczą, badają – ich profesjonalne działania

nie mieszczą się w tzw. sześciu p stanowiących korporacyjne wskaźniki efektywności (są to: produktywność, procedury, projekt, parametryzacja, prezentacja, punktacja). W tak określonej rzeczywistości nie ma z pewnością miejsca na rozwijanie (czasami długotrwałe) refleksji nad jakimś zagadnieniem, ważne by napisać i jak najszybciej opublikować tekst – o określonym gabarycie edytorskim (za mało arkuszy wydawniczych nie pozwala przyznać za niego punktów). Brakuje miejsca na idee, problematyzowanie zagadnień, intuicyjność myślenia, a wszystko, co składa się na naukową inicjatywę, trzeba zaprezentować w taki sposób, aby przekonało nie tych, którzy będą się zajmować badaniem, czy tych, do których skierowana jest jego tematyka, ale decydujących o finansach ekspertów. Przy tym wszystkim ani na chwilę nie należy zapominać o liczbie wierszy/znaków na stronie, terminach/etapach kwalifikacji etc. I o uwagach, jakie otrzymali poprzednicy, bo te być może pozwolą przejść pomyślnie weryfikację projektu badawczego. Weryfikację, która pozwoli na otrzymanie środków finansowych na jego realizację, ale przede wszystkim na przyznanie punktów realizatorom i jednostce, której są pracownikami.

Odpowiedź na pytanie, czy po to i w taki sposób należy – odwołując się do krytykowanej aksjologii – prowadzić badania naukowe, nasuwa się sama. Każda korporacja jest szkołą konformizmu, staje się nią i uczelnia, i nie chodzi tu wcale o relacje między studentami a wykładowcami. Promowanie zasady lojalności wobec korporacji, dominacji dyskursu ekonomicznego nad naukowym prowadzi także do urzeczowienia relacji społecznych i komercjalizacji wiedzy, a stąd już tylko krok do tego, by uczelnię postrzegać jako oferenta usług edukacyjnych, agendę handlującą wiedzą, umiejętnościami i kompetencjami (Piekarski, 2015). Dodajmy, iż wszystkie one muszą bezwzględnie zostać umieszczone w sylabusach wykładanych przedmiotów, a następnie potwierdzone w recenzji pracy dyplomowej i umieszczone na suplemencie dyplomu. Bez tego studiów dzisiaj nie ma. Fakt, że kiedyś owe studia bez tego rodzaju wynalazków były źródłem wiedzy i umiejętności, a ich absolwenci mieli się na pewno nie gorzej niż obecni, zarówno pod względem kompetencji zawodowych, jak i samorozwoju, tłumaczone bywa na wiele sposobów: od konieczności dyscyplinowania pracowników i uzasadnienia, za co wykładowca właściwie otrzymuje pieniądze (skoro nie musi codziennie stawiać się o ósmej w pracy i pozostawać tam do szesnastej, ma kilka tygodni wakacji, a nawet prawo do urlopu zdrowotnego, orzeczonego jednak najwcześniej po piętnastu latach pracy przez konkretnego, wskazanego przez pracodawcę lekarza), poprzez wymagania rynku pracy aż do uzasadnień *quasi*-kulturowych i *quasi*-historycznych, które to niczego sensownego poza ogólnikami w stylu „na przestrzeni lat świat się bardzo zmienił, zmienia się i sposób kształcenia” do debaty o kryzysie kultury uczelnianej nie wnoszą. Co szczególnie istotne, najszybciej presji komercjalizacji ulegają studenci – na szczęście nie wszyscy – jawnie komunikując, że nie chodzi im

o wiedzę/kompetencje/rozwój, ale o praktyczne informacje, najlepiej takie, które pozwolą zdystansować konkurencję na rynku pracy – innego rodzaju wiedza jest w ich przekonaniu mało użyteczna. Nie jest istotny dyplom, ale wiele dyplomów/certyfikatów zdobytych w tym samym czasie. Na zajęcia warto przyjść tylko wówczas, gdy nie kolidują one z pracą (chodzi o studentów studiów stacjonarnych!), wszak niemal dowolną ilość razy można próbować zaliczyć zajęcia/zdać egzamin, a w razie niepowodzenia **ZAWSZE** można otrzymać dziekańską zgodę na przedłużenie sesji/warunkowe zaliczenie semestru. Bo każdy student w warunkach ekonomicznej presji jest na wagę złota.

W takich warunkach, określanych przez korporacyjność uczelni, nie tylko zagrożone jest istnienie uniwersytetu, rozumianego jako autonomiczna wspólnota myśli, ale przede wszystkim tożsamość tych, którzy go współtworzą. Opisane mechanizmy bowiem wypaczają sens codzienności, działań podejmowanych dla dobra innych, wywołując nierzadko niepokojące pytania o sens bycia członkiem akademickiej społeczności i profesjonalnego działania w instytucji, której jest się pracownikiem. Niektóre z takich pytań to: Gdzie ja jestem?; Po co tutaj (na uczelni) jestem?; Jakie są efekty moich działań w skali bieżącej i przyszłej?; Komu działania te są potrzebne?; Czy zajmując się na co dzień wypełnianiem niezliczonych dokumentów, arkuszy czy tabel, licząc skrupulatnie wiersze i znaki na klawiaturze komputera, nadal jestem nauczycielem i naukowcem?; Czy promując rocznie 50 absolwentów kierunku, pomagam im startować w dorosłe życie?; Czy jestem przekonany, że jak udokumentowano, nabyli oni wiedzę, umiejętności i kompetencje i mają szansę działać profesjonalnie, że będą się rozwijać w wymiarze społecznym i edukacyjnym?; Jaki wpływ mają wymienione dylematy i wątpliwości na moją samoocenę oraz samoświadomość działania w roli?

To są tylko niektóre z wątpliwości, jakim stawić musi czoło każdy wykładowca, nie tylko ten, kto identyfikuje się z określeniem „akademicki twórca”

Biografie akademickie – w stronę kształtowania tożsamości

Omówiwszy uwarunkowania instytucjonalne, a także przemiany aksjologiczne oddziałujące na proces konstruowania tożsamości osób związanych z akademickim światem, przyjrzyjmy się sposobom i strategiom budowania ich biografii.

Biografie akademickie budować można, jak zauważa Ulrich Beck, w odniesieniu do trzech poziomów :

- wewnętrznego (psychologicznego), składają się nań: osobowość, wiedza, przeświadczenia, typowe zachowania i działania, plany i sposoby ich realizacji. To właśnie w obrębie poziomu psychologicznego mówić można o samoświadomości w pracy akademickiej, o tworzeniu;

- relacji interpersonalnych w środowisku zawodowym, ale i poza nim (poziom mikro-);
- stosunków społecznych właściwych danemu światu społecznemu, rzeczywistości makrostrukturalnej – tu znaczącą rolę będą odgrywały mechanizmy budowania tożsamości i strategie przetrwania, ale też konflikty, normy, oczekiwania kolegów, przełożonych czy studentów. Z jednej strony pojawiają się plany, oczekiwania, aspiracje i dążenia, z drugiej napotykaemy zewnętrzne bądź wewnętrzne bariery (Beck, 2002: 93–94).

Skoro nowocześnie(?) alternatywnie(?) rozumiana biografia naukowa to seria punktowanych zdarzeń, a twórczość to sprawność osiągnięcia standardów (PiekarSKI, 2015: 185–215), najczęściej spotykaną reakcją rozwijaną w kategoriach budowania tożsamości członków akademickiej wspólnoty są mechanizmy obronne i strategie przetrwania. Wymienione zachowania/tendencje w przyjmowaniu postaw nie stanowią w żadnym razie typów biograficznych ani nie odnoszą się do wyłonionych z zebranego materiału wzorów działania, opierają się jedynie na materiale obserwacyjnym. W odpowiedzi na (bez)sens uczelnianej codzienności pojawiają się między innymi:

- adaptacyjna poprawność w kreowaniu wizji własnej aktywności i w relacjach ze społecznym otoczeniem,
- kultura pozorowania wysiłku intelektualnego.

A na przeciwnym biegunie znajdziemy:

- marginalizowanie siebie, opozycję, bierny lub czynny opór wobec zastanej rzeczywistości związanej z pozycją outsidera;
- rozwijanie blokady komunikacyjnej (nieważne, co mówią inni, ważne, co ja chcę powiedzieć, nieistotne, czy rozumieją o co mi chodzi, czy podzielają moją wizję, ważne, że powiem i zrobię to, co uważam za stosowne, skoro zarówno opinia, jak i argumenty innych nie są dla mnie istotne);
- próby łączenia uniwersyteckiego świata, pracy na uczelni z wieloma innymi zadaniami i pomysłami, wobec których kariera akademicka jest tylko częścią – istotną, ale wcale nie najistotniejszą szerszych i bogatych planów życiowych.

Adaptacyjnie poprawny konformista to osoba, która nie ujawnia swojego zdania/opinii, a przynajmniej nie czyni tego w sytuacjach, które mogłyby wywierać wpływ na postrzeganie podejmowanych przez nią profesjonalnych działań (dydaktycznych, organizacyjnych czy badawczych) na uczelni, a w konsekwencji ocenę jej samej jako osoby w kategoriach bycia „dobrze rokującym” (a zatem dobrze przystosowanym czy zsocjalizowanym) członkiem akademickiej społeczności. Niezabieranie głosu w kwestiach spornych, dotyczących przyjmowanych rozwiązań czy toczących się wydarzeń, w pojęciu zaadaptowanego konformisty chroni go przed narażeniem się komukolwiek równie efektywnie, jak chroni przed wywieraniem jakiegokolwiek wpływu na wyżej wymienione. Obronny aspekt takiej postawy polega na przekonaniu, że czegokolwiek konformista by

nie zrobił i w jakikolwiek sposób nie zachowałby się, owego wpływu i tak nie posiada – charakterystyczne jest tu samoistne pozbawianie się podmiotowości i redukcja sprawczej funkcji tożsamości (budowania siebie i kreowania swojej sytuacji) do biernego trwania na przydzielonym stanowisku. Pierwszorzędną rolę w konstruowaniu tożsamości pełni tutaj funkcja relacyjna – rozwijanie autokonceptji i kierowanie swoimi działaniami przebiega w taki sposób, aby nie naruszyć ciągłości ani członkostwa w określonym kręgu społecznym. Tak budowana tożsamość odnosi się do modelu interakcyjnego (Bokszański, 1989).

Niejako antytezą wzmiankowanej, konformistycznej postawy jest outsider – z zasady nie zgadzający się na to, z czym zgadza się większość i aktywnie walczący o własną podmiotowość, chcący wywierać wpływ na wydarzenia wokół niego i decydować o tych aspektach funkcjonowania uczelni, które bezpośrednio go dotyczą. Outsider w procesie konstruowania swej tożsamości naznaczonej wzorcami wykluczenia realizuje przede wszystkim silnie związaną z poczuciem podmiotowości funkcję uaktualnienia potencjalności – zauważa trudności, bariery, ale aktywnie z nimi walczy, podkreślając nierzadko odrębność swojego stanowiska wobec głównego nurtu myślenia czy będących jego pochodną wytycznych.

Kolejna ze strategii, pozorowanie wysiłku intelektualnego – opiera się na swego rodzaju przejawianiu własnego zaangażowania i podejmowanych działań w kierunku osiągnięcia kolejnego stopnia kariery akademickiej – słuchacze czy świadkowie takiej postawy gotowi pomyśleć, iż pozorujący wysiłki w zasadzie nic innego w życiu nie robi tylko pisze, opracowuje, wydaje, prowadzi zajęcia ze studentami bądź się do nich przygotowuje. Faktyczny stan rzeczy i jego staranna analiza wskazują, iż głównie mówi o tym, a jego rozmówcy nie są przypadkowi. W ten sposób jednak u części osób zapewnia sobie opinię osoby niezwykle pracowitej i zaangażowanej w podnoszenie swoich profesjonalnych kompetencji. W rzeczywistości budowanie tożsamości odnosi się tutaj do wzorca upozorowania i paradoksu – osoby takie nie legitymują się żadnymi znaczącymi osiągnięciami naukowymi czy dydaktycznymi (i mają tego świadomość) natomiast konsekwentnie wypowiadanie się we wszystkich kwestiach, nieustanna werbalna aktywność przybierająca nierzadko formę „robienia wokół siebie szumu”, skutkuje nieformalną popularnością i nierzadko – byciem postrzeganym jako nie tylko bardzo zaangażowana w pracę, ale i kompetentna w działaniu osoba. W kategoriach budowania tożsamości można tu mówić o znacznej przewadze funkcji relacyjnej nad sprawstwem i aktualizowaniem potencjalności (Majczyna 2000: 35–50). Dzieje się tak, ponieważ pozorujący wysiłek wkłada tyle energii w budowanie swojego obrazu, że może jej nie wystarczyć na rzeczywiste działania, stawianie czoła pojawiającym się trudnościom, wszakże łatwiej odnaleźć motywację w oparciu o rzeczywiste, pozytywne rezultaty działań niż wciąż nowe i nieukończone projekty i deklarowane inicjatywy. W kategoriach wzorców tożsamości mamy tu do czynienia zarówno z upozorowaniem, jak i paradoksem,

który jest bezpośrednio związany z rozbieżnością między samoświadomością, rzeczywistymi rezultatami podejmowanych działań a pozycją, nawet nieformalnie zajmowaną w miejscu pracy.

Innym sposobem reagowania na niesprzyjające czynniki środowiskowe, które ograniczają działania twórcze w środowisku akademickim, jest próba odgroźnienia się od rzeczywistości, przetwarzania tylko wybranych informacji, powstrzymania się od działań, decyzji, które mogłyby ów porządek naruszyć. Osoba taka, nawet jeśli napotyka na sytuację nową, bardziej złożoną niż dotąd jej znane, czy po prostu trudną, nawet jeśli zdaje sobie sprawę, że dotychczasowe rozwiązania nie są efektywne, nie próbuje niczego nowego, czeka, aż sytuacja rozwiąże się sama albo inni podejmą za nią decyzje. W skrajnych sytuacjach strategia ta prowadzić może do wytworzenia blokady komunikacyjnej – nierozmawiania o tym co trudne, wymagające rozwiązania czy wysiłku, w następstwie delegowania swoich obowiązków i zakresu odpowiedzialności na innych, funkcjonowania wyłącznie w sferze wybiórczych informacji zwrotnych – takich, których wydźwięk i konkluzja jest dla takiej osoby korzystna lub chroniąca. Wycofywanie z sytuacji społecznie gratyfikujących nie musi oznaczać utraty sprawstwa – mało aktywny i blokujący komunikację zazwyczaj wie, kiedy bezwzględnie musi je podjąć – dzieje się to wówczas, gdy sytuacja zaczyna bezpośrednio dotyczyć jego samego i naruszać zastane struktury. W sytuacji blokady zazwyczaj dochodzi do zaburzenia funkcji relacyjnej i rozdzielenia aspektów jaźni odzwierciedlonej od obrazu samego siebie – pojawia się rozdźwięk nie tylko między tym, jak sam siebie postrzegam i jak postrzegają mnie inni, ale również między sposobem postrzegania przez innych a swoimi wyobrażeniami na ten temat (jaźń odzwierciedlona).

Budzącym największe zainteresowanie, a zarazem najmniej jednoznacznym sposobem budowania własnej tożsamości, wydaje się być oparte na aktywnym analizowaniu i przetwarzaniu bodźców płynących z otoczenia i wykorzystywaniu zarówno informacji, przekazów czy wydarzeń korzystnych, jak i negatywnych do konstruowania obrazu otaczającej rzeczywistości i dopasowywania się do niej lub odwrotnie – takiego kierowania swoim działaniem, aby ją zmienić, zmodyfikować, wynegocjować najkorzystniejszy dla siebie przebieg wydarzeń etc. Osoby takie, z założenia transgresyjne, elastyczne w swoim działaniu i nastawieniach wobec tego, co ich otacza, innych ludzi i ich działań, a także refleksyjnie podchodzące do ich rezultatów często wykazują cechy tzw. *beyondersów*, osób przekraczających granice. Cechują ich następujące postawy i zachowania: mają poczucie przeznaczenia lub misji, lubią swoją pracę, czerpią przyjemność z myślenia i rozwiązywania problemów, są tolerancyjni wobec popełnienia błędów zarówno przez siebie, jak i przez innych, mają szerokie, ale wybiórcze zainteresowania, wyrażają zgodę na bycie w mniejszości, posiadają odwagę do bycia kreatywnym (Millar, 2004, za Chmielińska, 2016). *Beyondersi*, ale też inne osoby

transgresyjne, podejmują działania na rzecz siebie i innych, traktując karierę akademicką jako pewien etap czy część – niekoniecznie najważniejszy – własnej biografii do budowania samoświadomości, uruchamiania procesów twórczych, zarazem dobrze identyfikując swoje mocne strony i ograniczenia zarówno własne, jak i wynikające z niekorzystnych cech i procesów zachodzących w otoczeniu społecznym. Charakterystyczna jest tu równowaga w zakresie funkcji tożsamości – relacyjnej, sprawstwa i uaktualnienia potencjalności. Osoba taka w miarę możliwości i przyjętej koncepcji samorealizacji pozostaje aktywnym członkiem pewnego kręgu społecznego (z przewagą relacji naznaczonych neutralnie i pozytywnych), chętnie podejmuje wyzwania, potrafi stawić czoła przeciwnościom i ma wysoką motywację do działania. Równowaga ta zapewnia jej poczucie spójności działania będące pozytywnym wzorcem kreowania tożsamości.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, stwierdzić należy, że na kształtowanie się tożsamości akademickich twórców wpływ ma bardzo szerokie spektrum czynników, wśród których odnaleźć można zarówno uwarunkowania mikro, jak i makrostrukturalne. Do najważniejszych spośród nich zaliczyć można:

- przygotowanie zawodowe i stosunek do wykonywania swoich obowiązków (szczególnie istotna jest tutaj refleksja nad tym, co badanym dały studia, a co daje codzienna refleksja czy praca nad sobą, rozumiana jako doskonalenie warsztatu; istotną kwestią jest również, czy praca na uczelni traktowana jest priorytetowo, czy jako jedno z wielu zajęć zawodowych, czy została wybrana świadomie, czy przypadkowo, jakie są proporcje między sferą dydaktyczną, naukową i organizacyjną i czy badani są z nich zadowoleni?);

- dynamika zmian zainteresowań i budowania własnej kariery poprzez pryzmat rywalizacji i konkurencji, konfliktu ról czy obszarów życia (spójność zainteresowań ich kontynuacja *versus* podejmowanie nowych wątków, samodzielność *versus* reprodukcja kogoś/czegoś, np. pewnych modeli badania, obszarów zainteresowań etc., czynniki instytucjonalne, w tym ewolucja kultury akademickiej;

- katalizatory i inhibitory akademickiej twórczości – mają wymiar indywidualny, jednak na poziomie pewnego uogólnienia wskazać można, iż katalizatorami są np.: sukces zawodowy – rozumiany subiektywnie i obiektywnie, składać się nań mogą realizacja pewnych planów związanych z własnym rozwojem, publikacje, wdrożone projekty, nagrody, poczucie zawodowego sprawstwa, wysoka ocena w oczach współpracowników i dobra opinia studentów, bycie motywowanym przez przełożonych etc. Inhibitorami działań twórczych są zazwyczaj: konflikt ról i obszarów życia społecznego i zawodowego, długotrwałe przeciążenie obowiązkami, nacisk związany z rozwojem korporacyjnego podejścia na uczelni, przeszkody i ograniczenia formalne w tym wiekowe (stypendia, staże, projekty), przebieg awansu akademickiego (długotrwałość, brak poczucia kontroli, odraczanie poszczególnych etapów, lekceważenie kandydatów do uzyskania

kolejnego akademickiego stopnia, niemerytoryczne recenzje dorobku), balansowanie na granicy dwóch porządków działania i myślenia o/na uczelni;

- aspekt psychologiczny (sposoby radzenia sobie z trudnościami, w tym rozwijanie opartych na mechanizmach oporu strategii przetrwania, związki między pracą a życiem codziennym, umiejętność korzystania z zasobów własnych oraz instytucjonalnych, preferowanie działań indywidualnych czy kolektywnych (przez działanie indywidualne rozumiem takie, w którym jednostka i jej interes ma pierwszeństwo, swoboda wyboru, poleganie wyłącznie na sobie, decyzje zależą od przekonań, a nie nacisków czy czynników zewnętrznych w tym presji i regulacji instytucjonalnych).

Uwagi końcowe

Podsumowując, możemy zauważyć na podstawie dokonanej w niniejszym tekście analizy, że kształtowanie tożsamości akademickich twórców jest procesem szeroko uwarunkowanym zarówno na poziomie makro-, jak i mikrospołecznym. Szczególnie istotne znaczenie mają tutaj wzorce działania w roli społecznej, rozumiane zarówno współcześnie (socjologicznie), jak i z odwołaniami do filozofii wychowania, rozumienie samego procesu tworzenia, bycia twórcą i uczestniczenia w akademickiej wspólnoty. Bezpośredni wpływ na biografie akademickich twórców mają przemiany kultury uniwersyteckiej i sposób, w jaki na nie reagują (strategie oporu i przetrwania/*versus* wykorzystanie przemian do wzbogacenia własnej samoświadomości i obrazu świata). W przebiegu ewolucji tego, czym był na przestrzeni ostatnich 200 lat i czym współcześnie wydaje się być uniwersytet, należy również pamiętać o katalizatorach i inhibitorach akademickiej kariery. Powyżej omówione czynniki i zależności mają jedynie charakter poglądowy, podjęta problematyka wymaga dalszej analizy, a wiele informacji przyniosą dalsze badania.

Bibliografia

- Bauman Z., 2008, *Zindywidualizowane społeczeństwo*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Beck U., 2002, *Społeczeństwo ryzyka: w drodze do innej rzeczywistości*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa.
- Boksański Z., 1989, *Tożsamość, interakcja, grupa*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Buber M., 1992, *Ja i Ty: wybór pism filozoficznych*, Wydawnictwo PAX, Warszawa.
- Chmieleńska A., 2016, *Portret beyonders jako inspiracja do badań biograficznych* [artykuł zamieszczony w niniejszym tomie].
- Hessen S., 1997, *O sprzecznościach i jedności wychowania. Zagadnienia pedagogiki personalizacyjnej*, Wydawnictwo Żak, Warszawa (wybór i opracowanie W. Okoń).

- Hessen S., 1973, *Filozofia, kultura, wychowanie. Źródła do dziejów myśli pedagogicznej*, Wydawnictwo PAN, Warszawa–Gdańsk–Kraków–Wrocław.
- Karkowska M., 2003, *Literackie obrazy relacji uczeń – Mistrz w wychowaniu*, [w:] S. Sztobryn, B. Śliwerski (red.), *Idee pedagogiki filozoficznej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 139–146.
- Karkowska M., 2005, *Nauczyciel i uczeń. Interakcje a wartości w klasie szkolnej. Analiza etnograficzna*, Wydawnictwo Impuls, Kraków.
- Kunowski S., 1981, *Podstawy współczesnej pedagogiki*, Wydawnictwo Salezjańskie, Łódź.
- Kieniewicz J., 2007, *Autonomia uniwersytetu. Jej przyjaciele i wrogowie*, Pszczelarska Oficyna Wydawnicza Maciej Rysiewicz, Warszawa.
- Majczyna M., 2000, *Podmiotowość a tożsamość*, [w:] A. Gałdowa (red.), *Tożsamość człowieka*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 35–50.
- Modrzejewska-Świgulska M., 2014, *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Piekarski J., 2015, *Korporacyjna poprawność w kulturze akademickiej. Uwagi o etyczności praktyki*, [w:] M. Kafar, A.F. Kola, *Etyczno-moralne aspekty „praktyk humanistycznych”*, Międzynarodowe Centrum Zarządzania Informacją ICIMSSJ, Toruń–Łódź, s. 185–215.
- Rogers C., 2002, *O stawianiu się osobą. Poglądy terapeuty na psychoterapię*, Wydawnictwo Rebis, Poznań.
- Walczak-Duraj D., 1996, *Wykłady z podstaw socjologii*, Wydawnictwo Omega-Praxis, Pabianice.
- Witkowski L., 1994, *Ambiwalencja jako kategoria dla socjologii edukacji*, [w:] L. Witkowski, J. Brzeziński (red.), *Edukacja wobec zmiany społecznej*, Wydawnictwo Edytor, Poznań.

* * *

Identity of academic creators in the perspective of biographic research

Summary: The text is devoted to the analysis of techniques and conditions of constructing the identity of academic creators in the biographic perspective that includes the university culture transgression. The first part of deliberations concerns discussing the notion of an academic creator, his/her role, and the context of social activities. The other one concentrates on the process of constructing academic identity in the context of changes that university culture undergoes, and which primarily concern the consequences of appearance of the syndrome of corporation correctness. The text is a preview of further research into the problem of shaping academic creators' identity.

Keywords: creators, identity, biographies, university, transformations

II
RELACJE Z BADAŃ
NAD BIOGRAFAMI TWÓRCÓW

Kamila Lasocińska

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Badania biograficzne wśród artystów plastyków – refleksja badacza

Wprowadzenie

W artykule przedstawiam swoje refleksje badawcze oraz ogólny przebieg badań biograficznych przeprowadzonych wśród absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Badania zrealizowałam w ramach rozprawy doktorskiej na temat *Biografie absolwentów Akademii Sztuk Pięknych – wobec nadziei i spełnienia*¹. W niniejszym artykule odnoszę się do swoich osobistych refleksji dotyczących badań biograficznych i badania twórczości, które pojawiły się już po ich przeprowadzeniu. Skupiam się na pokazaniu tego, co było dla mnie istotne w procesie badawczym, a także odnoszę się do trudności, które wiązały się z procesem zbierania danych biograficznych. Prezentuję swoje sugestie odnośnie do wywiadów narracyjnych i ograniczeń, jakie mogą się pojawić w procesie rekonstruowania historii biograficznej. Istotne jest dla mnie również pokazanie wieloetapowego procesu analizy badań i budowania uogólnień badawczych, który jest interesujący, ale jednocześnie czasochłonny i żmudny. Zwracam również uwagę na aspekty twórczości, które łączą się z samym procesem rekonstruowania biografii. Uznaję przede wszystkim, że aktywność twórcza ujawnia się w działaniach biograficznych poprzez:

– możliwość różnych interpretacji wydarzeń życiowych (plastyczność interpretacji) i przekraczanie własnych schematów myślowych przez osobę opowiadającą;

¹ Promotorem pracy był prof. Jacek Piekarski, UŁ.

- konstruowanie własnej opowieści o życiu, które pozwala zobaczyć swoją historię z innej perspektywy (poprzez uchwycenie ogólnego sensu opowieści, poszukiwanie nowych znaczeń, patrzenie wieloaspektowo na wydarzenia);
- kształtowanie narracyjnej tożsamości (zmieniającej się w czasie) i własnego obrazu „ja”;
- refleksyjne projektowanie wizji własnej przyszłości i określanie zadań do realizacji (Lasocińska, 2014: 34).

Trudności z badaniem twórczości – odniesienie do teorii i badań nad twórczością

Przed podjęciem badań biograficznych wśród twórców, w swojej wstępnej refleksji zwróciłam uwagę na to, że wyróżnia się cztery wymiary twórczości: proces, produkt, osobę (twórcę) oraz uwarunkowania zewnętrzne, środowiskowe. Wokół tych kategorii prowadzone są badania dotyczące twórczości. Uważa się również twórczość za obszar trudny do badania ze względu na rozległą tematykę, różnorodność dziedzin, w jakich występuje oraz jej niejednoznaczny charakter i niepowtarzalność (Szmidt, 2013: 564). Twórczość jest rozumiana jako produkowanie nowości (Cropley, 2001: 2). Trudno zatem zamknąć ją w pewnym schemacie badawczym. W literaturze przedmiotu podkreśla się antynomiczny, paradoksalny i wieloznaczny charakter twórczości. Wiąże się ona z zaangażowaniem jednostki w podejmowane działanie i jednocześnie istotne jest, aby potrafiła ona zachować dystans i niezależność pozwalającą na dokonywanie modyfikacji w realizowanych przez siebie projektach. Twórczość w sensie psychologiczno-społecznym wymaga przekraczania stereotypów i norm społecznych. Jednocześnie, każdy twórca oczekuje uznania społecznego i aprobaty swoich działań, bycia docenionym przez innych ludzi (Szmidt, 2001). Jaką zatem drogę musi przebyć twórca, jeśli działalność twórcza wymaga kombinacji sprzecznych dążeń osobowości i pogodzenia paradoksów z nią związanych? Dotyczy to także aspektów motywacyjnych, gdyż łączy się ona z przeciwstawnymi procesami organizującymi oraz ukierunkowującymi działania osoby, jak również z różnymi celami (Tokarz, 2004). Z przedstawionych danych wynika, że doświadczenia twórców są uwikłane w sprzeczność i dylematy, z którymi muszą się uporać w swoich codziennych doświadczeniach.

W związku z przedstawionymi trudnościami dotyczącymi opisu zjawiska twórczości przed przystąpieniem do badania biograficznego wskazałam pewne koncepcje teoretyczne, które były źródłem mojej własnej refleksji. Przede wszystkim w swoich podstawowych odniesieniach teoretycznych i syntezie wiedzy, którą zebrałam, zwróciłam uwagę na występowanie w literaturze przedmiotu i podejściach badawczych dwóch **kierunków myślenia o twórczości**: koncepcji

podkreślających związek twórczości z **samorealizacją** i poczuciem spełnienia oraz kierunków wskazujących na znaczenie **dezintegracji** czy okresowych załamania i konfliktów pozwalających na rozwój twórczy osoby. Pierwsze stanowisko dotyczy koncepcji psychologii humanistycznej ze szczególnym wyróżnieniem poglądów Carla Rogersa i Abrahama Masłowa, którzy zakładali, że realizacja możliwości twórczych człowieka pozwala mu na osiągnięcie życiowego spełnienia (Rogers, 2002; Maslow, 2006). Z drugiej strony inne ważne koncepcje badawcze, do których należy między innymi teoria Kazimierza Dąbrowskiego, wskazują na znaczenie takich czynników w działaniu twórczym, jak: dezintegracja, skłonność do zakłócania równowagi psychicznej, nadwrażliwość, doświadczanie stanów zagubienia czy konfliktu z otoczeniem. Według pierwszej koncepcji twórczość warunkowana jest przez spokój, równowagę czy doświadczenie harmonii, według drugiej przeżywaniem stanów przeciwstawnych, którym towarzyszy zagubienie, rozpad osobowości czy niepokój. K. Dąbrowski zauważa, że każdy autentyczny proces rozwoju polega na rozluźnieniu a nawet rozbijaniu już zintegrowanego stosunku do rzeczywistości – a zatem konflikt wewnętrzny, który jest najczęściej twórczy, łączy się z niepokojem i bólem, a każdy krok ku autentycznemu życiu zostaje okupiony przez twórcę wstrząsem, smutkiem i cierpieniem (Dąbrowski, 1996: 12). Dlatego też człowiek rozwijający się twórczo czuje się okresowo źle, dręczą go niepokoje i depresja, gdyż bez takich stanów nie ma wzrostu świadomości (*ibidem*: 22). Wprowadzając pojęcie dezintegracji pozytywnej, K. Dąbrowski podkreśla rolę, jaką mogą odgrywać w twórczości człowieka trudne przeżycia, wewnętrzne i zewnętrzne konflikty oraz stany nierównowagi psychicznej (Dąbrowski, 1975). Twórca musi umieć przekraczać te trudności i rozumieć ich znaczenie i sens. Ponadto wzmożona wrażliwość emocjonalna związana jest z intensywnością odczuć i emocji, które obejmują przeżywanie pozytywnych i negatywnych uczuć, a także skrajnych emocji (Piechowski, 2006: 24–25). Przezwyciężenie tych trudności prowadzi ostatecznie do osiągnięcia kolejnych etapów rozwoju osobowego.

Przedstawione koncepcje łączy to, że dotyczą rozwoju osobistego człowieka poprzez twórczość, ale jedna z nich interpretuje tworzenie w kategoriach społecznego i osobistego sukcesu i samorealizacji, druga ukazuje realizację twórczą jako proces trudny i okupiony cierpieniem, trudnościami, wewnętrznymi konfliktami. Te dwa ujęcia były najistotniejsze dla mnie jako badacza przed przystąpieniem do zbierania danych, jednak nie określały i nie determinowały kierunku dokonywanych analiz, były natomiast podstawą wielu pytań, które sobie stawiałam przed podjęciem badań biograficznych twórców i do których odnoszę się w swoich poszukiwaniach naukowych (Lasocińska, 2012, 2014).

W związku z tym, że badania prowadziłam wśród osób z wykształceniem artystycznym, warto zwrócić uwagę na specyfikę twórczości artystycznej. Kazimierz Dąbrowski zauważa, że sztuka jest najgłębszym wyrazem

dramatu ludzkiego, zawiera elementy percepcyjne, intelektualne, moralne, ale przede wszystkim odwołuje się do uczuć i przeżyć. W związku z tym kontakt ze sztuką oddziałuje wielopoziomowo i wieloaspektowo na jednostkę. Sztuka umożliwia odczucia estetyczne, kontakt z pięknem, pozwala człowiekowi na wyzwoleń, rozwija wrażliwość i pomaga dążyć „ku nieskończoności”. Jest zatem drogą do rozumienia siebie i innych, ale również bodźcem do rozwoju, ponieważ ułatwia autentyczny kontakt z samym sobą i z otoczeniem społecznym (Dąbrowski, 1996: 36).

W swoich badaniach założyłam, że aktywność związana ze sztuką łączy się z emocjonalnym zaangażowaniem w proces twórczy i dotyczy całej osobowości oraz stylu życia. Działalność twórcza osób uzdolnionych artystycznie zakłada indywidualizm i subiektywizm, który jednocześnie może okazać się niezgodny z pewnymi schematami społecznymi. Człowiek twórczy/artysta to często człowiek poszukujący-indywidualista, w związku z czym niekoniecznie musi być przystosowany społecznie i pogodzony ze sobą i z innymi. Z drugiej strony kontakt ze sztuką sprzyja rozwojowi wrażliwości i refleksji. Twórczość artystyczna wiąże się z potrzebą wolności, indywidualizmu, samookreślenia pozwalającego na budowanie własnego wizerunku „artysty – twórcy” (por. Lasocińska, 2012). Aktywność ta cechuje się dążeniem jednostek do wychodzenia poza konwencje społeczne, ale również zakłada doświadczenia życia w określonym środowisku artystycznym. W związku z tym życie osób uzdolnionych artystycznie łączy się z poszukiwaniem drogi osobistego rozwoju, skłonnością do autorefleksji, ale także wrażliwością na otaczający świat. Te cechy powinny być wartością w realizacji badań metodą biograficzną.

Specyfika przebiegu badań biograficznych

Przeprowadzone badania ukierunkowane zostały na analizę życia osób w szczególny sposób związanych z twórczością poprzez ukończone studia artystyczne. Respondentów nazwałam „twórcami” ze względu na wybór studiów umożliwiający im rozwój posiadanych zdolności plastycznych i twórczych. Podejmując się badań biograficznych, uznałam, że brakuje badań twórców dotyczących życia osób, które nie są wybitne w danej dziedzinie twórczości, ale które wybrały twórczość jako ważną kategorię i wartość życiową. W związku z tym analizy biografii twórców-artystów nie odnoszą się do takich sytuacji i okoliczności życiowych, które mogły utrudniać lub całkowicie uniemożliwiać danej osobie realizację jej własnych zamierzeń, celów, twórczych zainteresowań i zdolności (por. Lasocińska, 2009a: 105). Ważne było dla mnie w aspekcie badawczym zrozumienie, czym charakteryzuje się biografia związana z twórczością, niezależnie od oceny działań artystycznych badanej osoby. W przypadku wybranej przeze

mnie grupy badanych skupiłam się na aspekcie personalnym, a nie aspekcie dzieła. W przeprowadzonych przez mnie badaniach biograficznych absolwentów ASP nie podejmowałam się analizy przebiegu twórczości artystycznej czy szczególnych osiągnięć artystycznych badanych. Tematem badań były biografie analizowane pod kątem znaczenia twórczości w poszczególnych sytuacjach życiowych i na różnych etapach życia. Istotne było odniesienie twórczości i potrzeby kreacji do codziennych doświadczeń, zrozumienie, jaką funkcję może pełnić twórczość w biografiami.

W moich badaniach zdecydowałam się na metodę biograficzną, uwzględniając **biografię kompletną** z wykorzystaniem zmodyfikowanej formy wywiadu naracyjnego Schützego. Ważne było odniesienie się do całego życia respondentów i ukazanie roli twórczości w jak najszerszym kontekście. Założyłam, że przyjęcie perspektywy całego życia nie zamyka opowiadania biograficznego w określonej tematyce i kręgu zagadnień. Zależało mi na tym, żeby traktować respondentów jako przede wszystkim **twórców swojego życia**, zwracałam zatem uwagę **na aspekt twórczości jako autokreacji**. Ponadto metoda biograficzna pozwoliła na bezpośrednie poznanie doświadczeń związanych z twórczością, bez zamykania jej w sztywne schematy i kategorie badawcze. Dała możliwość uchwycenia tego, co jest niepowtarzalne w życiu badanych i wydaje się być adekwatna do badania nieprzewidywalnego i często paradoksalnego charakteru przebiegu doświadczeń związanych z twórczością.

W badaniach brały udział osoby, które ukończyły Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi na różnych wydziałach tej uczelni. Przeprowadziłam wywiad wśród 18 osób, w tym 12 kobiet i 6 mężczyzn. Były to osoby na różnych etapach swojego życia. Różnorodne były doświadczenia zawodowe respondentów, zróżnicowanie dotyczyło również sytuacji rodzinnej badanych². Istotne było przeanalizowanie różnych historii życia osób, które zdobyły wykształcenie artystyczne zarówno takich, które kontynuują działalność związaną ze sztuką, jak i takich, które ona z jakiś powodów zaniechały aktywności artystycznej. Ważne było uchwycenie tego, jak osoby zajmujące się twórczością artystyczną interpretują własne doświadczenia życiowe, jak kształtują swoją drogę życia, co ma wpływ na ich poczucie spełnienia oraz na jakie przeszkody natrafiają w życiu codziennym, realizując swoje zdolności, zainteresowania i pasje. W podjętych badaniach ważne było dla mnie zrozumienie, jaką rolę może spełniać twórczość i sztuka w kształtowaniu własnej biografii, jak wspomaga proces autokreacji, jak wpływa na interpretację wydarzeń życiowych i tworzenie planów związanych z przyszłością. Różnorodność osób dobranych do badania pozwalała wieloaspektowo spojrzeć na życie twórców. Z drugiej strony analizy

² Dokładniejszy opis organizacji badań prezentuję w artykule: Lasocińska, 2009a, a także w książce – 2011b.

badan pokazały znaczenia etapu życia, na jakim jest dokonywana interpretacja biografii. Różnicowanie wieku badanych znacznie wzbogaciło uzyskane treści, ukazały one różną perspektywę życia badanych – inaczej interpretowały biografię osoby zaraz po studiach, inaczej osoby w wieku średnim a jeszcze inaczej prezentowały biografie osoby w wieku senioralnym (emeryci, osoby w wieku podeszłym) (por. Lasocińska, 2009a, 2011b).

Nastawienia badawcze

Należy podkreślić, że moja rola jako badacza w podjętych badaniach biograficznych była specyficzna, gdyż sama ukończyłam studia w ASP w Łodzi, zatem doświadczenia respondentów były mi bliskie, mogłam się łatwo odnieść do ich doświadczeń. Sytuacja ta ułatwiła mi zdobycie zaufania badanych i sprzyjała nawiązaniu otwartej relacji w prowadzonym wywiadzie. Z drugiej strony przez to, że sama byłam niejako „uwikłana” w sytuację badawczą i mogłam odnosić się do niej na bazie własnych doświadczeń, ważne było dla mnie określenie własnych nastawień badawczych (por. Lasocińska, 2009a: 119).

Przede wszystkim decydując się na metodę biograficzną, przyjąłam, że badania biograficzne pozwolą mi na analizę subiektywnego stosunku osoby do własnego życia i ukazać złożoność zjawisk związanych z twórczością. Uznałam, że twórczość nie dotyczy tylko aktywności odnoszących się do sztuki, ale może obejmować całe życie jednostki. Istotne było dla mnie podjęcie badań, które same w sobie mają charakter otwarty i twórczy, umożliwiając podjęcie refleksji nad twórczością bez zamykania jej w sztywne schematy. W badaniach ważne było uwzględnienie indywidualnych poglądów badanych osób i ich **osobista interpretacja** wydarzeń i faktów, możliwość swobodnej prezentacji siebie. W podjętym temacie biografii twórczych absolwentów ASP w Łodzi twórczość rozpatrywana była jako ważny aspekt codziennych działań jednostki, jej pracy, relacji z innymi ludźmi i kształtowania siebie. Ważne było znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak wygląda życie osób związanych instytucjonalnie z twórczością (w tym przypadku artystyczną). Czy Akademia Sztuk Pięknych kształtuje ludzi bogatych w nowe wizje, nonkonformistycznie nastawionych do życia i świata? Czy doświadczenie spotkania ze sztuką uczy samodzielnego myślenia, niezależności i autonomii? W podjętym temacie badawczym interesowało mnie, w jaki sposób osoby z wykształceniem artystycznym realizują w swoim życiu posiadane predyspozycje do twórczości, zainteresowania, jak przebiega ich dalszy rozwój i co ma wpływ na ich poczucie spełniania. Ważną rolę w nastawieniach badawczych odgrywała dla mnie uczelnia artystyczna i jej oddziaływanie na badanych, jednak w trakcie tworzenia uogólnień badawczych ten czynnik nie był eksponowany, choć w wypowiedziach badanych było dużo odniesień do edukacji. Wynika to z tego, że

zwróciłam uwagę bardziej na skutki kształcenia niż jego przebieg, natomiast rola instytucji została opisana osobno w pracy doktorskiej jako konkluzja o charakterze pedagogicznym. Ta refleksja pokazuje zmiany, jakie dokonywały się w mojej postawie badawczej w trakcie przebiegu badań.

Przy wyborze grupy badawczej postawiłam sobie założenie, że absolwenci ASP są osobami twórczymi poprzez swoje wykształcenie, kontakt ze sztuką i działalność artystyczną. W związku z tym mają oni potrzebę twórczego życia, rozwoju zainteresowań i pasji, potrzebę wychodzenia poza utarte schematy. Uznałam, że są to osoby zatem niezależne i samodzielne w myśleniu. Poprzez swoje zainteresowania powinny zatem być kreatywne w codziennych działaniach, wrażliwe, otwarte i nastawione na własny rozwój (Lasocińska, 2009a).

Przebieg badań biograficznych

W badaniach zastosowałam metodę biograficzną z wykorzystaniem zmodyfikowanej formy wywiadu narracyjnego Schütza oraz „koło” Shalita. W pierwszej części rozmowy respondenci uzupełniali „koło” Shalita, które umożliwiło im podjęcie pierwszej, wstępnej refleksji nad własnym życiem (Czapiński, 1985). Koło pełniło rolę inicjującą rozmowę, miało wspierać wypowiedź biograficzną, a także pomagało w nawiązaniu kontaktu z badanymi. Respondenci na tym etapie porządkowali i określali ogólny zamysł prezentowanej historii życia. W związku z tym, że w badaniu brali udział artyści plastycy, forma wizualna odgrywała ważną rolę w przywoływaniu wspomnień i na tej podstawie uznałam również, że wykorzystywanie form wizualnych w badaniach biograficznych może być bardzo pomocne.

Po wypełnieniu „koła” Shalita następowała faza opowiadania biograficznego przeprowadzana zgodnie z zasadami wywiadu narracyjnego. Wywiad ten przebiegał przez trzy etapy związane z jego strukturą, jako modyfikację metody wprowadzono czwarty etap dotyczący przyszłości badanych osób, która była przedmiotem moich zainteresowań.

W pierwszej części badań respondent odnosił się do polecenia: „Opowiedz jak najdokładniej o swoim życiu, uwzględniając to, co było ważne dla ciebie”.

Respondent w swobodny sposób mógł na tym etapie zrekonstruować swoje doświadczenia biograficzne. Nie dostawał żadnych dodatkowych sugestii i wskazówek, ale mógł kierować się informacjami wcześniej opisanymi przez siebie w „kole” Shalita. Ta faza wywiadu okazała się wyjątkowo trudna dla respondentów, pojawiały się trudności z tym, żeby w ogóle rozpocząć opowiadanie o życiu. Pytanie wydawało się badanym tak otwarte, że domagali się dodatkowych wskazówek, o czym mają mówić. Wydaje mi się, że jest to słabą stroną tego typu badania, gdyż treści, które się pojawiają w odpowiedzi na tak szeroko postawione

polecenie, mogą być bardzo przypadkowe i nieprzemyślane lub opowiadanie może w ogóle nie powstać.

W drugiej części wywiadu stawiano badanym pytania uzupełniające, które były zależne od wcześniejszych treści opowiadania respondenta. W tej części opowiadający zachęcany był do rozszerzenia swojej historii poprzez stawiane mu pytania. Ten etap okazał się bardziej zrozumiały dla badanych i zgodny z ich wyobrażeniem sytuacji wywiadu. Zdarzało się, że dopiero w tej części zaczęli budować spójną narrację biograficzną, co pokazuje według mnie, że brak wskazówek, bodźców inspirujących czy pytań jest sytuacją zawieszoną, blokującą swobodę wypowiedzi i nie zawsze, i nie dla wszystkich korzystną dla konstruowania opowieści o życiu.

W trzeciej części wywiadu, w fazie bilansowania, proszono uczestnika wywiadu o udzielenie odpowiedzi na następujące pytania: „Jaki jest ogólny osąd twojego życia, jakbyś na nie spojrział z »lotu ptaka«?” „Jakie możesz wyróżnić główne etapy swojego życia?”

Faza bilansowania zakładała osąd własnego życia, była fazą pobudzającą do refleksji, przyglądania się temu, co zostało powiedziane wcześniej w wywiadzie. Metafora „lotu ptaka” miała działanie wspomagające zachowanie dystansu do własnej historii życia. Największą trudnością było dla badanych podzielenie życia na etapy, a nie uogólnienie swojej wypowiedzi o życiu. Rozróżnienie etapów okazało się zadaniem trudnym, gdyż w przypadku respondentów wiele spraw pozostawało niedokończonych, ich działania były wielokierunkowe i też często niespójne. Być może linearny podział na etapy życia nie był adekwatny do ogólnej wizji życia badanych, a biografia, która jest wielowątkowa i wieloaspektowa, wymagałaby innej formy uogólnienia.

Wywiad Schütza został poszerzony w badaniu o **kolejną fazę**, w której stawiano badanym pytania dotyczące ich nastawienia na przyszłość. Pozwoliło to na uzyskanie dodatkowych informacji dotyczących planów i marzeń respondentów. Badany odpowiadał na postawione mu polecenie: „Opowiedz o swoim nastawieniu i oczekiwaniach dotyczących przyszłości w odniesieniu do własnej biografii”.

Uwzględnienie tematu przyszłości umożliwiło analizę dotychczasowych doświadczeń respondentów w odniesieniu do wyznaczanych przez siebie celów i zadań życiowych. Badani prezentowali ogólną wizję przeszłego życia. Oczekiwania dotyczące przyszłości pokazywały system wartości badanych, wyznaczone sobie cele i zadania. Ostatnia część badań nie sprawiała problemów respondentom, ich oczekiwania wobec przyszłości były najczęściej formą marzenia o tym, czego jeszcze nie udało im się uzyskać, przyszłość postrzegana była jako obszar nowych możliwości zarówno w aspekcie zawodowym, jak i w osobistym. Co ciekawe, tego typu postawa była niezależna od wieku i sytuacji życiowej badanych. Pojawia się pytanie, co sprawiło, że badani tak pozytywnie wyrażali się o przyszłości? Czy miała znaczenie ich wcześniejsza refleksja nad życiem, czy

raczej traktowali tę część badań jako pewien plan czy marzenie nie skłaniające do dzielenia się swoimi obawami?

Podsumowując swoje refleksje o prowadzeniu badań biograficznych, mogę stwierdzić, że opowiadanie o życiu nie było łatwe, gdyż dotyczyło bardzo osobistych aspektów biografii, jak również wymagało wyboru najważniejszych tematów i zagadnień. Narrator musiał zdecydować się na ogólną konstrukcję historii, będąc pozbawionym precyzyjnych wskazówek, jakie są oczekiwania badacza oraz jak taka opowieść może lub powinna wyglądać. Sytuacja swobodnego opowiadania o swoim życiu okazała się czymś nowym i nieodkreślonym, gdyż respondenci czuli się odpowiedzialni za przebieg badań. Zdarzało się również, że badany nie opowiadał historii życia, ale prezentował własną filozofię czy poglądy życiowe. W związku z tym, że rozmowa o własnym życiu przypominała sytuację, jaka pojawia się w psychoterapii, ujawniały się także oczekiwania nie należące do zadań stawianym badaniom biograficznym. Pokazuje to, że zajmowanie się biografiami stanowi podstawę autorefleksji, ujawnia ważne potrzeby i wartości, działanie autobiograficzne może stanowić drogę samorozwoju w przypadku osób dorosłych (por. Lasocińska, Wawrzyniak, 2013).

Etapy analizy danych

Wstępny etap stanowiła analiza jakościowa i ilościowa „koła” Shalita oraz prezentacja najważniejszych wątków i tematów biograficznych. Natomiast analiza treści wywiadów przeprowadzona była w kierunku od prezentacji jak najbardziej szczegółowych aspektów biograficznych do coraz większych uogólnień teoretycznych i odchodzenia od opisywania wypowiedzi indywidualnych osób. Pierwszy etap to prezentacja bezpośrednich wypowiedzi respondentów w odniesieniu do wyróżnionych kategorii analizy pozwalająca na określenie najważniejszych tematów biograficznych (por. Lasocińska, 2009b, 2011a). Drugi etap polegał na wyodrębnieniu najważniejszych linii tematycznych ukazujących specyfikę i charakter biografii twórczych. W ostatnim dokonano rekonstrukcji biograficznych, które określiły najbardziej ogólne charakterystyki życia twórczego, a także główne kierunki działania autorów, wybierane przez nich wartości życiowe, ważne zadania, interpretacje przypadków życiowych, sposoby kształtowania swojej tożsamości, pracy i życia. Te trzy etapy analizy pozwoliły na tworzenie coraz bardziej syntetycznych uogólnień, a jednocześnie na etapie pierwszym możliwe było przesłедzenie historii badanych w ich najbardziej bezpośrednim charakterze. Synteza treści łączyła się z uważaną analizą i poszukiwaniem znaczących szczegółów w prezentowanych historiach życia.

Na pierwszym etapie od analizy pojedynczych wywiadów przechodziłam do porównania treści na poziomie bardziej ogólnym, porządkując je pod kątem wybranych tematów i zagadnień (por. Lasocińska, 2009a).

Na drugim etapie analizy wyróżniłam ogólne linie tematyczne opisujące **opozycyjne dążenia** w biografiach. Linie budowane były na zasadzie kontrastujących tendencji ukazujących konflikty i sprzeczności w analizowanych historiach życia. Badani w swoich wypowiedziach zaznaczyli konfliktowy charakter celów, dążeń i wartości (por. Lasocińska 2009b, 2011a, 2012). Pierwszym ważnym przykładem opozycyjnych dążeń występujących w biografiach był **konflikt wartości** pojawiający się w odniesieniu do różnych aspektów życia autorów. Stanowił konsekwencję wielokierunkowych dążeń respondentów, przyczyniał się do tego, że niektóre wartości konkurowały ze sobą. Do przeciwstawnych wartości należały:

- wartości materialne i wartości humanistyczne (np. sztuka),
- wartość nowych doświadczeń i wartość stabilizacji,
- wartość rodziny i wartość pracy zawodowej (bądź artystycznej),
- poszukiwanie bezpieczeństwa i dążenie do autonomii.

Poza tym w biografiach wyróżniono inne **opozycyjne dążenia** badanych, takie jak:

- znaczenie pracy i poczucie niepewności w sferze zawodowej,
- znaczenie własnego rozwoju i brak najważniejszego celu życiowego,
- potrzeba przynależności do wspólnoty i poszukiwanie własnej indywidualności,
- kształtowanie tożsamości twórczej i problem z jej określeniem (Lasocińska, 2009a; 2011b, 2012).

Wymienione pary opozycji charakteryzowały linie tematyczne biografii, jednocześnie ich analiza umożliwiła opisanie rekonstrukcji biograficznych stanowiących dalsze uogólnienie analityczne. Opozycyjne dążenia stanowiły przykład tego, jakie dylematy łączą się z działalnością artystyczną, ale w późniejszych wnioskach połączyłam ten konfliktowy charakter z tendencjami panującymi we współczesnej rzeczywistości, gdzie wielość dążeń jest efektem zwiększającej się dynamiki życia, swoistej multifrenii, jak to opisuje Kenneth Gergen, zauważając, że współczesna kultura oferuje różnorodne możliwości „bycia sobą”, które okazują się często rozbieżne i konfliktowe (Gergen, 2009). Człowiek ma coraz więcej możliwości samorealizacji, spełniania wielu celów, podejmowania zróżnicowanych aktywności i dzięki nowym technologiom tworzenia nowych i zróżnicowanych relacji z innymi (Lasocińska, 2013).

Trzeci etap analizy danych stanowiły rekonstrukcje biograficzne. Ich opisanie stanowiło próbę stworzenia ogólnych wzorów biografii twórczych, poprzez odnalezienie cech odnoszący się do wszystkich zebranych historii. Rekonstrukcje ilustrowały ogólną specyfikę życia autorów, zasady konstruowania i opowiadania historii biograficznych. Wyróżniono pewne **porządki biograficzne**, które nie były sztywnymi schematami określającymi życie badanych, gdyż zmieniały się w czasie pod wpływem różnych okoliczności życiowych. Porządki biograficzne

pomogły określić, jaką funkcję może pełnić twórczość w biografii. Do nich należał: porządek wartości, zadań, przypadków i kształtowania.

Porządek wartości określał to, co było najbardziej cenne w życiu osoby, pokazywał kierunek podejmowania ważnych wyborów życiowych, motywy postępowania a także funkcję twórczości w biografii. Wyróżniono **pięć metafor** opisujących życie związane z twórczością:

– życie jako droga – twórczość pomaga pogłębiać zainteresowania i pasje, znaczenie ma czas przyszły;

– życie jako walka – twórczość jest formą przeciwstawiania się zewnętrznym trudnościom i wyrażania siebie, znaczenie ma czas terażniejszy i przyszły;

– życie jako zabawa – twórczość stanowi formę zabawy, jednostka jest skupiona na terażniejszości;

– życie jako ucieczka – twórczość pozwala na bycie z dala od trudności i ucieczkę, dominuje skupianie się na czasie przeszłym; – życie jako praca – twórczość pozwala na rozwiązywanie bieżących problemów. znaczenie ma zarówno czas przeszły, terażniejszy, jak i przyszły (por. Lasocińska, 2009a, 2011b).

Porządek zadań wiązał się z realizacją określonych celów życiowych. W grupie badanych wyznaczone ważne zadania życiowe pozostawały często niedokończone, respondenci wracali do nich po czasie (np. do zajmowania się sztuką) albo z nich rezygnowali. **Porządek przypadków** określał wpływ przypadków na proces kształtowania życia. Biografie badanych często były porządkowane przez życiowe przypadki. Nieprzewidziane sytuacje odgrywały ważną decydującą o dalszym kierunku aktywności (np. zawodowej). **Porządek kształtowania siebie, życia i pracy** charakteryzowały ciągłe zmiany. Kształtowanie siebie wiąże się z określaniem własnej tożsamości i potrzebą refleksji. Stałe rozwijanie nowych umiejętności i zainteresowań wpływało na ciągłe tworzenie obrazu swojego „ja”. Obraz siebie badanych wydawał się być nieukształtowany i zmienny. Respondenci podkreślali potrzebę samodzielnego kształtowania życia w kierunku realizacji swoich zainteresowań, ale tych pasji mieli bardzo wiele. Kształtowanie pracy wiązało się z życiem zawodowym, praca stanowiła podstawowe źródło spełnienia w związku z tym nadawali jej szczególne znaczenie i angażowali się w aktywność zawodową, próbując realizować w pracy zawodowej swoje zainteresowania i pasje (Lasocińska, 2011b).

W odniesieniu do przeprowadzonych badań opisałam konkluzje dotyczące życia związanego z twórczością. Ukazały one znaczenie twórczości w szerszej perspektywie, gdyż odnosiły się ogólnie do warunków kształtujących postawy twórcze ludzi w życiu codziennym.

Konkluzje: miejsce i rola twórczości w biografii

Interpretacje własnych historii dokonywane przez badanych ujawniły różne znaczenia twórczości w biografiach. W niektórych biografiach ważne znaczenie miały efekty artystyczne, kontynuacja i rozwój umiejętności zdobytych na studiach. W innych istotna była praca zawodowa i jej charakter twórczy. Niektórym badanym twórczość pomagała w radzeniu sobie z codziennymi problemami, ale również zdarzało się, że stawała się przyczyną zagubienia osoby i rozbitcia życiowego. Ponadto twórczość pełniła w biografiach różną rolę w zależności od tego, jaka wartość dominowała w danym okresie życia. Na podstawie analizy wywiadów wyróżniono pięć funkcji twórczości w biografiach twórczych:

Instrumentalny charakter twórczości – twórczość w tym przypadku pozwala na przystosowanie, adaptację do zmieniających się warunków życia, wspomaga postawę przedsiębiorczą. Jednocześnie nabiera utylitarного charakteru, pomagając osobie zdobywać uznanie otoczenia i wspomaga jej karierę zawodową. Liczy się aprobatą społeczną rezultatów i osiągnięć. Twórczość jest narzędziem ułatwiającym odnajdywanie się w życiu codziennym. Zagrożeniem natomiast jest łatwe wypalenie się w danej dziedzinie twórczości. Utylitarne nastawienie sprzyja postawie konsumpcyjnej. Zaletą jest to, że twórczość ma praktyczne przełożenie na działania jednostki i pomaga w realizacji konkretnych celów.

Konflikt pomiędzy życiem osoby a jej aspiracjami twórczymi – twórczość wiąże się z potrzebą izolacji spowodowaną niedopasowaniem i wrażliwością osoby. Realizacja twórcza utrudnia rozwiązywanie codziennych trudności. Konflikt pojawia się w związku z niezgodnością zamierzeń twórczych jednostki a oczekiwaniami innych. Osoba żyje w niezgodzie ze sobą, gdyż nie udaje jej się osiągać stawianych sobie celów. Nie potrafi w pełni realizować swoich potencjałów, gdyż istnieją bariery przeszkadzające jej w samorealizacji. Ma ona trudności z nawiązaniem pozytywnych relacji ze światem, podjęciem dialogu z otoczeniem i aktualizacją własnych zamierzeń. Pozytywne jest to, że momenty kryzysu pozwalają jednostce wychodzić poza utylitarne i konsumpcyjne nastawienie do życia, nadają inne, głębsze znaczenie codziennym doświadczeniom.

Twórczość kształtująca biografię – twórczość i biografia stanowią wzajemne uzupełnienie, gdy zadania związane z twórczością kształtują jednocześnie osobę i jej życie. Ważny jest rozwój jednostki, a poszukiwania nie są ukierunkowane na konkretną dziedzinę. Ocena społeczna wytworów nie określa również ich wartości. Zagrożeniem jest powierzchowność, przypadkowość, brak konkretnych dokonań i konsekwencji w działaniu. Jako wartość pozytywna pojawia się możliwość wielokierunkowego rozwoju, wielostronność poszukiwań i czerpanie z nich satysfakcji.

Jedność twórczości i biografii – twórczość i biografia są tożsame ze sobą, gdy życie osoby wiąże się ściśle z twórczością i nie można rozdzielić tych dwóch sfer. Osoba utożsamia się z efektami własnych działań i z dziedziną, w której realizuje się twórczo. Ważne jest posiadanie precyzyjnej koncepcji twórczej, liczą się konkretne efekty podejmowanych działań twórczych. Zagrożeniem jest natomiast jednokierunkowość poszukiwań osobistych twórcy, wycofywanie się z niektórych sfer i aspektów życia oraz dystans w stosunku do działań nie związanych z wybraną przez siebie dziedziną. Pozytywną stroną jest to, że twórczość pozwala na uzyskanie prawdziwego twórczego sukcesu w danej dziedzinie i zdobycie uznania.

Szaleństwo – twórczość jako przekraczanie granic – twórczość przekraczająca granice pojawiła się tylko w pewnych okresach życia badanych, zwłaszcza w czasie dorastania. Funkcja twórczości polega przede wszystkim na przekraczaniu barier i ograniczeń. Wiąże się z przekraczaniem tabu i przełamywaniem stereotypów społecznych. Dominującą wartością staje się walka o siebie i ekspresję własnej osobowości. Twórczość zakłada nonkonformizm, autentyczność, wiąże się z radykalną postawą i podejmowaniem ryzyka. Trudnością i zagrożeniem jest to, że twórca naraża się na konflikt, odrzucenie i sprzeciw otoczenia. Z drugiej strony twórczość umożliwia bycie autentycznie sobą, pozwala tworzyć nowe zupełnie wartości i koncepcje (por. Lasocińska, 2009a, 2011b).

Te różne miejsca twórczości podkreślają refleksje pojawiające się w części teoretycznej – twórczość nie ma jednoznacznego charakteru w życiu człowieka i nie ma też jednoznacznie przypisanej funkcji. Może sprzyjać samorealizacji, ale też może przyczyniać się do tego, że jednostka doświadcza wielu dylematów lub nie ma możliwości spełniania się jako twórca. Wybór życia związanego z twórczością może mieć różne znaczenie w zależności od różnych okoliczności i sytuacji osoby, jej kierunku działania, umiejętności wyznaczania własnych celów i godzenia często sprzecznych wartości – np. własnej pasji z życiem rodzinnym lub zawodowym.

Uogólnienie wniosków

Z przeprowadzonych badań mogłam wyciągnąć wniosek, że szczególnie problem dla badanych stanowiło odnalezienie siebie w stabilnej przestrzeni zawodowej i skonstruowanie wizji własnej kariery. Brak spójnego obrazu kariery pozwalającej na aktualizację zdolności i zdobytych na studiach umiejętności prowadził często do zagubienia i trudności z określeniem kierunku własnego rozwoju, zaburzał poczucie bezpieczeństwa. Cechą wspólną wszystkich zebranych biografii było **poczucie niepewności, niestabilność** i ukierunkowanie na ciągłą zmiany. Ta cecha charakteryzuje coraz bardziej sytuację wielu absolwentów

różnych wydziałów i uczelni. Nie jest to już tylko problem osób z wykształceniem artystycznym. Historie respondentów można uznać za przykład biografii, które nieustannie trzeba konstruować i szukać nowych możliwości spełnienia. Ogólnie można stwierdzić, że zmieniające się warunki społeczno-kulturowe ograniczają doświadczanie przez jednostki poczucia stabilności i pewności, w stosunku do otaczającego świata, miejsca w którym żyją oraz ról, jakie pełnią (Leszniewski, 2005: 151). W związku z tym funkcjonowanie we współczesnym społeczeństwie sprzyja coraz większemu zróżnicowaniu jednostkowych biografii i jednocześnie wymaga działań autokreacyjnych opartych na refleksji, samodzielnego określania własnej drogi życia, wybierania aktywności zawodowej i pozostawania elastycznym w sytuacji zmiany. Wybór pojawia się także w sferze własnego „ja” – tego, kim jesteśmy i jacy jesteśmy w relacjach z innymi i w życiu codziennym (Lasocińska, 2013).

W zebranych historiach biograficznych ujawniły się również różnorodne dylematy ukazujące trudności życia realizowanego „poza schematem”, czyli biografii, w której jednostka wychodzi poza uznawane przez otoczenie wzorce, próbuje realizować wartości związane z potrzebami twórczymi, kształtuje indywidualny projekt życia, staje się projektem refleksyjnym. Struktura konfliktowych dążeń pojawia się w kontekście życia we współczesnym społeczeństwie, w którym zakłada się coraz bardziej, że człowiek jest autorem swojego losu, że ma różnorodne możliwości kształtowania własnego życia nie zależnie od tradycji (Beck, Giddens, Urry, 2009). Jak pisze Anthony Giddens, „Wszyscy jesteśmy wciągnięci w coś, co nazywam codziennymi eksperymentami społecznymi, bo do tego w większym lub mniejszym stopniu zmuszają nas zmiany społeczne zachodzące na większą skalę” (Giddens, 2006: 18). W związku z tym wyróżnione opozycje i konflikty w analizowanych przeze mnie biografiiach artystów nawiązują do ogólnych zjawisk, jakie możemy obserwować w odniesieniu do biografii ludzi podążających za własnymi pasjami, poszukujących własnych dróg spełniania w niepewnej i niejednoznacznej rzeczywistości społecznej.

Uwagi końcowe

Odnosząc się do moich refleksji związanych z prowadzeniem badań biograficznych, mogę stwierdzić, że jest to proces wieloetapowy i czasochłonny, ale jednocześnie jest to doświadczenie wzbogacające zarówno badacza, jak i osoby badane. Prowadzenie badań biograficznych to proces ukierunkowany na zrozumienie różnorodnych punktów widzenia, różnych postaw i wartości, zrozumienie samego siebie. Moje nastawienie do badań i zagadnień, które poruszałam, ulegało wielokrotnie zmianie w trakcie badań, sam proces badawczy wymagał dużej otwartości i elastyczności. Natomiast analiza wyników, przez to, że była wieloetapowa i nie

poprzestałam na samej analizie wypowiedzi, pozwoliła zobaczyć materiał badawczy jako obszerne źródło wiedzy o przedmiocie badań, a także o zasadniczych problemach, jakie mogą charakteryzować biografie twórców. Badania biograficzne wymagały zatem cierpliwości, otwartości oraz kreatywnego podejścia, które oznaczało brak schematów i sztywnych założeń porządkujących moje działania. Z drugiej strony wymagały budowania jasnej i przejrzystej struktury porządkującej wyniki. Wypowiedzi badanych bywały często chaotyczne, niespójne i emocjonalne lub bardzo racjonalne, charakteryzowała je różnorodność i wielowątkowość. Dużą rolę odgrywały umiejętności narracyjne badanych bądź ich brak utrudniał wywiad. W związku z tym za istotne uznaję stosowanie pewnych metod i narzędzi, które mogą wspomagać narrację biograficzną.

Należy podkreślić również, że analizy wywiadów miały dla mnie duże znaczenie w aspekcie rozwoju naukowego i dydaktycznego. Stąd badania te pomogły mi w przygotowaniu publikacji książki dotyczącej kształtowania życia „poza schematem” (Lasocińska, 2011b), gdzie twórczość jest ważnym aspektem organizacji biografii, a także opracowania scenariuszy warsztatów autobiograficznych, których celem jest wspomaganie refleksji autobiograficznej i autokreacji (Lasocińska, Wawrzyniak, 2013).

Bibliografia

- Beck U., Giddens A., Lash S., 2009, *Modernizacja refleksyjna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Cropley A., 2001, *Creativity and Education and Learning. A Guide for Teachers and Educators*, Kogan Page, London.
- Czapiński J., 1985, *Wartościowanie – zjawisko inklinacji pozytywnej (o naturze optymizmu)*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Dąbrowski K., 1975, *Dezintegracja pozytywna*, [w:] *Trud istnienia*, Wiedza Powszechna, Warszawa, s. 24–27, 31–32.
- Dąbrowski K., 1996, *W poszukiwaniu zdrowia psychicznego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gergen K., 2009, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Giddens A., 2006, *Przemiany intymności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lasocińska K., 2009a, *Badania biograficzne twórców. Rola twórczości w kształtowaniu życia*, [w:] K.J. Szmidt (red.), *Metody pedagogicznych badań nad twórczością*, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź, s. 105–147.
- Lasocińska K., 2009b, *Znaczenie odpowiedzialności w biografjach twórczych. Projektowanie własnego życia*, „Rocznik Filozoficzno-Społeczny. Civitas Hominibus”, nr 4, s. 115–129.
- Lasocińska K., 2011a, *Relacje społeczne w biografjach twórczych absolwentów Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajac (red.), *Ciągłość i zmiana w teorii pedagogiki społecznej – wybrane zagadnienia*, „Łódzkie Studia Pedagogiczne”, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 155–175.
- Lasocińska K., 2011b, *Życie poza schematem. Analiza biografii twórców*, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź.

- Lasocińska K., 2012, *Dylematy życia codziennego osób uzdolnionych artystycznie*, [w:] W. Limont, J. Cieślakowska, D. Jastrzębska (red.), *Zdolni w szkole czyli o zagrożeniach i możliwościach rozwojowych uczniów zdolnych. Poradnik dla nauczycieli i wychowawców*, ORE, Warszawa, s. 138–144.
- Lasocińska K., 2013, *Zróżnicowanie współczesnych biografii a potrzeba refleksyjności w rozwoju osób dorosłych*, Civitas Hominibus, Wydawnictwo AHE, Łódź.
- Lasocińska K., 2014, *Autobiografia jako autokreacja. Twórcze aspekty procesu myślenia autobiograficznego w edukacji dorosłych*, [w:] E. Dubas, J. Stelmaszczyk (red.), *Biografie edukacyjne wybrane konteksty*, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 33–47.
- Lasocińska K., Wawrzyniak J.K., 2013, *Autobiografia jako twórcze wyzwanie. Scenariusze warsztatów biograficznych*, Wydawnictwo Żak, Warszawa.
- Lesznieński T., 2005, *Czy tożsamość jest obecnie możliwa? Konsekwencje teoretyczne wynikające z kryzysu tożsamości współczesnego człowieka*, [w:] E. Hałas, K.T. Konecki (red.), *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa, s. 146–163.
- Maslow A., 2006, *Motywacja i osobowość*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Piechowski M.M., 2006, „Mellow out“, *they say. If I only could. Intensities and sensitivities of the young and bright*, [w:] D. Ambrose, T. Cross (eds), *Morality, Ethics, and Gifted Minds*, Springer Science and Business Media, New York, s. 177–194.
- Rogers C., 2002, *O stawianiu się osobą: poglądy terapeuty na psychoterapię*, Wydawnictwo Rebis, Poznań.
- Szmidt K.J., 2013, *Pedagogika twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot.
- Tokarz, A., 2004, *Stymulowanie motywacji sprzyjającej aktywności w szkole*, [w:] W. Limont (red.), *Teoria i praktyka w edukacji uczniów zdolnych*, Wydawnictwo Impuls, Kraków.

* * *

Biographic research in artists – a researcher’s reflections

Summary: In her article, the Author presents her reflections and deliberations concerning biographic research, which were the aftermath of interviews that she had carried out among artists. She shares her suggestions on the narrative interviews and the limitations that may appear in the process of reconstructing a biography.

She also draws attention to the role of art in these biographies, treating it as an important aspect of life of the studied individuals, but also as a significant element of a reconstructed biography.

Keywords: biography, creation, creators, biography reconstructions, narrative interview, biographical research

Agnieszka Skolasińska

Uniwersytet im. Jana Kochanowskiego w Kielcach
Filia w Piotrkowie Trybunalskim

Przypadek Janet Frame – pułapki autobiografizmu. Triumf autobiografii

Granice normalności – wprowadzenie

Z bogatej twórczości Janet Frame (1924–2004) na język polski zostały przetłumaczone tylko cztery pozycje: powieść *Twarze w wodzie* oraz autobiograficzna trylogia *Na wyspę teraz* (*To the Is-Land* wydanie amerykańskie 1982; nowozelandzkie 1983); *Anioł przy moim stole* (*An Angel at My Table*, wydanie amerykańskie i nowozelandzkie 1984); *Wysłannik z lustrzanego miasta* (*The Envoy from Mirror City*, wydanie nowozelandzkie 1984).

Autobiografię J. Frame zaczęła pisać przed swoimi 60. urodzinami, będąc już uznaną autorką. Jej książki publikowano w Anglii (gdzie pisarka przez kilka lat mieszkała), w jej rodzimej Nowej Zelandii oraz w Stanach Zjednoczonych. Była wielokrotnie nagradzana. Jednak to właśnie trzypięciotomowa opowieść o własnym życiu przyniosła jej szeroką popularność zarówno w krajach, gdzie znano już jej twórczość, jak i później w Europie. W latach 80., po ukazaniu się pierwszego tomu, J. Frame znalazła się na liście kandydatów do literackiej nagrody Nobla. Zainteresowanie jej twórczością wzmógł niezwykle ciepło przyjęty przez międzynarodową publiczność film Jane Campion *Anioł przy moim stole* z 1990 r. nakręcony na podstawie tejże trylogii (powstał w koprodukcji australijsko-nowozelandzko-brytyjskiej).

Powieści J. Frame pisane wyrafinowanym, metaforycznym językiem, połykające oryginalnym poczuciem humoru, czasem empatycznymi opisami ludzkich emocji, czasem zjadliwą ironią, choć doceniane, na pewno nie są kierowane do szerokiego grona odbiorców. Tymczasem jej biografia ma w sobie rys nieomal

sensacyjny. U dwudziestoletniej J. Frame zdiagnozowano schizofrenię. Przyszła pisarka, wówczas absolwentka studiów nauczycielskich, osiem lat spędziła w szpitalach, choć, żeby rzecz ująć precyzyjnie, należałoby napisać, że przez osiem lat doświadczała legalnej, zinstytucjonalizowanej medycznej przemocy. Była poniżana, więziona do łóżka, poddawana elektrowstrząsom, dosłownie o włos uniknęła lobotomii. Okazało się przypadkiem, że jest autorką nagrodzonego zbioru opowiadań, lekarz więc cofnął decyzję o operacji, która zdecydowałaby o jej losie: zamiast kariery artystki, miałaby przed sobą jałową egzystencję kobiety-warzywa. W wieku 30 lat zaczynała życie od nowa: podejmując przypadkowe prace i pisząc. Punktem zwrotnym w jej życiu okazało się spotkanie z Frankiem Sargsonem, jak określiła go sama J. Frame swojej autobiografii, „zapewne pierwszym w pełni zawodowym pisarzem w Nowej Zelandii” (Frame, 1999a: 160). Ważny wówczas twórca przyciągnął do siebie utalentowaną pensjonariuszkę psychiatrycznych zakładów. Po roku mieszkania w wojskowym bungalowie przy domu pisarza, czyli po roku terminowania w świecie artystycznym, wyjechała z Nowej Zelandii, podróżowała, by na 7 lat osiąść w Wielkiej Brytanii. Zgłaszając się przy kolejnym psychicznym kryzysie do szpitala w Londynie, usłyszała, że schizofrenii nigdy nie miała, że cechują ją po prostu niezwykła oryginalność myślenia i nadwrażliwość. W Londynie J. Frame podjęła wieloletnią psychoterapię, pomagającą jej wyjść z traumy spowodowanej pobytami na zamkniętych, psychiatrycznych oddziałach, i cały czas pisała kolejne książki.

Jak dowodził P. Lejeune, autobiografia nie ukazuje samego bycia kimś, a proces stawania się kimś:

Użyłem rzeczywiście słowa „autobiografia”, aby oznaczyć obszernie każdy tekst zarządzany przez pakt autobiograficzny, w którym autor proponuje czytelnikowi wypowiedź o sobie, ale także [...] szczególną realizację tej wypowiedzi, taką gdzie na pytanie kim jestem odpowiada się poprzez opowiadanie o tym „jak nim się stałem” (Lejeune, 2007: 187).

Trylogia J. Frame na pytanie kim jestem daje stanowczą odpowiedź: jestem pisarką. Jednakże czas uznania, zdobywania kolejnych nagród, stypendiów itp. zostaje jedynie wspomniany pod koniec trzeciego tomu. Sednem opowieści nie jest życie znanej autorki, ale proces kształtowania tego życia. Choroba psychiczna jest tematem tylko dwóch jej pierwszych powieści *Owls Do Cry* (1957) i *Faces in the Water* (1961, polskie tłumaczenie *Twarze w wodzie* 2000). Niemniej do J. Frame na długie lata przylgnęła etykieta artystki utalentowanej, a jednocześnie dotkniętej nieuleczalnym cierpieniem. Jej pierwsze książki czytano jako autobiograficzne, co stało się źródłem niespójnych plotek (być może wciąż jest w szpitalu, być może zrobiono jej lobotomię, być może mieszka za granicą pod zmienionym nazwiskiem). Jane Champion (2008), w artykule o swoich spotkaniach z J. Frame podczas pracy nad filmem *Anioł przy moim stole*, wyjaśniała:

W Nowej Zelandii w tym czasie [tzn. w czasie, kiedy opublikowane zostały *Owls Do Cry* – A.S.] być psychicznym oznaczało okryć się nieodwracalną hańbą [to be „mental” was an unrecoverable shame].

Nawet w listach Franka Sargesona z okresu, gdy J. Frame mieszkała przy jego domu, widać fascynację młodą utalentowaną kobietą, jak i napięcie związane z jej rzekomą chorobą (King, 2000: 139–140).

W *Owls Do Cry i Twarzach w wodzie* można dostrzec paradoks szaleńca. Inny, obdarzony światem wewnętrznym dużo bogatszym od światów przeciętnych zjadaczy chleba, nieuchronnie skazany jest na okaleczenie przez powszechnie respektowane normy. To, co szczególnie cenne, okazuje się zarazem przekleństwem.

Jednakże autobiografia pisana jest nie z pozycji zagubionej pensjonariuszki oddziałów zamkniętych, a uznanej artystki. J. Frame wyjechała z Nowej Zelandii, by uciec od koszmaru choroby psychicznej. Wróciła niemal po dekadzie wciąż pełna obaw, czy znów nie trafi do szpitala, czy w jej ojczyźnie lekarze będą respektować diagnozę angielskich psychiatrów. Ponieważ jej książki były publikowane w Anglii i Stanach Zjednoczonych, budziła duże zainteresowanie, a często podziw. Nowa Zelandia należy do brytyjskiego dominium. Zarówno we wspomnieniach samej J. Frame, jak i w jej biografii napisanej przez Michaela Kinga została podkreślona waga uznania zdobytego za morzami (*overseas*). Pisarka wracała więc uzbrojona w znaczący sukces literacki. A jednak wciąż otaczała ją aura osoby chorej psychicznie. Choć wielokrotnie starała się uwolnić od tego typu skojarzeń, autobiograficzna trylogia, której pierwszy tom ukazał się po niemal 30 latach od opublikowania *Faces in the Water*, miała położyć ostateczny kres plotkom. W tomie *Anioł przy moim stole* jasno wytyczone zostają granice między artystyczną kreacją a rzeczywistym doświadczeniem. Autorka podkreśla zdecydowanie fikcyjny charakter swoich dwóch pierwszych powieści i własną odrębność od ich bohaterek¹.

Mamy tu do czynienia nie tylko z opowieścią o niezwykłych losach, ale i z interesującą refleksją na temat granic normalności. Zapis konsekwentnego dążenia do artystycznego spełnienia jest jednocześnie zapisem rzeczy dużo trudniejszej:

¹ Tak o biograficznych aluzjach *Owls Do Cry* pisała sama J. Frame w drugiej części swojej autobiografii (*Anioł przy moim stole*): „Później, kiedy książka została wydana, z niepokojem zauważyłam, że wzięto ją za autobiograficzną, jej bohaterowi mieli być członkami mojej rodziny, a ja sama uznana byłam za Daphne, która w książce zostaje poddana lobotomii. Jeden z badających mnie lekarzy, który czytał książkę, naocześnie chciał przekonać się, że na głowie nie mam blizny pooperacyjnej – mało który pisarz posiada tak straszną, lecz za to przekonującą metodę »udowodniania«, że to, co napisał, rzeczywiście jest fikcją literacką. Daphne była do mnie podobna pod wieloma względami, z wyjątkiem swej kruchości i popadania w fantazje, jak również pełnej utraty poczucia rzeczywistości; ja zawsze byłam silna i praktyczna, nawet banalna w życiu codziennym” (Frame, 1999a: 156).

zmiany społecznego piętna w znak indywidualnej niezależności. Literacki talent okazuje się paszportem do świata artystów, a ci mogą pozwolić sobie na oryginalność myślenia, na żywą wyobraźnię, bez widma leczenia na zamkniętych oddziałach i elektrowstrząsów. Jednak do tego, by w pełni móc z niego korzystać, J. Frame musiała udowodnić najpierw samej sobie, potem innym, że jest w pełni władz umysłowych.

Szalony geniusz

W 1972 r. Amerykanin David Rosenhan przeprowadził eksperyment, dotyczący trafności diagnoz psychiatrycznych. Najpierw do różnych szpitali zgłaszali się uczestnicy eksperymentu, ludzie całkowicie zdrowi (osiem osób, wśród nich również on sam) i opowiadały o swoich rzekomych halucynacjach. U wszystkich zdiagnozowano choroby. W trakcie hospitalizacji fałszywi pacjenci zachowywali się już całkiem normalnie, informując personel o ustąpieniu wszelkich dolegliwości. W żadnym z przypadków jednak pierwszego rozpoznania nie skorygowano, nie zrezygnowano też z leczenia farmakologicznego. Gdy wreszcie lekarzom szpitali powiedziano o przeprowadzanym eksperymencie, nie umieli rozpoznać jego uczestników (Rosenhahn, 1978).

To prowokacyjne badanie wpisywało się w dużo szerszą kontrkulturową krytykę rozmaitych instytucji nadających ramy amerykańskiemu życiu społecznemu. Ponad dziesięć lat wcześniej, w 1961 r. w Stanach Zjednoczonych ukazał się *Lot nad kukułczym gniazdem*, bestsellerowa powieść Kena Kessey'a. Sportretowany w niej szpital psychiatryczny skuteczniej niż więzienie eliminuje jednostki, łamiące ogólnie przyjmowane reguły społeczne. W 1975 r. Milos Forman na podstawie powieści nakręcił film z Jackiem Nicholsonem w roli głównej. Ten obraz dla kilku pokoleń, także w Polsce, stał się kultową manifestacją protestu wobec bezdusznych mechanizmów etykietujących ludzi. Bohatera powieści i filmu można postawić obok mknącego bez celu na motocyklu przez Stany *easy ridera* z filmu pod tym samym tytułem.

Owls Do Cry i *Twarze w wodzie* wyszły w podobnym czasie jak powieść K. Kessey'a i poruszały podobną problematykę. Zupełnie jednak inny jest ich ton. Zarówno K. Kessey, jak i D. Rosenhan swoje wstrząsające relacje (choć różne w sposobie podania, podobne jeśli chodzi o wyciągnięte wnioski) piszą z pozycji obserwatorów. Owszem obserwatorów, którzy znaleźli się wewnątrz szpitala (K. Kessey przez jakiś czas pracował jako psychiatryczny pielęgniarz), którzy jednak nie mają wątpliwości co do własnego zdrowia.

Tymczasem eksperyment nieświadomie przez J. Frame przeprowadzony na samej sobie był dużo okrutniejszy od tego wymyślonego przez D. Rosenhana. Pokazywał, nie jak to jest znaleźć się w szpitalu psychiatrycznym, ale jak to jest

zwariować. Nie mogąc odnaleźć własnego miejsca w biednej i dotkniętej wieloma traumatycznymi doświadczeniami rodzinie (m.in. śmierć dwóch siostr, epilepsja brata), wchodząc w dorosłość, odkrywając podczas kursów na studiach nauczycielskich tajemnice psychoanalizy, przyszła pisarka wybrała dla siebie rolę osoby szalonej.

W *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* M. Foucault pokazuje proces wykształcania się pojęcia choroby psychicznej w XVIII w. (wcześniej uznawano tego typu zaburzenia za efekt czarów lub opętanie, stąd szaleńców umieszczano w więzieniach). Impulsem do zmian w sposobie traktowania ludzi odstających od przyjętych norm zachowania i myślenia było współczucie. Niemniej w efekcie medycznego podejścia osoby te stały się ofiarami nie tylko społecznego strachu i pogardy (jak w epokach wcześniejszych), ale także głębokiej izolacji (Foucault, 1987). O tym, że szpitale psychiatryczne pojawiły się w kulturze późno i z humanitarnych pobudek wspominał także D. Rosenhan w artykule o jakże znamienym tytule *O ludziach normalnych w nienormalnym otoczeniu*, podsumowującym eksperyment z fałszywymi pacjentami. Jednakże amerykański psycholog podkreślił fakt, że choroba psychiczna nigdy nie była traktowana tak jak każda inna choroba. Sądzę, że to rozpoznanie niemal pół wieku po eksperymencie D. Rosenhana nadal pozostaje aktualne. Chorych psychicznie określił jako trędowatych współczesnego społeczeństwa (Rosenhan, 1978: 81):

Etykieta psychiatryczna żyje własnym życiem. Kiedy raz sformułuje się pogląd, że dana osoba jest schizofrenikiem, oczekuje się, że będzie się zachowywała jak schizofrenik. Po upływie dostatecznie długiego czasu, w którym pacjent nie zachowuje się w dziwny sposób, uznaje się, że jest on w okresie remisji i można go wypisać ze szpitala. Ale etykieta działa też poza szpitalem i kryje się za nią nie potwierdzone przypuszczenie, że pacjent kiedyś się znów zachowa jak schizofrenik. Takie etykiety, nadawane przez zawodowych psychiatrów, mają silny wpływ na pacjenta, podobnie jak i na jego krewnych i znajomych, toteż nie powinno nikogo dziwić, że diagnoza działa na nich wszystkich jak samosprawdzająca się hipoteza. W końcu sam pacjent akceptuje diagnozę z wszystkimi jej dodatkowymi znaczeniami oraz oczekiwaniami i stosownie do niej się zachowuje (Rosenhan, 1978: 54).

J. Frame swoje dwie pierwsze powieści napisała, przekonana, że jest schizofreniczką. Weszła w nich w bardzo bliski, niemalże intymny kontakt ze swoimi bohaterkami. Pokazała szaleństwo od wewnątrz wraz z jego potrójnym bólem: tym związanym z samą chorobą, tym wynikającym z okrutnych metod leczenia, ale przede wszystkim tym związanym z piętnem i głęboką izolacją społeczną. W *Twarzach w wodzie* opis pobytów w szpitalach psychiatrycznych przypomina opis wędrówki przez kolejne kręgi piekieł: od oddziałów otwartych, w których panują godziwe warunki, po oddziały przypominające zdecydowanie bardziej więzienie o ostrym rygorze niż szpital. Tam nie może wejść nikt z zewnątrz. Tym samym na początku swojej kariery pisarka naruszyła społeczne tabu, pozwoliła,

by o szaleństwie mówiły osoby szalone, przywracając opisanym przez siebie pacjentkom ich ludzki wymiar. Co więcej, nienormalność, która w Nowej Zelandii budziła powszechną niechęć i lęk, pokazała nie tylko jako źródło cierpień, ale i jako niezwykłą perspektywę postrzegania świata. Bohaterka *Owls Do Cry*, dzięki swojej chorobie wykracza poza codzienne banały, zyskuje glej do świata bogatej wyobraźni. Jane Campion wspominała, że ważnym elementem jej dorastania była fascynacja mroczną atmosferą tej powieści:

Janet Frame's first novel, *Owls Do Cry*, created a sensation in New Zealand when it was published in 1957. When I read it at 14, the same age as Daphne is in the novel. [...] Frame gave Daphne this inner world of gorgeously imagined riches, but also affirmed it in me, and in countless other sensitive teenage girls: we had been given a voice – poetic, powerful and fated (Campion, 2008).

Zarówno w *Owls Do Cry*, jak i w *Twarzach w wodzie* szpital psychiatryczny, niczym okrutny, nieznany ład, swoista wersja conradowskiego jądra ciemności – pozwala z całą ostrością zobaczyć bezwzględność tak zwanego zwyczajnego świata. Daje dostęp do doświadczeń przez większość społeczeństwa ignorowanych (por. również Frame, 1999a: 75).

Opis i funkcjonowania szpitali i potwornej samotności osób dotkniętych chorobą nie wiąże się jednak w tych tekstach z oskarżeniem jakiegoś konkretnego społecznego porządku (inaczej niż w przypadku powieści K. Kessey, eksperymentu D. Rosenhana, a nawet analiz M. Foucault). I w dwóch pierwszych, i w kolejnych powieściach tej autorki można odnaleźć refleksje o powtarzalności ludzkich doświadczeń, wbrew pozorom gwałtownych historycznych przemian. Cierpienie, samotność, podobnie jak i momenty zachwytu, głębokich wzruszeń wydają się nieuniknionymi elementami ludzkiego losu, z nich z kolei tworzą się rozmaite, lecz zawsze niedoskonałe hierarchie i grupowe relacje. W takim kontekście walka o lepsze urządzenie całego świata wydaje się pozbawiona sensu. Ostatecznie, istotne wysiłki i decyzje sprowadzają się do, wydawałoby się drobnych, za to bezpośrednich międzyludzkich oddziaływań.

W autobiografii J. Frame nie powraca już do szczegółów swoich doświadczeń szpitalnych. Bo też kiedy po wielu latach raz jeszcze opowiada o swojej rzekomej schizofrenii, to tylko po to, by ostatecznie dowieść pomyłki nowozelandzkich lekarzy, by zmanifestować własne zdrowie psychiczne². Nie chodzi tu już jak w pierwszych powieściach o przetworzenie traumatycznych doświadczeń, ale o analizę własnego „eksperymentu”:

² Jej biograf Michael King pisze: „In volume two Frame had shown *how* she came to be diagnosed as schizophrenic; in volume three she described the process by which doctors at the Maudsley [brytyjski szpital – A.S.] had rejected the label. Thus she fulfilled the major purpose with which she begun the venture, after discussion with Bob Cawley [brytyjski terapeuta Frame – A.S.]; to clear her name, once and for all, of the stigma of madness” (King, 2000: 470).

Moją wcześniejszą społecznością była rodzina – czytamy w tomie *Anioł przy moim stole* – Książkę *Na wyspę – teraz* napisałam w pierwszej osobie liczby mnogiej; my, nie ja. Czas moich studiów był „czasem – ja”. Teraz, jako pacjentka szpitala Seaclyff³, stałam się częścią wielkiej społeczności, choć byłam jeszcze bardziej samotna, nawet nie pęknięte „ja”. Stałam się trzecią osobą liczby pojedynczej, „nią”, jedną z „nich” (Frame, 1999a: 75).

Angielski tytuł pierwszego wspomnieniowego tomu *To the Is-Land* to gra słów. Nowa Zelandia, archipelag wysp (Island), zmienia się w Kraj, który jest (*Is-Land*). Wyłowione z biegu czasu wspomnienia rosną w symbol. Przeszłość staje się taka, jak zadecydują reguły pisarskiego świata J. Frame. W refleksjach na temat pobytu w Seaclyff „my” nie oznacza już wspólnoty, staje się tylko zbiorem „onych”, obcych, odrzuconych – wyspa teraz symbolizuje zamrożoną egzystencję:

Wielu pacjentów [...] pozbawiono zarówno przeszłości, jak i przyszłości, pozostało tylko ulotne, uwięzione Teraz, wieczna Wyspa, bez towarzyszących jej zwykle horyzontów, bez oparcia dla stóp i uchwytu, nawet bez wiecznie różnokolorowego nieba (Frame, 1999a: 74).

Mamy tu przeprowadzoną na poziomie metafory, a nie tylko chronologii cezurę między wspomnieniami, z których można zbudować bezpieczny grunt, a tymi które poza ten grunt wypychają.

J. Frame w autobiografii pokazuje powody własnego zaakceptowania statusu schizofreniczki i jego okrutnych konsekwencji. Szaleństwo zwalniało młodą, zagubioną wówczas dziewczynę od oczekiwań rodziny, od rozsądnego planowania kariery (w jej przypadku miała to być kariera nauczycielki), unieważniało perspektywę wejścia w rolę żony i matki. Choroba psychiczna pokazana zostaje w tomie *Anioł przy moim stole* nie tyle jako jednostka medyczna, a raczej jako niebezpiecznie pociągający model kulturowy:

Doktor Miller [brytyjski lekarz, który stwierdził, że Frame nigdy nie cierpiała na schizofrenię – A.S.], nie zdając sobie z tego sprawy, w jednej chwili przeciął moją długą i tajemną więź z Van Goghiem i Hugo Wolfem, powołaną do życia przez niezapomniane słowa czarującego, przystojnego wykładowcy, dawno, dawno temu: „Kiedy o tobie myślę, myślę o Van Gogh i Hugo Wolfie [...] Janet, ty cierpisz na samotność duszy...” (Frame, 1999b: 121).

Z tak rozumianej niezwykłości trudno zrezygnować, nawet jeśli ta rezygnacja uwalniałaby od psychiatrycznej diagnozy: źródła wieloletnich cierpień. W *Wysłanniku z lustrzanego miasta* padają takie słowa:

³ Szpital psychiatryczny, pobyt w nim był jednoznaczny z piętnem społecznym, z byciem oficjalnie uznanym za „czubka”.

Och, dlaczego okradli mnie z mojej schizofrenii dającej odpowiedź na wszystkie lęki i złe przeczucia dotyczące mnie samej? (Frame, 1999b: 131).

Używając terminu Karla Jaspersa, czas hospitalizacji można określić jako sytuację graniczną w życiu pisarki, czyli negującą dotychczasowy obraz świata i zmuszającą do jego gruntownej, refleksyjnej przebudowy (por. Jaspers, 1978: 186). Jednak dopiero rozmontowanie stereotypu geniusza-szaleńca pozwoliło jej korzystać z przestrzeni wewnętrznej wolności. Erich Fromm twierdził, że kreatywność wymaga zawieszenia „społecznej cenzury i związanych z nią zniekształceń” (Fromm, 2011: 151). Autobiografia J. Frame to zapis szczególnego rodzaju konfliktu między presjami gotowych wzorów zachowań a twórczym postrzeganiem świata. Oryginalność myślenia, wrażliwość artystyczna, przedstawione zostają najpierw jako cechy utrudniające kontakty z innymi ludźmi czy sprostanie codziennym wyzwaniom. Zaufać własnemu artystycznemu potencjałowi pozwala dopiero doświadczenie czegoś niemożliwego, czyli bolesnej wyprawy do świata szaleńców i powrotu z niej do świata ludzi zdrowych. Powrót oznacza tu jednak ustanawianie w ramach znanego porządku społecznego własnych zasad. Odwołując się do symboli baśniowych, można powiedzieć, że o ile w pierwszych powieściach J. Frame przyjmuje punkt widzenia wygnanej, biednej dziewczyny, rozpoznającej zło, o którym inni nie chcą słyszeć, o tyle w autobiografii pokazuje Kopciuszka przemienionego w Królową, naiwnego głupiego Jasia, dokonującego rzeczy niemożliwych (por. Frame, 1999a: 75). W baśniach postaci umniejszanych przez otoczenie *outsiderów* niosą ze sobą nie tylko naukę moralną (dobre serce okazuje się ważniejsze niż rozum), ale i podpowiedź, że dopiero wyprawa poza granice znanego świata (wsi, królestwa) pozwala odkryć indywidualny potencjał. Podróż, wiążąca się z jakimś trudnym zadaniem bądź doświadczeniem (np. wygnania), pokazuje relatywność takich pojęć, jak normalność czy zdrowy rozsądek.

W autobiografii J. Frame opowiada, jak na obcym, zakazanym lądzie szaleńców, na ich izolowanej od reszty świata i wyrwanej z upływu czasu wyspie, odkryła siłę własnego talentu. To, co w dzieciństwie było zabawą, na studiach ambicją, w czasie peregrynacji po psychiatrycznych szpitalach okazało się jedynym dostępnym sensem, ratującym przed całkowitym załamaniem: „Trudno się dziwić, że uważam pisanie za sposób na życie, skoro właśnie życie mi uratowało” – wyjaśnia w tomie *Anioł przy moim stole* (Frame, 1999a: 116). Wrażliwość, niezwykła inteligencja, choć niekoniecznie pomocne w pracy nauczycielki czy hotelowej pokojówki (bo ten zawód przez jakiś czas po wyjściu ze szpitala wykonywała) w sytuacji skrajnego zagrożenia przyniosły ratunek: pozwoliły twórczo przekształcać rzeczywistość.

Ta wspomnieniowa opowieść podważa stereotyp „szalonego geniusza” nie tylko w obrębie twórczości autorki, ale i w szerszym znaczeniu. Frank Sargeson pisał we wspomnianym przeze mnie liście do przyjaciela:

She is undone by her brilliant intelligence combined with her frightening clarity of perception. [...] She won't accept the illusions, and finds herself obliged to face emptiness and disorder. [...] She's mad, as she must be – but the rest of us are blind if we don't see the limitations of love harmony order meaning and all the rest of it which she gets on to paper (King, 2000: 139–140).

W tych słowach zachwył dla talentu literackiego i odwagi odrzucania wszelkich iluzji łączy się z przekonaniem, że osoba myśląca tak bezkompromisowo musi być szalona, bo dźwiga ciężar, który dla każdego człowieka okazałby się za duży. Również E. Fromm w przywoływanym przez mnie eseju *Czy człowiek jest z natury leniwy* dowodzi, że tak zwany „zdrowy rozsądek” niezbędny ludziom do funkcjonowania w społeczeństwie, ogranicza ich potencjalną kreatywność, dlatego ujawnia się ona we śnie lub epizodach psychotycznych. W takich momentach zawieszenia codziennej kontroli człowiek:

[...] widzi świat w jego rzeczywistości bez zniekształceń powodowanych społecznymi wzorcami i celami. Widzi świat takim, jakim jest, a nie takim, jakim powinien go widzieć, chcąc dostosować się do grupy (Fromm, 2011: 151).

Tymczasem J. Frame w swoich wspomnieniach pokazuje, że w pogodzeniu bezkompromisowej percepcji z satysfakcjonującym funkcjonowaniem na co dzień przeszkadza głównie powszechność przekonania, że są to rzeczy nie do pogodzenia. Zwraca też uwagę na niszczące efekty nadmiernej troski otoczenia o ludzi, którzy w jakiś sposób odstają od powszechnych wyobrażeń szczęśliwego życia. W powieściach tej autorki, nawet gdy już nie pojawia się w nich temat chorób psychicznych (a odejście od niego było świadomą decyzją), widoczne pozostaje napięcie między utartym sposobem postrzegania świata a osobami, którego do niego nie przystają. Normalność wydaje się konstrukcją iluzoryczną, jednak dysponującą zaskakującą siłą. W prologu powieści *Adaptable Man* znajduje się metafora przycinania myśli, w której autorka łączy w jeden obraz aluzje do elektrowstrząsów i banalnej wizyty u fryzjera, jako sposobu tytułowego dostosowywania, adaptowania ludzi do akceptowanego wzoru (Frame, 1965: 3). W autobiografii natomiast zachowania, które były odbierane jako dziwaczne, zostają ukazane w takim kontekście, by stały się zrozumiałe. Tym samym normalność i szaleństwo, choć różnicy między nimi J. Frame nie neguje, w jej konkretnym przypadku okazują się jedynie grą różnych punktów widzenia.

Świat pisarzy

Wedle typologii Małgorzaty Czerwińskiej opowieści autobiograficzne dzielą się na: świadectwa, wyznania bądź wyzwania. Podstawą tych rozróżnień stanowi intencjonalna prawdziwość (zdanie relacji z wydarzeń, wyrażenie własnych

uczuć) bądź też sztuczność, autokreacja (jak w przywołanych przez badaczkę *Dziennikach* W. Gombrowicza) (por. Czermińska, 2000). Również dla francuskiego badacza autobiografii, Philippe'a Lejeuna, istotną rolę odgrywa element szczerości. P. Lejeune autobiografię literacką wyróżnia jako szczególny (zresztą mniej interesujący go) przypadek „podwójnej gry”: „stara się ona (autobiografia) być jednocześnie dyskursem prawdomówności i dziełem sztuki” (Lejeune, 2007: 192). Tymczasem w trylogii J. Frame dyskurs dzieła sztuki nie stoi w opozycji do prawdomówności. Artystyczne dopracowanie tego tekstu to gest, którym autorka potwierdza swój wysoki społeczny status, a zarazem przejmuje kontrolę nad historią swojego życia. Znana pisarka Janet rozacza opiekę nad bohaterkami swojej opowieści: wrażliwą dziewczynką z biednej, wielodzietnej rodziny, zagubioną studentką, pensjonariuszką psychiatrycznych szpitali, młodą kobietą napiętnowaną jako osoba szalona. Biedne dzieciństwo siłą literackiego opisu zyskuje nostalgiczny koloryt, zostają podkreślone i wydobyte artystyczne skłonności rodziców i sióstr. W latach 70. w wywiadzie telewizyjnym pytana o początki swojej twórczości mówiła: pochodzę z pisarskiej rodziny⁴.

W autobiografii ta deklaracja zyskuje potwierdzenie w mistrzowskim opanowaniu słowem, w zarysowaniu żywych literackich obrazów, gdzie bieda, kolejne przeprowadzki, bliskość przyrody, wspólne lektury, próby pisarskie i matki Frame, i samej Janet oraz jej sióstr łączą się w jedną całość. Pobyty w szpitalach zostają wspomniane jako doświadczenie bolesne, ale i materiał przetworzony literacko. Wreszcie dorywcze zajęcia: praca nauczycielki, pokojówki w hotelu stanowią tylko wyboje na drodze pisarskiego rozwoju.

W dwóch pierwszych częściach swoich wspomnień J. Frame opisuje rozdarcie między własną tęsknotą za światem sztuki, a ciągle słyszczanymi zdroworozsądkowymi argumentami, że literatura nie może stać się treścią jej życia. We wspomnieniach z rodzinnego domu próby literackie lub muzyka uchodzą tylko za ucieczkę od codzienności wypełnionej biedą i ciężką pracą, personel szpitali uznaje twórczość za przeciwieństwo pożądaną normalności, wśród dorywczych prac całkowite poświęcenie się pisaniu wydaje się nierealną mrzonką. Dlatego zamieszkanie w baraku wojskowym przy domu Franka Sargesona zostaje pokazane w tej autobiografii jako przełomowy moment. W otoczeniu pisarza, dążenia i ambicje artystyczne okazują się naturalne. Dominującemu stylowi życia (praca zarobkowa, rodzina) zostaje przeciwstawiony świat mniej powszechnych zachowań, myślenia, pracy, spędzania wolnego czasu, nawiązywania między ludzkich więzi:

Księgowy powiedziałby: „Muszę jeszcze raz rzucić okiem na te zapisy w tabelach” – a pisarz powtórnie przeczyta klasykę, odrzucając banały terażniejszości (Frame, 1999a: 160).

⁴ Fragmenty filmu można obejrzeć pod adresem: <http://www.nzonscreen.com/title/three-new-zealanders-janet-frame-1975> (dostęp 20.09.2015).

Literacko porządkując własne doświadczenia, J. Frame wybiera artystów jako główną grupę odniesienia, jako swoje społeczeństwo. I tych znanych tylko z lektur, jak Szekspir, którego dramaty, niczym cenny skarb ukrywała J. Frame podczas hospitalizacji (*Anioł przy moim stole*), i tych bezpośrednio spotkanych jak właśnie Frank Sargeson. Pisanie i czytanie nadaje w jej opowieści sens wszelkim doświadczeniom życiowym, co więcej, urasta do rangi mitu ochronnego. Przez mit rozumiem tu nie zmyślenie, przeciwieństwo rzeczywistości, a symboliczne tej rzeczywistości uporządkowanie. Trzeci tom wspomnień kończy rozdział zatytułowany: *Zadowolić Wysłannika*:

W próbach uchwycenia skarbów przeszłości, [...] okazało się, że [...] wolę zabierać skarby do mojego domu, mojego teatrzyku, Lustrzanego Miasta. Miałam wrażenie, że Wysłannik naciska, bym tak czyniła, i nawet teraz, gdy piszę te słowa, czuję, że Wysłannik z Lustrzanego Miasta czeka przy moich drzwiach i przypatruje się głodnym, pożądlivym wzrokiem, jak zbieram fakty życia. A ja poddaję się życzeniom Wysłannika. Wiem, że egzystencja Lustrzanego Miasta zależy od przeniesionej tam substancji (Frame, 1999b: 208).

Tak więc to co przeżyte nabiera znaczeń dopiero wtedy, gdy zostaje wprężnięte w proces twórczy. W autobiografii J. Frame literatura wydaje się niemal absołutem, stałą wartością, która pozwala przetrwać zmienne koleje losu. Tu właśnie widać jej mitologizację⁵, choć autorka o tak przenikliwej inteligencji sama często ironicznie wychwytuje puste artystyczne pozy i własne, i cudze. Romantyczne uwznioślenie sztuki nie ma więc w jej wspomnieniach nic z naiwności czy egzaltacji. W całej swojej twórczości posługuje się niezwykle trzeźwą, czasem wręcz bezwzględną obserwacją. Traktuje literaturę jako rodzaj eksperymentalnej wiwisekcji rzeczywistości. W tomie *Anioł przy moim stole* stwierdza:

Pisanie autobiografii, pojmowane zwykle jako spojrzenie wstecz, równie dobrze może być spojrzeniem w p o p r z e k lub p o p r z e z, a płynący czas pozwala wówczas na prawdziwe prześwietlenie rentgenowskie. Podobnie czas przeszły wcale nie jest czasem minionym, a raczej czasem skumulowanym, a jego gospodarz przypomina postać z baśni, do której dołączają podczas marszruty coraz to nowe bajkowe postacie, niezdolne już odłączyć się od siebie i gospodarza, a niektóre nawet związane tak silną więzią, że ich obecność przyprawia o ból fizyczny. Do postaci tych dodaj wszystkie wydarzenia, myśli, uczucia i oto masz nabrzmiałą masę czasu, jeden rozpaćkany bałagan, brylant droższy od gwiazd i planet (Frame, 1999a: 71).

⁵ Pierre Bourdieu w *Regulach sztuki* dowodził, że wolność obyczajowa artystów rozumiana jako zarazem warunek, jak i konsekwencja wolności twórczej to stosunkowo niedawny wynalazek. W swojej pracy analizuje kulturę francuską. Jako punkt zwrotny wykształcania się autonomii literatury (literackiego pola) wskazał wiek XIX, szczególną uwagę zwracając na twórczości Gustava Flauberta (Bourdieu, 2001). Wydaje mi się znamienne, że w autobiografii J. Frame postać pisarza/pisarki czy szerzej artysty/artystki zyskuje poniekąd wymiar symboliczny, jak postaci z baśni i mitów, historyczno-społeczny kontekst ma w tej opowieści drugorzędne znaczenie.

Strategia zastosowana przez J. Frame w jej autobiografii nie bardzo różni się od tej wykorzystywanej w powieściach. I w jednym, i w drugim przypadku życie tekstu pulsującego odległymi metaforami okazuje się prawdziwsze od życia bezpośrednio doświadczonego. Pozwala pokazać pogłębiony, wieloaspektowy obraz codzienności, dostrzec bogactwo „rozpaćkanego bałaganu”, a następnie je porządkować. Tym samym zostaje przekroczona dialektyczna opozycja ludzkiej kreatywności i wymogów codziennego funkcjonowania w grupie społecznej. Autorka samą siebie pokazuje jako podporządkowaną regułom twórczości, świat literatury staje się światem codziennym, wszystko inne to tylko materiały do przetworzenia, dostarczana lustrzanemu miastu substancja. Dzięki byciu pisarką pozostałe aspekty tożsamości; rodzinne tradycje, bycie kobietą, bycie Nowozelandką itp. poddane są namysłowi. Bohaterka autobiografii ostrożnie przymierza je na siebie, zanim uzna za własne. Świat literatury w twórczości J. Frame – to świat uniwersalny, wolny od narodowościowych i społecznych podziałów, wolny od ludzkich małych ambicji i chwilowych emocji.

Prawo do prywatności. Prawo do odmienności

Michael King określił Janet Frame jako: „New Zealand’s most celebrated and least public living author” (2001). Tak tłumaczył trudności w pracy nad jej obszerną biografią:

I was [...] aware [...] of Janet’s profound distaste for public disclosure of facts about her own life, particularly disclosures made by others. She was deeply convinced that what mattered, and what other people had a right to see and know, were the published writings that an author chose to release into the public domain (King, 2001).

Na punkcie swojej prywatności pisarka przez całe życie była bardzo czuła. Niechętnie udzielała wywiadów. Jej pogląd, który przywołuje M. King, przywodzi na myśl refleksje Milana Kundery ze zbioru esejów *Zdradzone testamenty*. Zostaje w nich postawione pytanie o to, kto ma prawo do stanowiącej już część kultury twórczości: jej autor czy też odbiorcy. M. Kunderze nie chodzi o stronę formalną, o niuanse dotyczące kwestii prawa autorskiego, a o wyznaczenie granic przestrzeni literackiej komunikacji. Pisarz odnosi się krytycznie tak do drukowania odrzuconych przez autora wersji bez jego zgody, jak i do ujawniania listów czy nieprzeznaczonych do druku zapisków (Kundera, 1996). Autobiografia J. Frame w pewnym sensie proponuje czytelnikowi zupełnie inny pakt niż ten, o jakim pisał P. Lejeune, a którego podstawą jest zamiar szczerego opowiedzenia o sobie czytelnikowi. W przypadku trylogii nowozelandzkiej autorki nie chodzi o upublicznienie swojego życia, ale o jego ochronę. Kolejne tomy wyraźnie określają przestrzeń i zasady snucia refleksji na temat życia autorki. Można powiedzieć, że to życie po autoryzacji.

We współczesnej kulturze, kulturze wszechobecności mediów, tabloidów, portali społecznościowych granica między prywatnym a publicznym zaciera się. Tym samym prywatność traci swój urok bliskich relacji, bezpośrednich doświadczeń. Staje się banalną informacją. Nadmierna ciekawość cudzego życia, która przysporzyła widzów telewizyjnym programom typu *Big Brother*, paradoksalnie prowadzi do wyjałowienia opowieści o sobie, pozbawia je nadających sens ram. Począwszy od pism Junga po prace współczesnych psychologów humanistycznych, powracają w kulturze XX i XXI w. pytania o wagę symboli, w konstruowaniu narracji tak jednostkowych, jak i społecznych. W trylogii J. Frame liczne odwołania do literatury, jak i dopracowany język, tworząc, jak już wspominałam, wewnętrzną mitologię tej opowieści, zarazem nadają jej głębię i znaczenie. Dzięki artystycznemu opracowaniu to co unikalne, jednostkowe nabiera uniwersalnych wymiarów. Nowozelandzkie krajobrazy, losy kolejarskiej rodziny, sztuka rodzinie tej towarzysząca, kształtowanie się świadomej swojej specyfiki literatury kolonialnego kraju – to wszystko równie istotne tematy jak losy głównej bohaterki.

Jednakże o sukcesie pisarki w odzyskiwaniu kontroli nad symbolicznym wymiarem swojego życia świadczą też sporządzone przez innych zapisy jej losów. W tytule, zacytowanego przeze mnie wyżej artykułu opowiadającego o pracy nad książką o życiu J. Frame, M. King nazwał biografię prawdą współodczuwania (*Biography and Compassionate Truth*). Tłumaczył, że po opublikowaniu trzymomowych wspomnień fala spekulacji na temat życia J. Frame, wbrew oczekiwaniom pisarki, zamiast zmaleć, gwałtownie wzrosła. Jego biografia była efektem ścisłej współpracy z autorką, M. King niejako stał się strażnikiem prywatności, którą ujawniał⁶. Podobną strategię wcześniej zastosowała J. Campion. Jej filmowa adaptacja wspomnieniowej trylogii to rodzaj dialogu między artystkami z różnych pokoleń i z różnych dziedzin, ale o podobnym typie wrażliwości.

Zacytuję jeszcze jeden fragment z artykułu D. Rosenhana: „Gdyby pacjenci zachowywali silną pozycję społeczną, a nie byli bezsilni, gdyby ich uważano za ciekawe indywidualności, a nie za »jednostki chorobowe«, gdyby społeczeństwo uznało ich za osoby znaczące, a nie za trędowatych, gdyby ich cierpienia w pełni wzbudzały nasze zainteresowanie i współczucie, czyż nie szukalibyśmy kontaktu z nimi, mimo stosowania leków? Może po prostu dla własnej przyjemności? (Rosenhan, 1978: 81). Amerykański psycholog przedstawia te postulaty jako niemożliwe do spełnienia. Tymczasem w autobiografii J. Frame owe „gdyby” zmieniają

⁶ We wspomnianym przeze mnie artykule M. King wyjaśnia, że na skutek rosnącej fali dyskusji o życiu J. Frame, różne związane z nią osoby radziły jej znalezienie kogoś, kto napisałby autoryzowaną biografię: „Unbeknown to me various people, including Elizabeth Alley and George Braziller, Frame’s American publisher, had been urging her to »anoint« a biographer for the very reason that had occurred to me: to put an end to the stream of requests and inquiries on that topic. Doing so, they said, would also give her a degree of input into the process of research and writing, which would be entirely lacking if biographies were written without her authorisation” (King, 2001).

się w „wyjaśnię jak tego dokonałam”, jak przekształciłam społeczne piętno w znak własnej niezależności. Natomiast biografia M. Kinga i film J. Campiona pokazują, na ile skuteczna okazała się ta strategia. W tych dwóch przypadkach życie pisarki poznawane jest, jak postulował D. Rosenhan, dla przyjemności obcowania z kimś niezwykłym. W cytowanym już przeze mnie artykule J. Campiona tak opisywała wrażenie, jakie wywarła na niej pisarka:

Frame was not like anyone else I had met: she seemed freer, more energised, and absolutely sane. She was witty, unconventional in her manner, and she didn't seem to care about clothes or how she looked. I remember her house as being a bit of a mess: the kitchen was cluttered with dishes, and there was no door on the bathroom, just a curtain.

A w końcowej części tekstu dodaje:

I see now that she (Frame) was not, as I sometimes thought, lonely, but lived in a rare state of freedom, removed from the demands and conventions of a husband, children and a narrow social world. Near the end of her life in 2003, when she was diagnosed with acute leukaemia, she was reported to have said that her death was an adventure, “and I've always enjoyed adventures” (Campion, 2008).

Zarówno praca M. Kinga, jak i film *Anioł przy moim stole* są efektem uznania, jakie po latach ciężkiej pisarskiej pracy J. Frame zdobyła w Nowej Zelandii. W kulturze tego kraju zaczęła funkcjonować nie tylko jako twórca, ale także jako ikona twórczości (literatury). W Polsce jednak jest postacią niemalże nieznaną⁷. Historia jej życia, poznawana z perspektywy naszej kultury, nie wiąże się więc z próbami wyjaśnienia okoliczności, w jakich powstawała klasyka literatury. To raczej opowieść o niezwykłej determinacji w dążeniu do spełnienia artystycznego.

Tytuł *Anioł przy moim stole* nawiązuje do późnego, francuskojęzycznego wiersza Ericha Marii Rilkego. W stworzonym przez poetę sugestywnym obrazie pozaziemska istota zasiada przy ludzkim stole, prostuje fałdy obrusa, naśladuje gesty jedzącego człowieka. Mimikra służy tu nawiązaniu komunikacji między dwoma porządkami istnienia (anielskim czy też niebiańskim i ludzkim). Całość kończy pointa: skoro anioł z taką uwagą towarzyszy ci przy codziennym posiłku, równie dobrze może wybudować twój dom. Wedle M. Kinga J. Frame twierdziła, że wiersz E.M. Rilkego reprezentuje całe jej życie (King, 2000: 456). Anioł, czy też wysłannik z lustrzanego miasta, który znalazł się w tytule trzeciej części jej autobiografii, uosabiają niezależną od ludzkiej woli siłę. Tego typu metaforyka podpowiada, że pisarstwo (czy w ogóle sztuka) to dla tej autorki coś więcej niż

⁷ W trakcie edukacji poznajemy pewien kanon dzieł, na którym uczymy się odróżniać rzeczy doniosłe od tych bez znaczenia. Jednakże niemal w każdym kraju listy lektur obowiązkowych różnią się od siebie. W epoce globalizacji i szerokich możliwości podróżowania łatwo o zaskakujące odkrycie, że historia sztuki, historia literatury to bardzo umowne uporządkowania.

zawód, coś więcej nawet niż sposób na życie: to misja do wypełnienia, rodzaj duchowego powołania. M. King w nawiązaniu do tego typu ikonografii swoją książkę zatytułował *Wrestling with Angel*. Bo też w jego pracy, bardziej niż w trylogii samej J. Frame, widać jakiego wysiłku woli wymagało od pisarki podążanie za własnym talentem. Także film J. Campion naprowadza na trop podobnej trudności: anioły opiekuńcze (te, które pomagają w realizowaniu pełni ludzkiego potencjału) i anioły obojętne na ludzkie losy (te, których przychyłność trzeba sobie z olbrzymim poświęceniem wywalczyć), bywają nie do rozróżnienia.

Uwaga końcowa

Niezwykłość J. Frame – i tej z autoportretu, i tej widzianej oczyma innych – polega przede wszystkim na umiejętności zaakceptowania życia, także w jego najtrudniejszym wymiarze. Na dziecięcej niemalże otwartości na wszelkie egzystencjalne wyzwania, na wolności, o której pisała J. Campion, wynikającej z artystycznego spełnienia. Zdumiewające jest jak bardzo ta historia trudnego życia przepełniona jest radością i poczuciem satysfakcji.

Bibliografia

- Bourdieu P., 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Campion J., 2008, *In Search of Janet Frame*, <http://www.theguardian.com/books/2008/jan/19/fiction5> (dostęp 02.09.2015).
- Czermińska M., 2000, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Foucault M., 1987, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, PIW, Warszawa.
- Frame J., 1965, *Adaptable Man*, Braziller, New York.
- Frame J., 1999a, *Anioł przy moim stole*, przeł. P. Laskowicz, Zysk i S-ka, Poznań.
- Frame J., 1999b, *Wysłannik z lustrzanego miasta*, przeł. P. Laskowicz, Zysk i S-ka, Poznań.
- Frame J., 2000, *Twarze w wodzie*, przeł. P. Laskowicz, Zysk i S-ka, Poznań.
- Fromm E., 2011, *Czy człowiek jest z natury leniwy?*, [w:] *Patologia normalności*, przeł. S. Baranowski, R. Palusiński, vis-a-vis/Etiuda, Kraków.
- Jaspers K., 1978, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniowska, M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa.
- King M., 2000, *Wrestling with the Angel. A Life of Janet Frame*, Counterpoint, Washington.
- King M., 2001, *Biography and Compassionate Truth: Writing a Life of Janet Frame by Michael King*, <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-2001/king.html> (dostęp 02.09.2015).
- Kundera M., 1996, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa.
- Lejeune P., 2007, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Rosenhan D.L., 1978, *O ludziach normalnych w nienormalnym otoczeniu*, przeł. A. Kołyszko, [w:] K. Jankowski (red.), *Przełom w psychologii*, Czytelnik, Warszawa.

* * *

***The Janet Frame case – traps of autobiographism
Triumph of autobiography***

Summary: The article is an analysis of a three-volume autobiography of a New Zealand writer, Janet Frame (1924–2004). A literary description of life of a writer not well-known in Poland is taken as an example of an extraordinary triumph of literature. Thanks to Frame's talent it becomes possible to transform the social stigma that is connected with schizophrenia into her individual mark of artistic independence. However, Frame's trilogy is now read also as an example of a broader problem: mutual relations between social norms and human creativity.

Keywords: autobiography, New Zealand writers, film biography, biographies of writers, social norms, mental illness, creativity

Bohdan Cyrański

Uniwersytet Łódzki

Interpretacja biografii zawodowej jako przykład zastosowania interpretacji hermeneutycznej

Uzasadnienie doboru metody opracowania materiału badawczego – wprowadzenie

Intencją prezentowanego artykułu jest ukazanie możliwości analizy i interpretacji prowadzonej według wskazań hermeneutyki tekstu w odniesieniu do materiału badawczego wynikającego z wykorzystania metody biograficznej. W tym przypadku mamy do czynienia z wywiadem prowadzonymi z kobietą, wykonującą zawód reżysera filmowego i teatralnego. Taka charakterystyka i dobór respondentki pozostaje w zgodzie z podstawowymi założeniami badań, określonymi przez Autorkę w ich przedmiocie. Są nim uwarunkowania przebiegu kariery/drogi zawodowej kobiet uprawiających zawód reżysera.

Prezentację metodologicznych założeń analizy rozpocznę od charakterystyki dwóch etapów badań – wywiadu biograficznego i analizy oraz interpretacji jego transkrypcji (dokumentu). Skoncentruję się na tych cechach, które wydają się jednocześnie istotnymi uwarunkowaniami łączącymi metodę biograficzną jako metodę badawczą i podejście hermeneutyczne jako zbiór ogólnych zasad i przesłanek określających sposób analizy i interpretacji dokumentu.

Założenie intersubiektywności

Jest ono obecne w sposób istotowy w metodzie biograficznej, ponieważ implikuje obecność dwóch porozumiewających się podmiotów. Komunikowanie się i porozumienie to warunki osiągnięcia lub lepiej powiedzieć pogłębiania rozumienia. W konsekwencji mamy do czynienia z procesem wzajemnego wzbogacania i rozwijania samoświadomości rozmówcy i badacza, a także ewentualnej osoby trzeciej – interpretatora transkrypcji (por. Rosner, 1991: 7–12). Realizuje się w ten sposób cel interpretacji hermeneutycznej charakterystyczny jednocześnie dla metody badawczej (biograficznej) i sposobu opracowania materiału (interpretacja hermeneutyczna). Owo budowanie i poczucie wspólnoty jest istotne i wymagane w czasie przeprowadzania wywiadu biograficznego i dotyczy relacji między narratorem i badaczem. Poczucie wspólnoty, intencja dostrzeżenia TY i JA są też obecne w wysiłku analizy i interpretacji zobiektywizowanego wytworu, w tym przypadku zapisu transkrypcji wywiadu.

Odniesienie do świata życia codziennego

Perspektywa intersubiektywności i tworzenia wspólnoty prowadzi nas do zagadnienia świata życia codziennego – rzeczywistości, w której funkcjonujemy. Przez bycie w świecie, jak chce M. Heidegger¹, nabieramy doświadczenia i wiedzy. Bycie w świecie jest sposobem kształtowania się własnej tożsamości uczestników procesu badawczego, w tym językowego charakteru odnoszenia się do rzeczywistości. Jest wspólnym doświadczeniem warunkującym porozumienie, nieustannie podejmowany wysiłek intencjonalnego słuchania i rozumienia. „Wiem, że przedmioty, które wszyscy napotykamy mają dla nas te same znaczenia i wiem również, że moi bliźni myślą o mnie w sposób podobny jak ja o nich” (Jakubowski, 1998: 101). Świat, w którym bytujemy, jest wspólnym punktem odniesienia dla respondenta, badacza interpretowanego tekstu – jego autora lub autorów i czytelnika. Ta wspólnota punktu odniesienia wymaga przyjęcia odpowiedniej postawy w stosunku do respondenta, a także w odniesieniu do interpretowanego tekstu. W obu przypadkach charakteryzuje się ona otwartością, dialogicznością, poszanowaniem porządku pojawiania się w mowie (wypowiedzi respondenta) lub piśmie (druku, transkrypcji) pytań, słusznie domagających się od badacza i interpretatora udzielania odpowiedzi. Schemat rozmowy, wymiany refleksji, intencja nasłuchiwanie dla lepszego zrozumienia Drugiego jest więc kolejnym, wspólnym dla metody badania i metody opracowywania wyników badań (analiza i interpretacja), czynnikiem².

¹ Na ten temat piszą J. Jakubowski (1998: 89–112) oraz B. Cyrański (2001: 65–70).

² Zagadnienie nastawienia dialogicznego, otwartej postawy, jej uwarunkowań i konsekwencji zostało omówione szerzej w B. Cyrański (2012: 16–19).

Historyczny charakter interpretacji

Wynika on z egzystencjalności poznania jako procesu trwającego w czasie. Owemu wpływowi podlegają respondent, badacz, interpretator transkrypcji i ulegające zmianom w funkcji czasu znaczenie przekazu jako wyniku interpretacji. W konsekwencji, przyjmuje się możliwość zmian, przekształceń lub rozwijania się uzyskanym efektów pracy w przyszłości. Podkreślonym uwarunkowaniem w szczególności sposobu podlegają wyniki badań i sam proces badawczy z zakresu humanistyki i badań społecznych.

Subiektywnemu wymiarowi interpretowania i formułowania wykładni towarzyszy szerszy, ponadindywidualny kontekst. Polega on na możliwości przypomnienia refleksji, tradycji lub postaw obecnych w historii i włączeniu ich do świadomości badacza, lecz także do świadomości i tożsamości wspólnoty kulturowej (Cyrański, 2012: 20–21).

Zarysowany tu historyczny aspekt jest więc właściwy i wspólny dla kolejnych etapów badań. Łączy wywiad biograficzny i hermeneutyczną analizę transkrypcji w sensie teoretycznym i metodologicznym, a uczestników badań w sensie podmiotowym włączając ich do wspólnoty doświadczania, rozumienia i systemu wartości (por. *ibidem*).

Językowy charakter poznania

Kontynuując uzasadnienie wyboru interpretacji hermeneutycznej jako sposobu opracowania materiału biograficznego, podkreślę znaczenie językowego charakteru poznania. Kategorię poznanie uznaję za pojęcie ogólne, obejmujące swym zakresem sytuację wywiadu, dokonanie jego transkrypcji i jej opracowanie.

Pierwsza uwaga dotycząca znaczenia języka odnosi się do jego dwoistości. Język jest bytem podlegającym badaniu i wysiłkowi rozumienia, będąc jednocześnie narzędziem owego rozumienia. Obecność przywołanych funkcji języka prowadzi do wskazania jego uniwersalnego kontekstu i znaczenia jako zasadniczego i niezastępowalnego sposobu odnoszenia się człowieka do świata. Aspekt ogólny obejmuje w oczywisty sposób aspekty szczegółowe – w tym przypadku relacje istniejące między uczestnikami procesu poznawczego.

Szczególne ujęcie językowego charakteru poznania wynika z cechy dialogiczności charakteryzującej omawianą tu procedurę poznawczą. Dialog nawiązany między osobami w niej uczestniczącymi, otwartość na Drugiego, intencja porozumiewania się umożliwia uobecnienie sensu zawartego w tekście mówionym lub pisanim. Sens odautorski – uwidoczniiony z pietyzmem, szacunkiem dla osoby autora, z uwagą i odpowiedzialnością jest podstawą do sformułowania

znaczenia przez interpretatora. Powstaje ono w jego świadomości i jest odpowiedzią na pytanie istniejące w interpretowanym tekście i domagające się odczytania. Zależności między autorskim sensem i znaczeniem nadawanym mu przez interpretatora jest więc istotą relacji istniejących między wszystkimi uczestnikami badania, niezależnie od ról, w jakich występują. Wraz z innymi omawianymi tu czynnikami może być uznana za warunek wewnętrznej spójności procedury badawczej.

Próba osiągnięcia współmyślenia z autorem przekazu opartego na intencji porozumienia i empatii może prowadzić w kierunku diltheyowskiej hermeneutyki odczucia i przeżycia i pytania o intencje autora. Proponowana tu koncepcja analizy i interpretacji wynika jednak ze wskazań P. Ricoeura i H-G. Gadamera, którzy podkreślali i uzasadniali znaczenie hermeneutyki tekstu (por. Ricoeur, 1989: 19; Gadamer, 1979: 122, 359). Tekst staje się więc autonomiczny. Jednocześnie jako wyraz czyjejś refleksji podlega swoistemu upodmiotowieniu w procesie analizy i interpretacji dokonywanym przez czytelnika.

Istotnym aspektem językowego charakteru poznania jest rozróżnienie między mową a pismem jako źródłami poznania. Ma ono szczególne znaczenie w przypadku prezentowanego w artykule opracowania materiału badawczego, jako że jego autor, jednocześnie interpretator treści, nie kontaktował się bezpośrednio z rozmówczynią. Nie mógł więc wykorzystać informacji niesionych kanałem niewerbalnym (mimika, gestykulacja, intonacja), sposobu akcentowania i innych wykorzystywanych przez autorkę wypowiedzi w celu doprecyzowania jej sensu. W tekście pisanym zanikają ostensywne wskaźniki wypowiedzi, w wyniku uwolnienia się tekstu od wpływu autora³. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera rodzaj i jakość transkrypcji. Uwagi na ten temat sformułuję w dalszej części artykułu.

Intencją pierwszej części artykułu było uzasadnienie doboru metody opracowania treści wywiadu. Istota argumentacji sprowadza się do przyjęcia założenia mówiącego o konieczności wewnętrznej, teoretycznej i metodologicznej spójności postępowania badawczego. Opiera się ona na następujących założeniach i cechach wspólnych dla kolejnych etapów postępowania badawczego:

1. Założenie intersubiektywności.
2. Odniesienie się do świata życia codziennego.
3. Historyczny charakter interpretacji.
4. Językowy charakter poznania.

Krótką charakterystyka ogólnych założeń teoretycznych i metodologicznych prowadzi nas do prezentacji wynikających z nich szczegółowych kategorii badawczych.

³ Szerzej na temat zagadnienia językowego charakteru interpretacji w: Cyrański, 2012: 16–20.

Kategorie badawcze wykorzystane w interpretacji wywiadu biograficznego

Szczegółowe kategorie badawcze wykorzystane w opracowaniu tekstu wywiadu wyprowadzone są z założeń teoretycznych analizy i interpretacji omówionych krótko w pierwszej części artykułu.

Pierwszy zbiór pojęć wynika z językowego charakteru poznania, w tym interpretacji hermeneutycznej. Tworzące go kategorie są wykorzystywane w badaniach językoznawczych.

1. Pojęcia centralne i ich pola znaczeniowe (por. Puzynina, 1992: 10) – kategoria biorąca pod uwagę strukturę tekstu.

2. Wypowiedzi autotematyczne (jestem przekonany, uważam że). Mają szczególne znaczenie dla rekonstrukcji sensu odautorskiego (por. Sowiński, 1993: 10–12).

3. Wyrażenia opisowo-wartościujące: definicyjno-wartościujące (zdrowie jest dobrem) i konotacyjno-wartościujące (bogactwo – może być postrzegane jako dobro lub zło). W tej grupie mieszczą się też wypowiedzi perswazyjne (por. Puzynina, 1992: 118–122).

4. Metafora i jej odmiany: metonimia (zamiennia) oraz synekdocha. Wartość interpretacyjna metafory wynika z zawartej w niej nadwyżki sensu w stosunku do znaczenia słownikowego wyrażenia i związanej z ową nadwyżką innowacyjnością semantyczną (por. Ricoeur, 1989: 129–132).

5. Wyrażenia normatywne. Są istotnym środkiem wyrażania wartości i wartościowania. W kontekście interpretacji tekstu istotnym wydaje się podział na normy powinnościowe, indykatywne, konstrukcyjne i kompetencyjne (por. Czeżowski, 1989: 144–147; Znamierowski, 1957: 501–511). Norma indykatywna wskazuje pożądane postępowanie – CO? – bez określenia sposobu realizacji owego działania (lub zaniechania). Przedmiotem odniesienia normy konstrukcyjnej jest wskazanie sposobu podejmowania i realizowania działań (JAK?). Norma kompetencyjna określa sprawstwo podmiotu w zakresie stanowienia norm indykatywnych i konstrukcyjnych⁴.

6. Parametry, czyli cechy, ze względu na które coś jest uznane za dobre i pożądane (por. Czeżowski, 1989: 130).

Kategorie badawcze służące opracowaniu materiału biograficznego wyprowadzone z ogólnych założeń metodologicznych domagają się skonkretyzowania w odniesieniu do rodzaju interpretowanej wypowiedzi i poszukiwanych informacji.

⁴ Zagadnienie znaczenia wypowiedzi normatywnych opracowane jest szerzej w: Cyrański, 2012: 42–46.

Wywiad biograficzny stanowiący przedmiot opracowania należy uznać za przykład „rozmowy formalnej, czyli takiej, która ograniczona jest instytucjonalnym kontekstem” (Szkuta, 2009: 24). W tym przypadku kontekst instytucjonalny związany jest z osobą badaczki – Moniki Modrzejewskiej-Świgulskiej – pracownika naukowego Uniwersytetu Łódzkiego i reprezentującej tę instytucję, a także z formalnie określonym celem rozmowy i spotkania – gromadzenie materiału do badań naukowych.

Rozmowa formalna charakteryzuje się też wyraźnie zaznaczonymi zasadami dystrybucji „kolejek rozmowy” – kolejności zabierania głosu. Kolejność badaczka – respondentka jest ustalona i nie ulega zmianie przez czas trwania wywiadu (por. Szkuta, 2009: 24–25, 30–31). Dominacja sekwencji pytanie – odpowiedź jest więc wyrazista w udostępnionej transkrypcji. Wydaje się też obiektywnie trudna do przełamania, niezależnie od deklaracji związanych z typem realizowanych badań. Dominuje model właściwy dla rozmowy formalnej, polegający na tym, że inicjatywa leży po stronie osoby prowadzącej wywiad. Przywołana cecha rozmowy formalnej pozostaje, jak sądzę, w związku z dużym stopniem rutynowości charakteryzującej wywiad jako typ relacji społecznej. Standaryzacja i rutynowość zachowań badacza i rozmówcy wynika z warunków określających poznanie naukowe: sformułowanie przedmiotu badań, struktura i treść problematyki badawczej, teoretyczne, metodologiczne i kulturowe podstawy realizowanych badań.

Istotne znaczenie ma też sposób rozumienia ról społecznych badacza i badanego przyjmowany przez uczestników badań. Szczególna odpowiedzialność za rodzaj i jakość relacji leży po stronie badacza i zawarta jest w postulatcie poszanowania układu odniesienia respondenta.

Widoczną cechą charakteryzującą wywiad rozumiany jako sposób poznania naukowego jest uprzednie ustalenie tematu rozmowy, dokonywane zwykle w sposób jednoznaczny i arbitralny w stosunku do badanego. Uwaga dotyczy przede wszystkim podejścia ilościowego w badaniach pedagogicznych. Odnosi się też jednak do wielu przykładów badań jakościowych, szczególnie w tych przypadkach, w których określenie przedmiotu badań i treści zawarte w problematyce badawczej uznawane są (słusznie) za istotne zobowiązanie podejmowane przez badacza wobec siebie, innych uczestników badań i ewentualnych czytelników lub krytyków publikacji.

Uznanie wywiadu biograficznego za rozmowę formalną prowadzi do konsekwencji metodologicznych związanych ze sposobem analizy i interpretacji tekstu. Realizacja takich wskazań możliwa jest jednak w przypadku transkrypcji zawierającej niezbędne dane. Dotyczą one tempa wypowiedzi i jego zmian, obecności lub nieobecności pauz, sytuacji obecności lub braku obecności współmówienia. Zaznaczenia wymagają także ekspresywne środki fonologiczne, tonacja opadająca lub wznosząca, interpunkcja, pytańniki i wykrzykniki (por. Szkuta, 2009: 25–26, 38).

Uwagi dotyczące wypowiedzi formalnej i warunków jej transkrypcji wynikają z konstatacji wskazującej taki właśnie charakter wywiadu biograficznego.

Udostępniona do analizy transkrypcja nie w pełni zaspokaja oczekiwania interpretatora scharakteryzowane krótko we wcześniejszych akapitach. Nie zostały jednak unieważnione zaprezentowane wcześniej zasady interpretacji hermeneutycznej i ich metodologiczne konsekwencje. Tym bardziej, że ich użyteczność i efektywność można i należy wzmocnić przez włączenie do procesu interpretacji kategorii badawczych związanych z odpowiedzią na pytania o rodzaj analizowanego tekstu i poszukiwanych informacji.

Idąc w tej kwestii za wskazaniem E. Dubas, należy przyjąć, że mamy do czynienia z biografią tematyczną poświęconą zagadnieniu (linii) przygotowania do pracy w zawodzie reżysera i realizowaniu tej profesji. Autorka prezentuje szeroki katalog kategorii badawczych użytecznych w opracowaniu materiału biograficznego. W odniesieniu do przeprowadzonej interpretacji szczególne znaczenie mają:

1. Znaki obiektywizujące (obiektywne fakty, istniejące instytucje, budynki, zachowane miejsca).

2. Wypowiedzi autotematyczne dotyczące cech osobowości respondenta wskazanych w narracji, pola wiedzy i samowiedzy, wskazania osób znaczących, wydarzeń osobistych, globalnych i ich znaczenia w biografii narratora, sytuacji trudnych i przełomowych w związku z ważnymi wyborami i decyzjami życiowymi, deklarowanych celów i wartości życiowych, misji życiowej i powołania tym przypadku ewentualnie związanych z aktywnością zawodową, stosunku narratora do relacjonowanych przez siebie własnych doświadczeń.

3. Elementy biografii edukacyjnej respondenta: bieg życia w związku z biegiem edukacji, znaczenie edukacji formalnej i nieformalnej, osoby znaczące w procesie edukacji (mistrzowie), bariery edukacyjne, sposoby ich przełamywania lub porażki z nimi związane, uczenie się z biografii innych osób, lub innych osób z biografii narratora (Dubas, 2011: 242–244).

Opracowanie powyższej części artykułu służyło wskazaniu podstaw teoretycznych i metodologicznych analizy i interpretacji wywiadu biograficznego udzielonego przez kobietę, twórczynię, uprawiającą zawód reżysera filmowego i teatralnego. Ogólne zasady interpretacji hermeneutycznej, ich związek z kategorią bycia w świecie, świat życia codziennego i określenie wywiadu biograficznego jako biografii tematycznej doprowadziło do wskazania szeregu szczegółowych kategorii badawczych pomocnych w interpretacji tekstu.

Interpretacja transkrypcji wywiadu

Struktura opracowania wywiadu biograficznego została wskazana przez Barbarę Sass-Zdort w odpowiedzi na prośbę o wskazanie punktów zwrotnych (doświadczeń krystalizujących) w jej karierze zawodowej. Za takie narratorka uznała:

- studia reżyserskie w Szkole Filmowej w Łodzi,
- krótki okres studiów na Wydziale Aktorskim,
- powrót do studiów reżyserskich,
- podjęcie pracy w zawodzie reżysera,
- samodzielne reżyserowanie filmów,
- możliwość skoncentrowania się na reżyserii teatralnej.

Studia reżyserskie w Szkole Filmowej w Łodzi

Byłam najmłodszą kandydatką do szkoły filmowej. Rozpoczynając studia w szkole filmowej, byłam zielona [metafora, wyrażenie wartościujące], jeśli chodzi o światową kinematografię. Czułam się najmłodsza, najmniej umiejąca. Tak naprawdę chciałam być reżyserem teatralnym – do czego doszłam teraz, na koniec swojej drogi [metafora], bo teraz pracuję w teatrze. W szkole teatralnej trzeba [jednak] było przejść przez wydział aktorski, [a ja] nigdy nie myślałam o aktorstwie, bo musiałabym przejść przez wydział aktorski, a mi się to nie podobało [wyrażenie wartościujące].

Pani Barbara – w tym czasie niespełna siedemnastoletnia dziewczyna – podejmowała decyzje o wyborze studiów wbrew oczekiwaniom rodziny.

Ojciec, który był pedagogiem i kuratorem w Łodzi, uważał, że mam zdolności matematyczne [...] i zachęcał mnie w tym kierunku. W rodzinie mojej mamy była taka tendencja politechniczna, że wszyscy byli inżynierami i w związku z tym [...] oni zaproponowali, żeby politechnika, ale ja w ogóle o tym nie myślałam. Ja tak, żeby... złożyłam papier na politechnikę, ale głównie powiedziałam, że będę zdawała do szkoły filmowej i się zgodzili, bo myśleli, że może się nie dostanę.

Wypowiedź dotyczy uwarunkowań istotnej w życiu młodej osoby decyzji. We wspomnieniach narratorki widoczna jest determinacja i niezależność w myśleniu i działaniu.

Na zmianę planów życiowych nie wpłynął krótki okres studiowania na wydziale aktorskim. Zakończył się powrotem – mimo namów i entuzjastycznych ocen – na wydział reżyserii.

Ja po pół roku zorientowałam się, że to zupełnie nie dla mnie – w końcu wróciłam.

Rozmówczyni podkreśla konsekwencję dokonywanych wyborów, znaczenie samoświadomości i poczucia swobody („luzackie studia” na wydziale reżyserkim – wyrażenie wartościujące, w opozycji do „straszego drylu” na wydziale aktorskim – wyrażenie wartościujące negatywnie).

Powyższy zbiór wypowiedzi można potraktować jako pole wyrazowe, którego pojęciem centralnym jest szkoła filmowa. Nie jest jednak wartością samą w sobie lub ostatecznym celem wskazanym do realizacji. Jako kryterium

wartości pozostaje w związku z wartością nadrzędną w rozumieniu narratorki – jest czynnikiem realizacji celu reżyseria teatralna (parametr wartości). Taki zawód narratorka chce wykonywać w przyszłości. W związku z pojęciem centralnym formułowane są wypowiedzi dotyczące wiedzy i kompetencji, wskazujące na krytyczny stosunek rozmówczynie do własnych możliwości i przygotowania do studiów reżyserskich. Narratorka podkreśla poczucie samoświadomości, podkreśla też trudności i wątpliwości związane z wyborem studiów i jednocześnie determinację i konsekwencję ten wybór charakteryzujący. Decyzja podjęta w wieku 17 lat została podtrzymana i realizowana w okresie studenckim (mimo epizodu związanego z wydziałem aktorskim) i później w życiu zawodowym.

Analiza wypowiedzi Pani Barbary dotyczących szkoły filmowej prowadzi do wniosku, że opisuje ją jako środowisko formacji. Podkreśla formalny i nieformalny wymiar edukacji i ich znaczenie dla rozwoju osobistego.

Szkoła filmowa to było, co mogło być oryginalniejsze, i piękniejsze niż ten świat – wie Pani – naokoło smutny⁵. [...] Po przekroczeniu bramy szkoły zaczynał się inny świat. Kompletnie inny świat projekcji filmów zachodnich – nigdzie indziej nie można było do nich dotrzeć. Filmy, których nie było normalnie na ekranach. No, to był taki inny świat niż za murami tej szkoły. To był świat dyskusji. Myśmy żyli jak w kokonie w tej szkole. Były bale wspaniałe w Szkole Filmowej znane na całą Łódź – no był zupełnie inny świat i myśmy wszyscy byli tym światem zafascynowani, że możemy sobie siedzieć na schodach, nikt nam nie każe jakichś hasel politycznych wykrzykiwać na jakichś zebraniach – tu to było niemożliwe.

Cytowany fragment nasycony jest wyróżnieniami pozytywnie wartościującymi: oryginalniejsze, piękniejsze, fascynacja. Określają one środowisko Szkoły Filmowej kontrastowo w stosunku do świata zewnętrznego, który był smutny, nacechowany przymusem – bo każą jakieś polityczne hasła wykrzykiwać na zebraniach. Świat Szkoły Filmowej jest bezpieczny, zamknięty w kokonie (metafora), to inny (w znaczeniu lepszy) i fascynujący – w przeciwieństwie do zewnętrznego, nudnego świata.

Podjęcie pracy w zawodzie reżysera

Opowieść o rozpoczęciu pracy rozpoczyna refleksja o istniejących w tamtym okresie warunkach, odniesionych do współczesności.

Po szkole było słabo, bo ja nie miałam pracy. Pamiętam, że mój mąż pracował, moja koleżanka, która była sama z dziećmi, dostała etat, a ja nie dostałam, więc było słabo bardzo i ja to bardzo przeżywałam.

⁵ Barbara Sass-Zdort studiowała w latach 1953–1958.

Autorka odnosi się w tej wypowiedzi do biegu życia i jego – zaburzonego – związku z biegiem (ukończeniem) edukacji i brakiem możliwości rozpoczęcia pracy w zawodzie. Wykorzystuje wyrażenia wartościujące: „było słabo, było słabo bardzo i ja to bardzo przeżywałam”. Podkreśla w ten sposób negatywne emocje (smutek, uczucie zawodu, możliwe poczucie niesprawiedliwości) – „koleżanka dostała etat, a ja nie”.

Ponieważ szkołę przeszłam taka trochę niedojrzała, to dosyć długo byłam asystentem reżysera i drugim reżyserem. Właściwie bawiło mnie to. To był zupełnie inny rodzaj asystentury niż w tej chwili. [Dzisiaj] po studiach reżyserskich młodzi ludzie mają dużo więcej możliwości. Jest telewizja, seriale, inne możliwości i oni już nie chcą asystować.

Możliwość podjęcia pracy asystenta reżysera należy uznać za trzeci, po rozpoczęciu studiów w Szkole Filmowej i epizodzie na Wydziale Aktorskim Szkoły Filmowej zakończonym powrotem do studiów reżyserskich, moment przełomowy w biografii zawodowej Pani Barbary. W tej wypowiedzi kolejny raz daje wyraz świadomości własnych kompetencji: „szkołę przeszłam taka trochę niedojrzała”. Podkreśla zmianę, jaka współcześnie zaszła w sytuacji absolwentów studiów reżyserskich, polegających na zwiększeniu możliwości wyboru rodzaju podejmowanej pracy.

W dalszej części wypowiedzi narratorka relacjonuje warstwę faktograficzną – wybór zespołu filmowego kierowanego przez Andrzeja Wajdę, interesującego, lecz dającego bardzo ograniczone możliwości samodzielnego debiutu, i jego zmianę na zespół kierowany przez Czesława Petelskiego – zdaniem respondentki mało interesującego, ale dającego możliwości debiutu. W ten sposób wskazuje najważniejsze, jej zdaniem, kryterium wyboru drogi zawodowej – możliwość samodzielnej pracy reżyserskiej. Ostatecznie, koncentruje się na reżyserii teatralnej i podkreśla, że w ten sposób realizuje swoje najwcześniejsze plany zawodowe:

[...] zawsze teatr kochałam i od tego wychodziła moja pierwsza myśl, że szkoła teatralna, reżyseria teatralna, i w tej chwili właściwie siedzę w teatrze [...] i do filmu raczej nie wrócę.

Samodzielna praca reżyserska

Rozmówczyni szczególnego znaczenia nadaje samodzielnemu reżyserowaniu filmów: „i potem zwrot prawdziwy – samodzielne robienie filmów”. Ta okoliczność stanowi mocno zarysowany wątek narracji. Przykładowe próbki wypowiedzi:

- Jak zaczęłam składać scenariusze, trudno mi było.
- Byłam drugim reżyserem, ale walczyłam o krótkie formy.
- Ciągłe mi czegoś nie zatwierdzali [...], a za chwilę okazywało się, że zatwierdzali coś mojemu koledze – mężczyźnie w podobnej tematyce.

– W ogóle było nas kobiet niewiele: pani Jakubowska – przyszła ze wschodu z armią, pani Kaniewska i Ania Sokołowska. Obie robiły filmy dla dzieci. Wtedy wpuszczenie kobiety do filmu było niemożliwe. Myśmy robili w Polsce 14–15 filmów rocznie. Był na pewno problem kobiety w filmie. Mielśmy profesora Bohdziewicza, który ukuł takie powiedzenie, że mężczyzna ma umysł syntetyczny, a kobieta analityczny i z umysłem analitycznym nie nadaje się do tego zawodu, bo reżyseria jest syntetyczna. Bariera była totalna.

Wątek obecności lub nieobecności kobiet w świecie filmu jest rozwijany w odniesieniu do sytuacji współczesnej. Narratorka wskazuje na zmianę społeczną w tym zakresie.

Jest dużo kobiet w zawodzie, chyba nawet więcej kobiet (niż mężczyzn) i ja nawet nie wiem, czy to jest dobrze, bo jakaś równowaga musi być. Same kobiety są w teatrze, dużo, bardzo dużo. Teraz robi się więcej filmów, kobiety są przedsiębiorcze, szukają pieniędzy poza Instytutem (PISF), nie mają kompleksów, nie przejmują się, że Instytut nie dał pieniędzy. [...] Te dziewczyny umieją się jakoś zakręcić i zrobić film. Cechy samodzielności i odwagi w myśleniu i działaniu są wskazane jako istotne dla podjęcia i realizacji aktywności zawodowej.

Rozmówczyni wraca po raz kolejny do zagadnienia zmiany społecznej jako istotnego czynnika podjęcia pracy w świecie filmu.

Wtedy była wielka bariera. Jak dzisiaj feministki mówią, że o coś walczą, to ja się uśmiecham. Kobiety teraz są na dyrektorskich stanowiskach, weszły szturmem do kina. [Wtedy] nie wypadało mówić, że nie zatwierdzono mi scenariusza, bo jestem kobietą.

Narratorka wskazuje hipokryzję jako jedną z barier samodzielnej pracy. Jednocześnie podkreśla:

To naturalne, że jesteś drugim reżyserem. A jak jesteś długo, to znaczy, że się do tego nadajesz. Również i mężczyźni długo asystowali.

Została tu ukazana inna zasada porządkująca świat twórców filmowych. Należy szanować dobrą pracę, niezależnie od miejsca pracownika w hierarchii zawodowej. Mamy więc do czynienia z normą indykatywną wskazującą, czym się kierować w relacji z innymi pracownikami.

Po rozważaniach dotyczących uwarunkowań społeczno-kulturowych kobiet reżyserek Pani Barbara wraca do wspomnień osobistych. Wskazane bariery i utrudnienia, a także intencja podjęcia zawodu reżysera wywoływały silne emocje i motywowały do podejmowania kolejnych wysiłków.

Ja dlatego się wściekałam. Ja tak delikatnie próbuję [...] za pomocą krótkometrażowych filmów, a tu nic. To ja teraz od razu napiszę swój scenariusz. Do tej pory robiłam adaptacje. Już mam dosyć zabawy w kotka i myszkę. I tak się przypadkiem stało, że jak napisałam scenariusz, to poszłam do zespołu Petelskiego i zadebiutowałam.

Opowieści o debiucie towarzyszy poczucie satysfakcji:

[...] to była duża sensacja jak ja – kobieta zadebiutowałam. Nagrody dla „Bez miłości” w Gdańsku, w Mannheim, na Krecie. [...] To było naprawdę przełamanie. [...] Dzisiaj dziewczyny robią filmy [choć] nie mają jeszcze wybitnej osobowości.

Narratorka podkreśla znaczenie dojrzałości jako warunku uprawiania zawodu reżysera.

Kolejny wątek narracji odnoszącej się do tego etapu życia zawodowego poświęcony jest współpracy z osobami znaczącymi. Respondentka wspomniała Andrzeja Wajdę, Czesława Petelskiego i Jerzego Kawalerowicza. Za reprezentatywną dla intencji narratorki uznać można wypowiedź dotyczącą współpracy z Wojciechem Jerzym Hassem.

Robiłam filmy z Hassem, którego uwielbiałam, najwięcej się od niego nauczyłam [...], ale zupełnie inne filmy mnie interesowały. Ceniłam go [...], ale nie chciałam iść do jego zespołu. [...] Bardzo się bałam, że jak tam pójde, to będę bardzo pod jego wpływem i zatracę swoją samodzielność widzenia.

Znajdujemy tu wskazanie takich cech, jak: sympatia (uwielbienie) i podziw dla kompetencji starszego kolegi reżysera, uznanie faktu dzielenia się wiedzą i wdzięczność za taką postawę („najwięcej się od niego nauczyłam”). Największa i przesądzająca o kształcie relacji zawodowych jest jednak wolność i samodzielność w myśleniu i działaniu. Podobna konkluzja wynika z opisu współpracy z Jerzym Kawalerowiczem.

U Kawalerowicza robiłam, co chciałam. No może nie aż tak, ale nie czułam się pchana do specjalnego stylu konwencji.

Jeśli wypowiedzi dotyczące W.J. Hassa i J. Kawalerowicza uznać za pole wyrazowe, to jego pojęciem centralnym stają się cechy i wartości: niezależność, samodzielność myślenia i działania, odwaga w myśleniu i działaniu.

Wątek zawodowy splata się z wątkiem dotyczącym relacji rodzinnych.

Współpraca z mężem była bardzo trudna, ale nie było wyjścia. Ja nie wyobrażałam sobie, że ja wychodzę do pracy, a on tu siedzi albo robi co innego. [...] Byliśmy razem [...], w zasadzie ja wiem wszystko o nim, on wie wszystko o mnie, ale na planie też bywały konflikty. [Operator] musi się oprzeć reżyserowi, a mężczyźni trudniej wycofać się ze swoich racji, ale jak bym robiła w tej chwili film, to też z nim, nic bym nie zmieniła.

Postawa wobec mężczyzny, męża⁶ i współpracownika deklarowana w cytowanej wypowiedzi charakteryzuje się intencją bycia razem – „byliśmy razem”,

⁶ Wiesław Zdort, operator filmowy, współtwórca ponad 60 filmów, profesor sztuk filmowych, wykładowca w PWSFTiT w Łodzi.

poczuciem wzajemnego zaufania i zrozumienia – „wiemy o sobie wszystko”, oraz zrozumieniem – „mężczyźnie zawsze jest trudniej wycofać się ze swoich racji”. Szacunek i akceptacja widoczne są w konkluzji – „też z nim, nic bym nie zmieniła”.

Rozmówczyni wskazuje też w formie wypowiedzi normatywnej inne cechy – uwarunkowania tego typu pracy twórczej.

Trzeba [w relacjach z aktorami] wejść na taki poziom wspólnoty, poziom prywatności, bo uważam, że praca w filmie polega też na tym, żeby się zaprzyjaźnić z człowiekiem.

Narratorka posłużyła się normą indykatywną. Jej znaczenie zostało wzmocnione w dalszej części wypowiedzi.

Wtedy jest dużo łatwiej pracować. To nie polega na tym: niech pan wyjdzie z lewej, z prawej strony, przesunie się. To do niczego nie prowadzi.

Mamy do czynienia z powtórnym odniesieniem do relacji ze współpracownikiem. Powinny się charakteryzować szacunkiem, wzajemnym zrozumieniem. Winny być pogłębione i przyjazne. Mówiąc inaczej – istotne jest bycie razem w procesie twórczym. Osiągnięcie takiego poziomu i jakości relacji było dla Barbary Sass-Zdort możliwe we współpracy z kobietami, w postrzeganiu, opisie i rozumieniu świata kobiet. Tym tłumaczy kobiecy charakter swej twórczości.

Jakoś w mojej głowie była kobieta, że ja je lepiej rozumiem, lepiej z nimi pracuję. [...] Ta kobieta to był mój punkt widzenia.

Uzupełniając opinie dotyczące warunków wykonywania zawodu reżysera, rozmówczyni odnosi się do zagadnień związanych z kierowaniem ekipą filmową. Ujmując to, za A. Wajdą, w formie metafory: „reżyser musi być poetą i kapralem”. Poeta jest człowiekiem wrażliwym, obdarzonym wyobraźnią, poruszającym się w świecie emocji. Potrafi przekazać je we własnej ekspresji, jako reżyser wie, jak ułatwić ekspresję innych osób (aktorów). Kapral – żąda, wymaga, organizuje aktywność innych osób. Jest zdecydowany, kompetentny, dając innym uczestnikom działania poczucie bezpieczeństwa. Jest zdecydowany, dobrze zorganizowany, jednocześnie świadomy tego, że podwładni, współpracownicy są najistotniejszym elementem realizowanego zadania. W wypowiedzi autotematycznej dotyczącej postawy i sposobu bycia reżysera narratorka prezentuje siebie jako osobę dobrze zorganizowaną i dobrą organizatorkę,

[...] bo potrafię robić parę rzeczy naraz. Znaczenie dobrej organizacji pracy podkreśla w następującej wypowiedzi: Zdolności organizacyjne są ważne szczególnie dzisiaj. Bo kiedy wszystko jest rozpisane na tak małą liczbę dni zdjęciowych, trzeba mieć bardzo dobrze wszystko poukładane, żeby zrobić film. Liczba dni jest minimalna. Dwa razy mniej niż za komuny. [...] Bajon kręcił film kostiumowy i on dostał 21 dni, bo tyle miał tylko pieniędzy. To jest groza! Groza! Niedawno było 30, a za PRL-u myśmy na taki film dostawali około 50-ciu. To jest straszna różnica.

Narratorka nadaje tej wypowiedzi szczególne znaczenie, wykorzystując w emocjonalny sposób wyrażenia opisowo-wartościujące: „groza”, z powtórzeniem „straszna różnica”.

Swoje stanowisko wyjaśnia w następujący sposób:

[...] najważniejsze rzeczy powstają na planie. [...] Dla mnie film, to praca na planie. Cała przyjemność. Bo dopiero tam wpuszczenie aktorów w konkretne sytuacje powoduje najlepsze pomysły. Coś się stało przypadkowo. Cieszymy się [...], że tak się udało, bo zadziałał przypadek. Że nasze myśli poszły w tę stronę. Więc dla mnie najważniejsza była praca na planie. Teraz trzeba wszystko machać szybko, szybko, nie zastanawiać się. Tego nie lubię, to się robi taka fabryka.

Wypowiedź odnosząca się do istoty pracy reżysera, tak jak rozumiała ją Barbara Sass-Zdort, można uznać za przykład normy konstrukcyjnej, odpowiadającej na pytanie JAK? Zawiera ona opis sposobu reżyserowania. W jednoznacznej wypowiedzi autotematycznej czytamy, że „najważniejsza była praca na planie”. Spostrzec też można nostalgię lub tęsknotę za dawnym sposobem pracy: „tego nie lubię [zmiany warunków], bo lubiłam dużo czasu na planie”.

W ostatniej części wywiadu przeprowadzonego z Barbarą Sass-Zdort, badaczka, Monika Modrzejewska-Świgulska i narratorka odnoszą się do sposobu rozumienia pojęcia „sukces” i próby określenia tego, co wydaje się najbardziej istotnymi uwarunkowaniami uprawiania zawodu reżysera. Rozmówczyni dystansuje się od obiektywnych wskaźników lub znamion sukcesu, choć ich nie lekceważy. Podkreśla jednocześnie znaczenie wieku i doświadczenia dla nabierania dystansu do symboli sukcesu.

Ja nie wiem czy to jest sukces [w odpowiedzi na pytanie o sukces życiowy]. Ja nie traktuję tego jako specjalnego sukcesu.

Po przerwie, namyśle, wskazuje cechy ułatwiające odniesienie sukcesu.

Byłam młoda, energiczna, napalona. Teraz nie mam poczucia sukcesu – było, minęło, ale kiedyś, muszę powiedzieć, przejmowałam się bardziej [...], kiedy zaczęłam robić fabuły. Teraz jestem spokojniejsza. Nigdy nie przywiązywałam wagi do nagród. Wszystkie moje nagrody i dyplomy są gdzieś porozwalane.

Jednocześnie podkreśla, że „ważna była ta chwila”, czyli moment otrzymania nagrody na którymś z festiwalu. Narratorka wskazuje własny sposób rozumienia pojęcia „sukces”.

Ja nigdy nie budowałam siebie na sukces. Raczej na przyjemność pracy. Najważniejsze jest dla mnie to, że pracuję, sama praca, robienie spektakli.

Reżyserowanie jest wartością, możliwość pracowania jest sukcesem ze względu na znaczenie relacji z aktorami. Rozmówczyni powraca do tego wątku.

Ale ja szalenie lubiłam pracę z aktorami. Najbardziej [pracę] z aktorami. Miałam na ogół dobre relacje [...]. Zgłaszają się, nawet jak dawno mieliśmy kontakt i to jest chyba najważniejsze dla mnie.

Zacytowana wypowiedź stanowi pole wyrazowe pojęcia „sukces”. Występują tu dwa konteksty jego definiowania. Praca, możliwość jej wykonywania jest wartością i sukcesem odnoszonym (lub nie odnoszonym) w życiu. Jest najważniejsza, jest przyjemnością, czymś w stosunku do czego podejmuje się wysiłek przyjmowania afirmującej postawy – „budowałam siebie na przyjemności pracy”. Język opowieści o pracy i jej wartości pozbawiony jest odniesień negatywnych. W wypowiedzi obecne są wyłącznie wyrażenia wartościujące pozytywnie.

W drugim kontekście narratorka wyjaśnia istotę pracy reżysera rozumianej jako sukces. Jest nią relacja z drugą osobą – aktorem. Ten typ relacji i jej jakość jest więc dobrem, ze względu na które praca jest wartością. Jest jej parametrem i jednocześnie miarą sukcesu zawodowego.

Ostatni fragment wywiadu jest odpowiedzią na prośbę o wypowiedź skierowaną do młodego pokolenia reżyserów.

Ja się burzę przeciwko wielu rzeczom, które są w tej chwili. [Przeciw] zanikowi wartości generalnie. Pozostał telewizyjny blichtr. To jest straszne [...]. A żeby pokazywać coś wartościowego to nie, bo nie mam prawa. Świat się zmienia, ja odejdę, koledzy z mojego rocznika odejdą. Wy musicie swój świat budować niestety i być za to odpowiedzialnym. Szukać wartości. I tak do tego dojdziecie [...], mimo zachłyśnięcia zachodem [i tego, że] ta telewizja polityczna i rozrywkowa zrujnowała wszystko. Jest poniżej jakiegoś poziomu dziennikarstwa. Nie ma rządu, nie ma prezydenta, to telewizja rządu. [...] Opowieść o wartościach. Dzisiaj wygra ten, kto będzie mówił o wartościach. Będzie mówił ważne rzeczy, ale tak, że ruszy dzisiejszą widownię.

Pojęciem centralnym powyższej wypowiedzi jest „wartość”. Wartości trzeba chronić, protestować przeciw ich obrażaniu (norma indykatorywna). Trzeba protestować przeciw obecności w mediach treści pozbawionych wartości (norma indykatorywna). Młodzi muszą stać się odpowiedzialni za opisywanie i kształtowanie swojego świata, mimo wszechobecności i dominacji pozbawionego wartości i rujnującego medialnego przekazu. Trzeba mówić o wartościach (norma indykatorywna), w sposób który przekona odbiorcę (norma konstrukcyjna).

Wartości i stosunek do nich są więc, zapożyczając – wszystkim, co najważniejsze w pracy reżysera i pojęciem centralnym wywiadu udzielonego przez Barbarę Sass-Zdort – Monice Modrzejewskiej-Świgulskiej. Zasadnicze i konsekwentne odniesienie do wartości widoczne w treści wywiadu nadaje ramy i treść wykładni stanowiącej zapis rozumienia i znaczenia nadawanego od autorskiego sensowi wypowiedzi przez interpretatora. Prośba dotycząca historii drogi

zawodowej narratorki wywołała refleksję dotyczącą wartości pojmowanych przez narratorkę jako warunku rozumienia i wykonywania zawodu reżysera. Dominują wśród nich wartości podmiotowe:

- samodzielność i odwaga w myśleniu i działaniu,
- determinacja w realizowaniu celów życiowych,
- wrażliwość artystyczna,
- dojrzałość,
- umiejętność organizowania pracy swojej i innych,
- odpowiedzialność za siebie i współpracowników,
- umiejętność podejmowania decyzji,
- cechy charakteryzujące relacje z innymi osobami (współpracownikami): szacunek; przyjaźń; umiejętność porozumiewania się i tworzenia wspólnoty.

Istotne są także uwarunkowania poza podmiotowe, często stanowiące wyzwanie dla twórcy:

- uwarunkowania polityczne,
- sytuacja kobiet,
- zmiana społeczna i jej konsekwencje kulturowe, ekonomiczne i społeczne.

Zamiast zakończenia

Rozmowa Barbary Sass-Zdort z Moniką Modrzejewską-Świgulską była najprawdopodobniej jednym z ostatnich wywiadów, jakiego udzieliła ta kobieta-reżyser. Jego przesłanie nabiera tym samym szczególnego znaczenia.

Bibliografia

- Cyrański B., 2001, *Wypowiedzi biograficzne w interpretacji hermeneutycznej*, [w:] D. Urbaniak-Zajac, J. Piekarski (red.), *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych. Studia i materiały*, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 65–76.
- Cyrański B., 2012, *Aksjologiczne podstawy pedagogiki społecznej Heleny Radlińskiej. Przykład zastosowania interpretacji hermeneutycznej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Czeżowski T., 1979, *Pisma z etyki i teorii wartości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dubas E., 2011, *Jak opracowywać materiał narracyjno-biograficzny? (Propozycja)*, [w:] E. Dubas, W. Świtalski (red.), *Uczenie się z własnej biografii*, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 239–247.
- Gadamer H-G., 1989, *Rozum, słowo, dzieje*, PWN, Warszawa.
- Jakubowski J., 1998, *Racjonalność a normatywność działania. Talcott Parsons a Alfred Schutz*, Wydawnictwo UAM, Poznań.
- Puzynina J., 1992, *Język wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Ricoeur P., 1989, *Język, tekst, interpretacja*, PIW, Warszawa.
- Rosner K., 1991, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, PIW, Warszawa.

- Sowiński G., 1993, *Ku myśli myśliciela. Zapiski hermeneutyczne na marginesie dzieła Wilhelma Diltheya*, [w:] G. Sowiński (red.), *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków, s. 97–126.
- Szkuta K., 2009, „Cześć chłopaku”. *Rytualne aspekty okazywania zaangażowania w rozmowę radiową*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. V, nr 2, s. 23–40.
- Znamierowski Cz., 1957, *Oceny i normy*, PWN, Warszawa.

* * *

Interpreting a professional biography as an example of applying hermeneutical interpretation

Summary: The article contains a proposal of application of hermeneutical interpretation in reference to the tradition of biographical interview. The rules of interpretation, being in the world, intersubjectivity, dialogics, the world of everyday life as well as its historical and ligual character have been outlined in the text. The specific categories of research applied to interpretation of a text – especially biographical utterance – were derived from the general rules. The interpretation of a interview with a female movie director made it possible to formulate a conclusion indicating the conditions of entering and performing the profession. The most important among these conditions are: self-reliance, courage in thought and in action, maturity, determination, the ability to establish and maintain relations with collaborators and leading the crew. The extra-subjective categories, such as social change, are important as well.

Keywords: interpreting a professional biography, principles of hermeneutical interpretation

Monika Modrzejewska-Świgulska

Uniwersytet Łódzki

Kapral i poeta... Biograficzne uwarunkowania dróg zawodowych reżyserek

Reżyser nie jest w teatrze konieczny.
Nie było go sto lat temu i być może nie będzie go
za następne dwadzieścia lat. To znaczy zapewne
będzie słowo „reżyser”, ale co ono będzie znaczyć?
Kim będzie człowiek wykonujący ten zawód?

Maciej Wojtyszko¹

W niniejszym artykule odwołuję się do danych pochodzących z wywiadów swobodnych z reżyserkami przeprowadzonych samodzielnie oraz do zastanych materiałów autobiograficznych. Problematyka badań nad biografiami zawodowymi reżyserek wpisuje się w szerszy wątek rozważań dotyczących artysty, procesu twórczego, dzieła oraz kontekstu i okoliczności w których powstało. W badaniach nad biografiami zawodowymi kobiet-reżyserek podejmuję próbę zrekonstruowania ścieżek zawodowych oraz pewnych elementów dynamizujących przebieg kariery.

* * *

Wprowadzenie

Działania związane z administrowaniem i organizowaniem widowiska teatralnego są dużo wcześniejsze w historii reżyserii niż sam zawód reżysera we współczesnym rozumieniu tego słowa, czyli tego, kto nadzoruje i organizuje

¹ <http://www.kempinsky.pl/rezyser-niekonieczny> (dostęp 10.06.2015) <http://culture.pl/pl/artykul/rezyserki> (dostęp 20.09.2015).

spektakl teatralny według własnej wizji artystycznej. Ktoś o takich kompetencjach funkcjonuje w teatrze niespełna 100 lat. Pierwotnie zadania reżysera ograniczały się jedynie do działań o charakterze organizacyjno-administracyjnym, czyli zintegrowania wszystkich elementów widowiska tak, aby zrealizowany został zamysł artystyczny autora tekstu dramaturgicznego. Reżyser długo pełnił drugoplanową rolę, po autorze tekstów i aktorze (szczególnie w **epoce gwiazd**), nierzadko to sam dramatopisarz adaptował swój tekst na potrzeby spektaklu. Wielka Reforma Teatralna, z przełomu XIX i XX w., przyniosła wiele zmian w obyczajowości teatralnej. Rozwija się wtedy teatr inscenizacyjny, w którym reżyser-inscenizator kreuje widowisko teatralne według autorskiego zamysłu. Reżyser z czasem zyskuje coraz większą autonomię i zakres wpływu na ostateczną formę spektaklu, ingeruje nawet w materię tekstu dramaturgicznego, co długo kwestionują autorzy tych tekstów. Jeszcze Sławomir Mrożek sprzeciwiał się jakiegokolwiek polemice reżysera teatralnego z zamysłem pisarza.

Kryzys gospodarczy w drugiej połowie XX w. odciska swoje piętno na funkcjonowaniu państwowych instytucji kulturalnych w Europie i na świecie, w tym również teatrów. Twórcy teatralni poszukują nowych rozwiązań organizacyjnych i artystycznych. W konsekwencji od lat 70. XX w. rozwijają się równocześnie dwa typy teatru. Powstają barwne, bawiące tłumy „megaspektakle”, w których wykorzystuje się najnowsze techniczne osiągnięcia, gdzie forma staje się istotniejsza niż samo przesłanie widowiska. Z drugiej strony rozwija się teatr autorski, a reżyserzy eksperymentują w zakresie: metod pracy z aktorem (m.in. Grotowski, Suzuki), budowania wspólnoty dzielącej nie tylko rzeczywistość teatralną, ale i codzienną (Teatr Słońca, *Odhin* Teatr Eugenio Barby), rozwija się teatr poszukujący istoty przeżycia teatralnego (Petera Brooka), badający relacje aktor-widz czy teatr politycznie zaangażowany (Dario Fo). Powstają prywatne teatry studyjne, w których rezygnuje się wręcz z funkcji reżysera, a spektakle powstają w wyniku eksperymentów scenicznych zespołu teatralnego. Od lat 70. w teatrze pojawiają się również znaczące nazwiska kobiece, zwłaszcza w Anglii i Ameryce (m.in. Ariane Mnouchkine, Marguerite Duras, Julie Taymor, Anne Bogart). Funkcja reżysera teatralnego ewaluje od adaptatora do artysty, aż po eksperymentatora, badacza zjawisk teatralnych, a nawet mentora wspólnoty teatralnej. Wraz z mediami audiowizualnymi pojawiają się nowe możliwości związane z realizowaniem zawodu reżysera, ulega on znacznemu zróżnicowaniu w zakresie potrzebnych kompetencji profesjonalnych. Reżyser tworzy więc nie tylko spektakle teatralne, ale i filmy fabularne, dokumentalne, krótkie formy narracyjne – reklamy teledyski oraz programy telewizyjne (Hausbrandt, 1990; Brown, 1999; Sulczyński, 2011; Leyko, 2013).

Dotychczasowe badania nad kinem tworzonym przez kobiety

We wprowadzeniu przybliżam wątek związany z kobiecą twórczością filmową, ponieważ moje rozmówczynie to przede wszystkim reżyserki filmowe bądź łączące twórczość teatralną i filmową. Dodatkowo wykorzystałam w artykule zastane materiały (auto)biograficzne, głównie wspomnienia kobiet reżyserujących filmy fabularne. Dlatego, pisząc o reżyserkach, trudno nie wspomnieć o całym nurcie badawczym skoncentrowanym na sztuce filmowej kobiet. Kobięca twórczość filmowa analizowana jest przeważnie z perspektywy studiów kulturoznawczych/filmoznawczych, feministycznej i genderowej pod hasłem – **kino kobiet**. Pojęcie „kino kobiet” wprowadzone zostało do badań kulturoznawczych i krytyki filmoznawczej przez anglojęzyczne badaczki feministyczne w latach 70.

Obejmuje [kino kobiet – M.M.Ś] – jak chce Monika Talarczyk-Gubała (2011: 74) – przedsięwzięcia reżyserek w dziedzinie kinematografii, dążące do ekspresji kobiecego doświadczenia świata i przekształcenia dominującego modelu kina, a zarazem przeciwstawione tzw. kinu kobiecemu, utożsamianemu z melodramatycznym czy telenowelowym kinem popularnym, rzekomo budzącym najżywsze zainteresowanie kobiecej widowni.

Reżyserki od początku musiały negocjować swoją pozycję w świecie filmu oraz zaznaczyć swoją indywidualność artystyczną (zob. Radkiewicz, 2005, 2010; Helman, 1992).

Chociaż kobiety obecne były w kinie od początku jego istnienia, to sama kategoria kina kobiet pojawiła się dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, co związane było z rozwojem ruchów kobiecych. Stworzone wówczas czasopisma i periodyki naukowe, a także festiwale filmowe sprawiły, że zaczęto odtwarzać historię kobiecej aktywności w domenie X muzy (Radkiewicz, 2010: 9).

Studia nad kobiecą ekspresją filmową wpisują się w szersze badania dotyczące obecności kobiet w sztuce. Badaczki sztuki o feministycznych korzeniach dążą do opracowania nowej, „rewizjonistycznej” historii sztuki, uzupełnionej nazwiskami i wytworami twórczości kobiecej, nieuwzględniane w dotychczasowym dyskursie z zakresu historii sztuki i filmu. Badania nad ekspresją filmową kobiet obejmują swym zasięgiem coraz to nowe wątki – począwszy od gromadzenia wszelkiej wiedzy o przejawach twórczości filmowej kobiet, poprzez interpretowanie kobiecych przedsięwzięć artystycznych na tle głównych osiągnięć w dziedzinie filmu oraz opisu subiektywnych doświadczeń zawodowych kobiet związanych z teatrem i filmem. W ten ostatni wątek badawczy wpisują się moje badania prezentowane w niniejszym tekście. Wielowątkowość oraz interdyscyplinarność badań nad kinem kobiet umożliwia ukazanie jego dynamiki, zróżnicowania tematycznego i stylistycznego (zob. Helman, 1992; Radkiewicz, 2005, 2010). Ciekawą propozycję

„alternatywnego modelu historii kina” przedstawia Monika Talarczyk-Gubała (2011: 78–79), która pokazywałaby to co marginalne, fragmentaryczne, wyjątkowe na tle czołowych osiągnięć w danym nurcie filmowym, szkole filmowej, czy grupie pokoleniowej, bez pomijania kina tworzonego przez kobiety.

Badania własne

W empirycznej części artykułu opisuję strategie związane z konstruowaniem kariery reżyserskiej od momentu podjęcia decyzji o zdawaniu do szkoły filmowej lub teatralnej poprzez naukę w szkole, debiut i kontynuowanie pracy w zawodzie.

W artykule wykorzystuję dane jakościowe, które pochodzą z przeprowadzonych osobiście wywiadów swobodnych z pięcioma reżyserkami, a były to: nieżyjąca Barbara Sass-Zdort, reżyserka telewizyjna, reżyserka teatralna, absolwentka reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej oraz studentka reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej, realizująca już autorskie projekty filmowe i teatralne. Wywiady swobodne rozpoczynałam ogólnym pytaniem – „Proszę opowiedzieć mi historię swojej drogi zawodowej, jak to się stało, że wykonuje Pani zawód reżysera”, dając przestrzeń rozmówczyniom do zaprezentowania własnej perspektywy oraz poruszenia istotnych dla nich treści związanych ze swoją pracą zawodową, zgodnie z założeniami pedagogicznych badań jakościowych (Kvale, 2004; Flick, 2010; Kaufman, 2010).

Następnie prosiłam rozmówczynie o doprecyzowanie i rozszerzenie zagadnień, które nie były dla mnie wystarczająco jasne, wcielając się tym samym w rolę „niekompetentnego badacza”, który nie ma profesjonalnej wiedzy związanej z produkcją filmów oraz funkcjonowaniem środowiska filmowego i teatralnego (por. Babbie, 2005). Próbowałam również nakierować wywiad na rozmowę o kwestiach szczególnie mnie interesujących, to znaczy: kluczowe wydarzenia dla biografii zawodowej, strategie dynamizujące przebieg ścieżki zawodowej, zasoby psychospołeczne pomagające pokonywać trudności, godzenie różnych sfer życia z pracą zawodową. W myśleniu o mechanizmach działania środowiska filmowego pomocne były również rozmowy prywatne ze znajomymi zawodowo z nim związanymi – aktorami, fotografami, kostiumografem.

Wywiady swobodne z reżyserkami nierzadko zamieniały się w luźne rozmowy, podczas których żartowałyśmy, wymieniałyśmy się opiniami na tematy dotyczące nas na co dzień, zabieganie, zmęczenie, przemijanie, spełnienie, a pytania związane z tematyką badawczą zadawałam spontanicznie w trakcie rozmowy. Wszelkie informacje ułatwiające zidentyfikowanie rozmówczyń zostały usunięte po to, aby chronić ich anonimowość. Pozwoliłam jedynie sobie „odsłonić” tożsamość jednej z rozmówczyń, nieżyjącej już Barbary Sass-Zdort. Dodatkowo odwołuję się do danych pozyskanych na drodze obserwacji pracy na planach filmowych (filmu fabularnego oraz serialu od lat emitowanego przez Telewizję Polską). Sięgam również

po zastane materiały (auto)biograficzne – wspomnienia, wywiady, artykuły dotyczące pracy zawodowej reżyserek, ponadto biogramy artystyczne twórczyń oraz literaturę teatrologiczną i filmoznawczą. W tekstach zastanych szukałam podobnych wątków poruszanych przez rozmówczynie, traktując te materiały jako sposób na triangulowanie danych zdobytych na drodze rozmów bezpośrednich, służyły mi także do rozszerzenia mojej „mapy poznawczej” badacza wkraczającego w nowy temat, były więc jednocześnie inspiracją do dalszych eksploracji twórczości profesjonalnych artystek. Podczas wywiadów miałam wrażenia obcowania z kobietami silnymi, obdarzonymi energią życiową, nonkonformistycznymi.

„Kino to szkoła przetrwania” – biograficzne i społeczno-kulturowe uwarunkowania kariery zawodowej reżyserek

Zdaję sobie sprawę, że mój artykuł nie dostarczy zupełnie nowej wiedzy na temat profesji reżyserskiej eksplorowanej przez badaczki kina kobiet, ale może przyczynić się do lepszego zrozumienia procesów stawania się twórcą, specyfiki i uwarunkowań realizowania twórczości reżyserskiej, a szczególnie może przybliżyć perspektywę kobiet reżyserek, zwłaszcza ich biografie zawodowe. Zebrany materiał nie jest wystarczająco nasycony empirycznie, tematyka wymaga dalszych eksploracji, traktuje pozyskane dane jako „wstęp” do myślenia o biograficznych i społeczno-kulturowych uwarunkowaniach ścieżek zawodowych profesjonalnych artystek.

Motywy wyboru ścieżki zawodowej

Nie mogę powiedzieć, że reżyseria była moim marzeniem od dzieciństwa.

Jedna z rozmówczyń

Decyzja o wyborze reżyserii wynika z potrzeby poszukiwania wyzwań edukacyjnych i zawodowych. Rozmówczynie mają za sobą edukację na kierunkach uniwersyteckich bądź pierwszą pracę zarobkową, której doświadczyły jako nudnej i nierozwojowej. Jedna z rozmówczyń zaobserwowała podczas wywiadu:

Po czwartym roku polonistyki, zrobiłam sobie przerwę, zaczęłam pracować w amerykańskiej firmie jako sekretarka. Praca była nudna i beznadziejna. Stwierdziłam, że muszę zmienić swoje życie. W zasadzie nie miałam pomysłu co robić po studiach. Nie bardzo chciałam uczyć. Tak się złożyło, że wtedy wpadła mi w ręce książka o łódzkiej filmówce i stwierdziłam, że będę tam zdawała.

Studia na reżyserii nie są więc pierwszym kierunkiem studiów przyszłych reżyserek. Wyjątek stanowi Barbara Sass-Zdort, która rozpoczęła naukę w Łódzkiej Szkole Filmowej jako zaledwie 17-letnia dziewczyna. Decyzja o wyborze tej

uczelnia zbiegła się z korzystnymi uwarunkowania historycznymi, o czym piszę dalej.

W większości wybór reżyserii podyktowany był potrzebą znalezienia się w miejscu, o niezbędnej energii do pracy twórczej, w którym stymuluje się rozwój artystyczny studentów i umożliwia zdobywanie umiejętności praktycznych. W wypowiedziach reżyserek uczelnia artystyczna jawi się więc jako obietnica doświadczenia edukacji zróżnicowanej, dynamicznej, odmiennej od kształcenia uniwersyteckiego (np. historia sztuki, filologia polska, psychologia). Przyszłe reżyserki wybierają nierzadko zawód intuicyjnie, kierują się potrzebą ekspresji artystycznej, szczególnie możliwością „opowiadania ciekawych historii”, jak podkreśliła jedna z rozmówczyń. Przeważnie, na początku kariery potrzeba przebywania w atrakcyjnym miejscu (pod względem społecznym i wyzwani twórczych) przeważa nad motywacją ambicyjną czy poznawczą, które ewoluują w trakcie studiowania. W miarę upływu czasu i zaliczania kolejnych szczebli nauki, reżyserki motywuje coraz bardziej potrzeba rozwiązywania problemów artystycznych, eksperymentowania stylistycznego i warsztatowego, czyli potrzeba poszukiwania tematyki do swoich filmów, wypracowywania własnego stylu i strategii twórczych, próbowania sił z różnymi gatunkami kina (krótkim metrażem, fabułą, dokumentem). Istotnym motywem dynamizującym naukę w szkole staje się proces poznawania i wrastania w środowisko filmowo-teatralne, czemu towarzyszą potrzeby afiliacyjne, realizowane poprzez intensywne życie towarzyskie, ale i budowanie pierwszych trwałych relacji artystycznych (co dalej określam **koalicją twórczą**²).

Studia artystyczne – okres terminowania i „rytuał przejścia”

Przyjęcie na reżyserię to doświadczenie krystalizujące, bo potwierdza intuicję adeptek reżyserii co do posiadanych predyspozycji umożliwiających realizowanie projektów filmowych bądź teatralnych. Rozmówczynie zdają sobie sprawę, że reżyseria to kierunek dostępny nielicznym³. Zwłaszcza Łódzka Szkoła Filmowa opisywana jest jako elitarne miejsce o ciekawej historii, gdzie uczą największe autorytety w dziedzinie polskiej kinematografii, ponadto „wychowuje” się tam wybitne osobowości artystyczne. Studenci mogą obcować z żywą kulturą światową w dziedzinie filmu i teatru, szczególnie w czasach PRL-u. Barbara Sass-Zdort szkołę filmową opisuje jako jedyne ciekawe miejsce na mapie edukacyjnej Łodzi lat 50., zapewniające nieocenzurowany dostęp do osiągnięć kultury Zachodu, miejsce o niepowtarzalnym klimacie. To tam przyszłe reżyserki filmowe kierują

² Znaczenie współpracy w „duetach” twórczych obrazują badania prowadzone przez Verę Stainer (2000) zarówno w dziedzinach artystycznych, jak i naukowych.

³ Np. do Łódzkiej Szkoły Filmowej przyjmowanych jest zaledwie kilka osób, na setki zdających.

swoje pierwsze kroki, zdając nieraz po dwa, trzy razy, dopiero po kolejnych niepowodzeniach rekrutują się na inne uczelnie o podobnym profilu kształcenia, m.in. na Wydziale Radia i Telewizji w Katowicach. Można o tym przeczytać w wywiadach udzielonych przez Magdalenę Łazarkiewicz, siostrę Agnieszki Holland (*Wolne...*, 2012), czy Urszulę Antoniak; jedna z moich rozmówczyń również podjęła tego typu decyzję związaną z dalszym rozwojem zawodowym. Zdarza się, że lęk przed sławnym miejscem wpływa na decyzje dotyczące wyboru szkoły filmowej bądź teatralnej poza granicami kraju, Praga – Agnieszka Holland, Moskwa – Dorota Kędzierzawska, jedna z rozmówczyń.

Z opowieści respondentek wynika, że studiowanie reżyserii nie tylko polega na opanowaniu warsztatu pracy, czyli nabywaniu umiejętności potrzebnych do realizowania obrazu filmowego, telewizyjnego czy przedstawienia teatralnego. To przede wszystkim „hartowanie emocjonalne”, jak określiła studiowanie jedna z rozmówczyń, do samodzielnej pracy w świecie filmu i teatru. Studiowanie więc to dla rozmówczyń czas terminowania, czyli opanowania technicznych umiejętności niezbędnych do realizowania spektakli teatralnych oraz produkcji filmowych i telewizyjnych. Studenci kierunków reżyserskich corocznie realizują etudy filmowe czy krótkie formy teatralne jako formy zaliczenia. Podejmują tym samym pierwsze próby kierowania ekipą filmową/teatralną (innymi studentami szkoły filmowej – przyszłymi operatorem, aktorami, producentem). Z kolei, wspomniane „hartowanie emocjonalne” rozmówczynie wiążą z procesem budowania własnej siły psychicznej, bo nauka reżyserii to przede wszystkim czas próby charakteru i kształtowania odporności emocjonalnej na trudności związane z zawodem reżysera. Konstruktywne radzenie sobie z nieprzychylnymi komentarzami wykładowców, jak i ich nieprzewidywalnych decyzjami co do postępów w nauce stanowi istotną część kształcenia i przygotowania profesjonalnego. Historie o emocjonalnym przetrwaniu w szkole filmowej mogą stanowić przykład „opowieści branżowych” tworzących barwny element kultury środowiska filmowego. Z reguły mają one podkreślić zasłużoną obecność i predestynowanie do branży filmowej osób, które przetrwały edukację w szkole filmowej (por. Caldwell, 2010). Małgorzata Szumowska (2012) wyznaje:

Cała ta Filmówka była szkołą przetrwania, survival taki.

Dalej dodaje:

To [LSF – M.M.-Ś.] jest dżunglą, słabsze jednostki zostają wykluczone. Myślę, że profesorzy robili to celowo. Ludzie się wykruszali. Na początku na moim roku było sześć osób, po pierwszym roku połowa odpadła. Nie wytrzymali tego psychicznie.

W relacjach starszych reżyserek pojawia się dodatkowy wątek związany z zaistnieniem kobiet w patriarchalnym świecie filmu, utrudniany przez panujące w środowisku przekonania dotyczące predyspozycji kobiet do zawodu reżysera.

Na pewno była wielka bariera – potwierdza Barbara Sass – jak dzisiaj feministki mówią, że o coś walczą, to ja się uśmiecham. Kobiety teraz są na dyrektorskich stanowiskach, weszły szturmem do kina. A wtedy to był taki niepisany kodeks, nie wypadało o tym głośno mówić, że nie zatwierdzono mi scenariuszu z powodu, bo jestem kobietą, nie można było się na to powoływać.

Wspominają one o strategii minimalizowania swojej kobiecości, a nawet „pobrzydzania się”, np. obcinaniu i farbowaniu włosów (Barbara Sass), aby być traktowaną na równi z kolegami⁴. Barbara Sass, Agnieszka Holland (*Magia i pieniądze...*, 2012) i Marta Meszoros⁵ wspominają, że wprost odradzano im realizowanie pełnometrażowych filmów fabularnych, sugerowano inne gatunki filmowe, w których do tej pory kobiety realizowały się, czyli film dokumentalny oraz filmy dla dzieci i młodzieży.

Z lotu ptaka, biografie zawodowe reżyserek ze starszego pokolenia, m.in. Barbary Sass, mogą obrazować proces transgresji ponadindywidualnych, kobiety musiały bowiem przekraczać ustalone hierarchie i zwyczaje środowiskowe. A zatem transgresje kulturowe mają początek w transgresjach osobistych (por. Kozielecki, 1997). Tak Barbara Sas opowiadała o swoim debiucie fabularnym:

Absolutne przełamanie tabu [rozmówczyni chodzi o międzynarodowy sukces jej filmu – M.M.-Ś.], ale mi nie wypada o tym mówić [śmiech]. Później przyszła Agnieszka [chodzi o Agnieszkę Holland – M.M.-Ś.], która była bardzo przedsiębiorcza, która też zaczęła od krótkich filmów, też była gdzieś tam asystentką. Ale ona przyjechała bardziej wyzwolona, studiowała w Pradze, to zawsze otwiera umysły. A ja byłam cały czas w kotle PRL. Taki jak był wtedy, wie pani. Ale było to naprawdę przełamanie, nie chce się tym chwalić, było to przełamanie.

Choć w latach 50. zdającym dziewczynom (m.in. Barbarze Sass) sprzyjały wytyczne polityczne, dotyczyły edukacyjnego równouprawnienia kobiet i konieczności przyjmowania ich na kierunki, siła tradycji zarezerwowana była dla mężczyzn.

Nauka reżyserii polega na bezpośrednim przekazie wiedzy i umiejętności, przebiega dwutorowo – oficjalne (zajęcia) oraz nieoficjalnie poprzez oglądanie filmów, dyskusje, wspólne spędzanie czasu wolnego, realizowanie projektów filmowych i teatralnych w „koalicjach twórczych” (np. reżyser – operator, reżyser – producent filmowy, reżyser – aktor). W niektórych wypowiedziach to właśnie nieoficjalne uczenie staje się istotne, formujące przyszłe reżyserki. Bez względu na wiek narratorek szkoła filmowa jawi się jako miejsce, w którym bardziej

⁴ Zdaniem studentki V roku fotografii Łódzkiej Szkole Filmowej, bardzo często „kobiety uczą się poprzez flirt, a mężczyzn stosując merytoryczną rozmowę dotyczącą tego, co zaproponował student-mężczyzna”. Z tego właśnie powodu rozmówczyni zmieniła swój wizerunek, na „bardziej ostry”, „dodałam sobie pazura”, jak to określiła podczas rozmowy.

⁵ <http://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/rozmowa-z-marta-meszoros> (dostęp 05.05.2015).

„wykuwa” się talenty, kształtuje osobowość artystyczną niż miejscem regularnej nauki akademickiej, w której wszystko jest jednoznacznie ustrukturyzowane i eksplikowane studentom, np. warunki zaliczenia. Kolorytu dodaje intensywne życie towarzyskie, budowanie relacji przyjacielskich zarówno z kolegami, jak i wykładowcami.

Strategie podtrzymujące karierę na różnych jej etapach

Najważniejsza jest chęć zrobienia filmu.

Małgorzata Szumowska

Przemieszczanie się w hierarchii środowiska filmowego zależy od wielu czynników natury psychologicznej, społeczno-kulturowej i losowej. Z wypowiedzi narratorek pozwalają wnioskować o ich łącznym wpływie i znaczeniu dla sukcesu zawodowego.

Ścieżka kariery przyszłych reżyserek przebiega w ramach określonej dziedziny twórczości i jej społecznych uwarunkowań, czyli środowisku filmowym. Sukces reżyserek zależy od formalnej i nieformalnej socjalizacji nowicjuszek. Szczególnie istotne wydaje się przechodzenie przez kolejne etapy instytucjonalnej selekcji. Zaistnienie w polskim środowisku filmowym poprzedza bowiem uzyskanie absolutorium, jednoznaczne z możliwością starania się o państwowe fundusze na debiut filmowy, a potem udany/zauważony debiut, który jest istotnym wydarzeniem dla pomyślnego rozwoju zawodowego. W tym celu reżyserki, zwłaszcza wchodzące w obieg świata sztuki, chętnie biorą udział w konkursach, festiwalach, zdają sobie sprawę, jak ważne jest uznanie społeczne – krytyków oraz widzów. Badanie biografii zawodnych reżyserek obrazuje uwikłanie ich karier w ogólniejsze uwarunkowania społeczno-historyczne, szczególnie te o zasięgu lokalnym, ponieważ przebieg ich kariery warunkowany jest sytuacją polskiej kinematografii, np. funkcjonowaniem zespołów filmowych, zmieniającą się formułą mecenatu filmowego i teatralnego – państwowego do i po roku 1989, pojawienie się mecenatu prywatnego czy powołanie w 2005 r. Polskiego Instytutu Sztuki (por. Adamczak, 2010).

Bohaterki zasłyszanych opowieści o ścieżce zawodowej reżysera ścierają się z systemem społecznym świata filmu i teatru (panującymi w nim zasadami, procedurami działania, autorytetami, niepisanym tabu, np. kobiety nie nadają się do reżyserowania pełnometrażowych filmów fabularnych). Narracje reżyserek można więc czytać jako opowieści o systemie twórczym, który z jednej strony stymuluje działania jednostki, daje wsparcie społeczne i materialne, a z drugiej strony zindywidualizowane aspiracje oraz dążenia napotykać na opór systemu/środowiska filmowego i teatralnego. Odnajdujemy w wypowiedziach reżyserek

klasyczny konflikt pomiędzy systemem a autonomicznym podmiotem, szczególnie obrazują to wypowiedzi dotyczące sytuacji kobiet w środowisku filmowym, zasad przyznawania funduszy na realizacje autorskich pomysłów czy funkcji drugiego reżysera. Reżyserki podejmują różne strategie zawodowe, aby radzić sobie z tym konfliktem, zapewniając sobie tym samym przestrzeń do ekspresji twórczej. Jedną z istotnych strategii jest proces budowania trwałych relacji z osobami znaczącymi czy praca w stałych zespołach/tandemach twórczych. Podobnie, jak w przypadku artystów plastyków w badaniach A. Wallisa (1964), osobami znaczącymi dla rozwoju profesjonalnego reżyserek są charyzmatyczni i niejednoznaczni wykładowcy (np. Wojciech Hass), którzy pełnią rolę mentora pomagającego odnaleźć się w środowisku artystycznym. Rozmówczynie podkreślają zespołowy i relacyjny charakter swojej pracy twórczej – na każdym jej etapie, od szukania pomysłów do realizacji ostatecznego produktu. Wydaje się, że taka współpraca sprzyja realizowaniu planów twórczych, jest niezbędna w sytuacjach impasu twórczego czy utraty wiary w powodzenie realizowanego przedsięwzięcia. Agnieszka Glińska wyznaje:

[...] zawsze była [reżyseria M.M.-Ś.] sposobem obcowania z ludźmi, budowania relacji. Buduję mocne relacje zawodowe. Wspólna praca, drażnienie tematów tworzą więź (*Taniec*, 2015).

Twórczynie są świadome, że ich sukces zależy od zaangażowania i pomysłów całej ekipy filmowej/teatralnej, podobnej wrażliwości artystycznej operatora, montażystów oraz aktorów. Dlatego chętnie realizują kolejne projekty na zasadzie **koalicji twórczych** ze sprawdzonymi ekipami filmowymi czy w tandemach twórczych (reżyser – operator, reżyser – aktorzy, reżyser – producent), co przekłada się na wieloletnią współpracę artystyczną i sukces zawodowy poszczególnych osób, nie tylko reżysera (por. Wallis, 1964). Reżyserki poskreślają, że umiejętność komunikowania się i budowania relacji z ekipą filmową, zespołem teatralnym, aktorami, producentami, dyrektorami teatru czy widzami to istota ich zawodu i jednocześnie czynnik sukcesu.

„Lider i artysta” – dwa filary zawodu reżysera

Zapewne czynnikami dynamizującymi i sprzyjającymi sukcesom zawodowym są uwarunkowania osobowościowe reżyserek. Reżyserki portretują siebie jako osoby gotowe do podejmowania ryzyka, obdarzone witalizmem i energią życiową, potrafiące współpracować z innymi, a jednocześnie nonkonformistyczne, dające sobie duże przyzwolenie na twórcze eksperymentowanie, szukające rozwiązań na „tu i teraz”, zaciekawiające się światem i sobą. Tak, jedna z reżyserek zapytana o swoją siłę, opowiada o sobie:

Moja siła to nieprawdopodobny głód życia. To, że mi się wszystkiego chce, to, że jestem ciekawska, we wszystko włożę, że ta reżyseria moja to nawet nie jest sposób na życie, to jest życie.

Uwarunkowania osobowościowe ułatwiają reżyserką prawdopodobnie łączyć w życiu zawodowym funkcje **poety i kaprala**⁶. Wspomina o tej zasadzie Barbara Sass-Zdort, nie tylko w rozmowie ze mną (por. Talarczyk-Gubała, 2013). Zawód reżysera, zapewne to miał na myśli Andrzej Wajda, wymaga zdolności „kaprałskich”, czyli liderek: zarządzania zespołem teatralnym/ekipą filmową, ponoszenia odpowiedzialności za organizację planu filmowego/prób teatralnych, dbania o jakość gotowego produktu – współpraca z montażystą, promocję gotowego produktu, kontakt z mediami, uzgadnianie warunków finansowych z producentami.

Wrażliwość artystyczna to drugi filar pracy reżysera-scenarzysty związanej ze znajomością rzemiosła artystycznego, operowania środkami poetyckimi charakterystycznymi dla filmu i teatru, uważności na intrygujące historie, odwagi do „inwestowania” w tematy zakazujące, oryginalne, wymagające eksploracji i stawiania dociekliwych pytań. Wydaje się, że reżyseria dlatego może być profesją budująca wrażliwość artystek, szczególnie ich tolerancję na inność, toczące się życie dookoła, ponieważ, aby opowiadać intrygujące historie, zaciekawiają się innymi, relacjami i mechanizmami funkcjonowania grup, na tle konkretnego kontekstu społeczno-historycznego. Jedna z reżyserek mówi o „efekcie obcości”, ma na myśli umiejętność spoglądania na to, co znane z innej perspektywy po to, aby „zobaczyć coś więcej”. Nauczyła się tego na zajęciach z antropologii codzienności u Rocha Sulimy, który zachęcał do spoglądania na znany świat z różnych stron, dosłownie, np. proponował ćwiczenie, podczas którego należało przejść znaną ulicą, patrząc jedynie na budynki, niebo lub odwrotnie tylko na chodnik i ulicę. Rozmówczyni stwierdziła, że dzięki temu doświadczeniu lubi np. przejść na drugą stronę ulicy, zobaczyć wejście do swojego domu z innej perspektywy. „Efekt obcości” pomaga jej opowiadać ciekawsze, wielowątkowe historie, ale sprzyja budowaniu owocnych relacji z innym, bo ma zgodę na różnorodność. A zatem, **poeta** wie o czym i jak chce opowiadać, odpowiada za jakość estetyczną gotowego wytworu, dba o jego „wielowymiarowość”, „wycisza aktora, uruchamia go bardziej i patrzy jak to wpływa na interpretację sceny”, mówiąc głosem moich rozmówczyń. **Kapral** zaś potrafi zorganizować pracę innym, przekonać do swojego pomysłu osoby decyzyjne i doprowadzić do finalizacji pomysłu. Sukces zawodowy reżyserek prawdopodobnie

⁶ Mariusza Grzegorka, reżysera teatralnego i filmowego, w kinie interesuje poezja, czyli szukanie zaskakujących powiązań i sensów, opowiadanie historii nie wprost, używanie różnych konwencji. Reżyser mówi o dwóch wymiarach profesji reżyserskiej używając określenia „wariat i księgowy”, „Newsweek”, 20–26.07.2015.

zależy więc od płynnego przechodzenia od jednej do drugiej funkcji zawodowej, co wymaga łączenia przeciwieństw siły, pewności siebie z delikatnością. Jedna z rozmówczyń używa innych określeń, ale wspomina o dwóch opisanych powyżej aspektach pracy reżysera. Dla niej reżyser to rzemieślnik, który ma umiejętność „kreowania świata na scenie i im bardziej przekonujący ten świat, tym lepszym jest się rzemieślnikiem-reżyserem”, wspomina o znaczeniu budowania relacji z aktorami i sprawnym przewodzeniu zespołem teatralnym.

Przykładowe ścieżki zawodowe reżyserek

Na podstawie rozmów i materiałów (auto)biograficznych wyróżniłam wstępnie cztery ścieżki zawodowe reżyserek. Wymagają one doprecyzowania poprzez eksploracje dokładniejszych kategorii warunkujących ścieżki kariery oraz lepiej je różnicujących. Kariera reżyserek ma specyficzne cechy karier artystycznych, to znaczy zależy od rezonansu dorobku artystycznego (w kraju i za granicą), który budowany jest dzięki uzyskiwanym nagrodom oraz funduszom na kolejne produkcje, kontraktom teatralnym, rozpoznawalności osoby reżysera i jego dorobku, subiektywnemu poczuciu bezpieczeństwa/pozycji w środowisku oraz sukcesu twórczego, rozumianego jako swoboda w realizowaniu kolejnych projektów artystycznych.

Kariera reżyserek przebiega w różnych wariantach i różnym czasie, w zależności od uwarunkowań społeczno-kulturowych i psychicznych. Związana jest

Z planów filmowych:

Miałam możliwość obserwowania pracy reżyserskiej na planach filmowych, jakość i sposób pracy znacznie różnił się w zależności od rodzaju produkcji – film fabularny, serial TVP. Rola reżysera na planie serialu emitowanego w cotygodniowych odcinkach polegała bardziej na realizowaniu funkcji organizacyjnej i pilnowaniu, aby zrealizowane zostały zaplanowane sceny na dany dzień zdjęciowy. Reżyseria ograniczała się do kierowania, nadzorowania, reżyser bardziej skupiał się na wykonaniu zadania niż budowaniu relacji z ekipą bądź aktorami. Jedna z rozmówczyń podkreśliła: „W serialach reżyser spychany bywa do funkcji osoby od organizacji planu, są czasami takie naciski od producenta”. Choć praca z aktorami różniła się w zależności od profesjonalnego przygotowania aktorów. W stosunku do aktorów-amatorów reżyser był bardziej dyrektywny instruujący, z kolei aktorom-profesjonalistom dawał ogólne podpowiedzi. Praca na planie filmu fabularnego stwarzała więcej możliwości do pracy z aktorem i inwencji twórczej reżysera, dyskusji z ekipą oraz aktorami, wspólnym szukaniu rozwiązań, delegowaniu obowiązków na innych czy zdaniu się na spontaniczne reakcje aktorów oraz intensywniejszą pracę z ekipą filmową, szczególnie głównym operatorem.

silnie z instytucjonalnymi mechanizmami socjalizacji „nowicjuszek” sztuki filmowej i teatralnej. Z reguły kariera reżyserek obejmuje następujące etapy: faza **przygotowująca**/nieuświadomiona – nabywanie „kapitału kulturowego” (m.in. obcowanie z kulturą wyższą w domu rodzinnym, doświadczenia edukacyjne, zainteresowania); faza **wstępna** – konstruowanie motywów, wybór szkoły teatralnej/filmowej, etap przygotowania „teczki”, koniec tej fazy związany jest z wynikiem egzaminów wstępnych; faza **„próby”** – zmiana planów/nowa szkoła, terminowanie w szkole filmowej/teatralnej), faza **wejścia w obieg dziedziny twórczej** – praca nad dyplom/reakcja środowiska, funkcja drugiego reżysera; faza **samodzielnej kariery**/lub faza **rezygnacji**; faza **kariery dojrzałej**, w którą wpisuje się rola **gatekeepera**, czyli „otwierającego drzwi” karierom młodszym osobom ze środowiska twórczego (por. Ślęzak, 2009).

Bardzo ogólną kategorię ścieżki zawodowej zróżnicowałam na cztery typy karier: **kariera rozciągnięta w czasie**, **kariera przyspieszona/błyskotliwa**, **kariera zamrożona** i **kariera przerwana**. Dokonując tego podziału, brałam pod uwagę dynamikę przesuwania się w hierarchii środowiska filmowego i społecznego, czas debiutu po ukończeniu szkoły, jego odbiór w środowisku filmowym oraz subiektywne postrzeganie sukcesu zawodowego przez reżyserki.

Kariera rozciągnięta w czasie to ścieżka zawodowa, która w narracjach reżyserek charakteryzowana jest przez znaczny wpływ czynników społeczno-kulturowych opóźniających debiut, m.in. sytuację polityczną kraju oraz tabu związane z funkcjonowaniem kobiet w środowisku filmowym, np. to że kobiety z reguły realizowały filmy krótkometrażowe, filmy dla dzieci i młodzieży oraz filmy dokumentalne. Co przekładało się na późne rozpoczęcie samodzielnej drogi artystycznej. Z innych źródeł dowiadujemy się o ogólnej tendencji tamtego czasu, związanej z funkcją drugiego reżysera i praktykowaniu u boku „mistrza” w zespołach filmowych, która dotyczyła kobiet oraz mężczyzn (por. Adamczak, 2010). **Kariera rozciągnięta w czasie** przebiega przez wszystkie instytucjonalne szczeble socjalizacji przewidziane dla przyszłych reżyserów–szkoła, bycie członkiem zespołu filmowego, gdzie pod okiem mistrza pełniło się funkcję drugiego reżysera

Kariera błyskotliwa/przyspieszona jest udziałem młodszych reżyserek, które szybko rozpoczynają etap samodzielnej budowania własnej kariery, pomijając etap „terminowania” pod okiem mistrza, w roli drugiego reżysera. Ta ścieżka zbiega się z nowymi zasadami funkcjonowania kinematografii, możliwościami zawodowymi, a szczególnie pojawiającymi się formami mecenatu prywatnego oraz ewoluującym mecenatem państwowym. Małgorzata Szumowska w **wywiadzie** rzece wspomina szczęśliwe zbiegi okoliczności oraz relacje z osobami znaczącymi, wspierającymi artystkę – nauczycielami/mistrzami, producentami filmowymi oraz innymi twórcami ze środowiska filmowego. W przypadku wspomnianej reżyserki pozytywny odzew środowiska po debiucie, relacja

z mentorem, torując drogę jej kolejnym pomysłom artystycznym. Strategię, o której wspomina Małgorzata Szumowska, nazwałabym **bycie w ruchu twórczym/ bycie mobilnym zawodowo** – pisanie scenariuszy, szukanie inspiracji, kręcenie filmów niskobudżetowych w chwilach przestoju, szukanie funduszy na filmy pełnometrażowe, nawiązywanie kontaktów zawodowych w kraju i za granicą. W przypadku jednej rozmówczynie, reżyserki teatralnej, było to już podczas studiowania, wtedy wyreżyserowała swój pierwszy spektakl w Teatrze im J. Słowackiego w Krakowie. Etap terminowania zbiega się z etapem samodzielnego budowania dorobku zawodowego i wiąże się z wczesnym debiutem.

Kariera zamrożona charakteryzuje się niepowodzeniem w kontynuowaniu kariery pomimo udanego debiutu. Co przekłada się na konieczność realizowaniu komercyjnych zleceń w celach zarobkowych. Czynnikiem utrudniającym staje się brak umiejętności przekładania własnych wizji artystycznych na język scenariusza, a w konsekwencji konieczność współpracy ze scenarzystami. W warunkach polskich kinematografii, gdzie nadal brakuje profesjonalnych scenarzystów, może to być znacząca bariera dla dynamicznego rozwoju kariery reżyserskiej. Z wywiadów wynika, że reżyserki odnoszące w Polsce sukces łączą kompetencje reżysera i scenarzysty. Rozmówczynie, której drogą zawodowa określiłam właśnie jako „zamrożoną”, stwierdziła:

Nie jestem osobowością taką, która by pisała. Wiem, że jest taka tendencja, że reżyserzy piszą scenariusze. Ja myślę, że od tego jest scenarzysta.

Karierę zamrożoną, jak sama nazwa wskazuje, można „odmrozić” i tak stało się w przypadku mojej rozmówczynie, która w pół roku po wywiadzie rozpoczęła prace nad filmem fabularnym, długometrażowym, co prawda nie według własnego scenariusza.

Kariera przerwana wiąże się z odejściem i przekwalifikowaniem, pomimo ukończenia szkoły i terminowania przy boku autorytetu (np. Jerzego Kieślowskiego), czyli zdobyciu umiejętności i kontaktów potrzebnych do budowania samodzielnej/dojrzałej kariery. Zaprzestanie wykonywania zawodu wydaje się być bardziej związane z czynnikami natury psychologicznej, takimi jak mała odporność na stres, skłonności do obniżonego nastroju, brak wiary we własne możliwości, niż okolicznościami zewnętrznymi.

Trudne sytuacje zawodowe, w tym kryzysy artystyczne, pomagają rozmówczynom przetrwać postawą typu **tu i teraz**, np. angażują się w niskobudżetowe projekty po to, aby nie przerywać pracy twórczej, w celach zarobkowych pracują przy produkcjach komercyjnych – serialach, reklamach, teledyskach, ale cały czas kontynuują aktywność twórczą – piszą scenariusze i szukają funduszy na ich realizację.

Uwagi końcowe

W literaturze artysta (np. literat, artysta-plastyk) traktowany jest jako przedstawiciel jednego z wielu zawodów (zob. Marian Golka, Andrzej Siciński, Aleksander Wallis). Z kolei Izabela Wagner (2005) oraz Izabela Ślęzak (2009), pisząc o strategiach związanych z karierą artystyczną, skrzypków-solistów i poetów, zaliczają ich do grona profesjonalistów. Podobnie w przypadku reżyserii należy bardziej mówić o profesji niż zawodzie, bo wykonywanie go nie tylko wiąże się z technicznymi umiejętnościami, ale wrażliwością artystyczną i predyspozycjami charakterologicznymi. Rozmówczynie realizują swój zamysł – twórczy/autorski scenariusz, bo sprawnie koordynują działaniami twórczymi oraz organizacyjno-administracyjnymi. Zgodnie z Beckerowską (1982) teorią sztuki wszelkie efekty pracy twórczej należy postrzegać jako efekt współpracy wielu osób, poczynając od autora pomysłu, np. reżysera, poprzez współwykonawców, osoby dostarczające środków materialnych i finansowych, zespół zajmujący się administracją, aż po odbiorców. H. Beckera interesuje sztuka jako rodzaj współpracy pomiędzy członkami świata sztuki w obrębie określonego systemu (por. Heinich, 2010).

Porównywalnie mechanizmy twórczości tłumaczy koncepcja twórczości autorstwa Mihalyiego Csikszentmihalyiego. Badacz przewrotnie nie szuka odpowiedzi na tradycyjne pytanie – kto jest twórczy, ale gdzie jest twórczość. Jego zdaniem, twórczość rodzi się w konkretnym systemie, czego świadome są reżyserki kina i teatru. Rozmówczynie podkreślały, że ich praca powstaje na styku trzech komponentów systemu twórczego, mówiąc językiem Csikszentmihalyiego: twórcy/reżysera (wytwarza on dane dzieło, generuje zmianę w systemie), dziedziny twórczości/film i teatr (część dziedzictwa kulturowego przyswajana przez artystę, wiedza, procedury, działania, pytania problemowe) i pola/środowiska filmowo-teatralnego (twórcy, krytycy, producenci, odbiorcy, urzędnicy, relacje interpersonalne, instytucje dokonujące selekcji). Badacze twórczości piszący w podejściu systemowym konsekwentnie dekonstruują mit twórcy samotnie tworzącego, zdanego jedynie na swoje pomysły, talent i doświadczenie. Nawet, wymagająca odosobnienia twórczość pisarska jest wynikiem współpracy pisarza ze środowiskiem (innymi twórcami, krytykami, odbiorcami). Dla Very John-Steiner (2000) oraz Keitha Sawyera (2009) aktywność twórcza jest nad wyraz interakcyjna, wymaga współpracy (*creative collaboration, deeply collaborative activity*). Szczególnie, zdaniem badacza, dotyczy to współczesnych form twórczości, takich jak produkcje filmowe i telewizyjne. Z kolei, Howard Gruber (1989), autor koncepcji systemowo-ewolucyjnej, stawia z kolei pytanie: co robią twórcy, gdy pracują? I tak, reżyserki szukają tematów, socjalizują się ze środowiskiem filmu, teatru, telewizji, nawiązują koalicje twórcze, piszą scenariusze, zaciekawiają się sobą i światem dookoła, dają sobie przyzwolenie na eksperymentowanie oraz myślenie według własnych standardów. Ich praca

twórcza, zgodnie z propozycją H. Grubera, to sieć krótko- i długoterminowych przedsięwzięć, ciągłe godzenie sfery profesjonalnej z osobistą tak, aby móc realizować własne cele i marzenia artystyczne.

Dalsze badania karier reżyserek mogłyby rozwinąć wątki zasygnalizowane w wypowiedziach rozmówczyń, szczególnie heurystyczne ze względu na obszar zainteresowań biograficznych badań nad twórczością profesjonalną, wydają się następujące tematy:

- Przygotowanie zawodowe (znaczenie kształcenia akademickiego z perspektywy doświadczeń zawodowych, czego uczą w szkole i co okazuje się potrzebne, aby być twórcą teatralnym, procesy „sterowania” własną karierą).
- Dynamika i sposoby budowania własnej autonomii artystycznej w relacji z mistrzem/mentorem, środowiskiem, teatralnym, krytykami, odbiorcami.
- Strategie radzenia sobie z sytuacjami trudnymi (m.in. rywalizacje, konkurencje, otwarte/ukryte konflikty, normy i oczekiwania względem twórcy).
- Definiowanie siebie jako reprezentantki danego zawodu w kontekście innych ról/obszarów życiowych, godzenie pracy twórczej z innymi obszarami życia/w jaki sposób praca nad spektaklami przeplata się z ich życiem osobistym, a szczególnie byciem matką.
- Budowanie relacji z innymi twórcami, krytykami, nauczycielami/mistrzami, współpraca twórcza, praca w **koalicjach twórczych**.
- Strategie i sposoby działania prowadzące do realizacji planów zawodowych/strategie twórcze;
- Aspekt psychologiczny (jaki rodzaj przyzwoleń w pracy dają sobie reżyserki, jak budują swoją siłę/z jakich zasobów korzystają w sytuacjach trudnych, jaką dają sobie ochronę w sytuacjach trudnych).

Bibliografia

- Adamczak M., 2010, *Przemysł audiowizualny*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 113–137.
- Babbie E., 2005, *Badania społeczne w praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Becker H., 1982, *Art Worlds*, University of California Press.
- Brown J.R. (red.), 1999, *Historia teatru*, Diogenes-Świat Książki, Warszawa.
- Caldwell J.T., 2010, *Branżowe opowieści a kapitał zawodowy*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 138–162.
- Flick U., 2010, *Projektowanie badania jakościowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gruber H.E., 1989, *The evolving system approach to creative work*, [w:] H.E. Gruber, D.B. Wallace (eds), *Creative People at Work*, Oxford University Press, New Year–Oxford, s. 3–24.
- Hausbrand A., 1990, *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Helman A., 1992, *Współczesna myśl filmowa*, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Heinich N., 2010, *Socjologia sztuki*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- John-Stainer V., 2000, *Creative Collaboration*, Oxford University Press, Oxford–New Year.

- Kaufman J-C., 2010, *Wywiad rozumiejący*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Kozielecki J., 1997, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa.
- Kvale S., 2004, *Interviews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, Trans Humana, Białystok.
- Leyko M., 2013, *Teatr w Krainie Utopii*, Wydawnictwo: Słowo-Obraz-Terytoria, Gdańsk.
- Radkiewicz M., 2005, *Reżyserkikina. Tradycja i współczesność*, Wydawnictwo Rapid, Kraków.
- Radkiewicz M., 2010, „*Władczyni spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja ha!art, Kraków.
- Simonton D.K., 2010, *Geniusz*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Sawyer K., 2009, *Writing as a collaborative act*, [w:] S.B. Kaufman, J.C. Kaufman (eds), *The Psychology of Creative Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 166–179.
- Sulczyński W., 2011, *Reżyseria teatralna*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ślżak I., 2009, *Stawanie się poetą. Analiza interakcjonistyczno-symboliczna*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, SERIA ...BECOMING...
- Talarczyk-Gubała M., 2011, *Reżyserki na indeksie. Historia Kina Kobiet w Europie Środkowej i Wschodniej*, „Porównania”, nr 8, s. 73–83.
- Talarczyk-Gubała M., 2013, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin.
- Wagner I., 2005, *Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. I, nr 1, s. 20–41.
- Wallis A., 1964, *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Wywiady

- Gra cieni*, 2015, „Harpers’s Bazaar”, nr 6(25), wywiad z Urszulą Antoniak.
- Kino to szkoła przetrwania* z Małgorzatą Szumowska rozmawia Agnieszka Wiśniewska, 2012, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Magia i pieniądze*. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska, 2012, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Rerzyrzy aoutsiderzy*, „Newsweek”, 20–26.07.2015.
- Taniec*, 2015, „Zwierciadło”, nr 3(2021), wywiad z Agnieszką Glińską.
- Wolne*, rozmawia Remigiusz Grzela, 2012, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Corporal and a poet... Biographic conditioning of professional paths of female directors

Summary: The article is of propaedeutical character in the field of research into biographies and socio-cultural conditioning of performing artistic professions by women. The author refers primarily to data available from interviews with female directors and to the already available (auto) biographical materials. The problem of research into the profession of female directors is a part of much broader deliberations concerning the artist, the creative process, the work of art and the context and circumstances in which it was created. The text presents the results of research into professional paths of female directors and the author presents the elements of their career, particularly the key events, strategies and motives that provided their professional career path with more dynamics, but also the difficulties they come across in their artistic work.

Keywords: female directors, professional creators, professional biographies/professional career paths

O autorach

Anita Calek obecnie pracuje jako adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego Absolwentka filologii polskiej oraz psychologii; doktorat obroniła na Wydziale Polonistyki UJ (2007). W latach 2003–2008 przebywała w Strasburgu, pracując w Sekcji Polskiej Collège Esplanade i jako lektor języka polskiego na Université Marc Bloch. Autorka dwóch monografii na temat badań biograficznych: *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa* (2012) i *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji* (2013) oraz licznych artykułów naukowych na temat biografii, epistolografii, relacji między literaturoznawstwem a psychologią, romanizmu i utopii/dystopii.

Aleksandra Chmielińska obecnie pracuje jako adiunkt w Zakładzie Pedagogiki Twórczości Wydziału Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego; z wykształcenia pedagog i psycholog. Swoją obszar zainteresowań badawczych koncentruje wokół znaczenia zasobów psychospołecznych człowieka w dokonywaniu twórczych osiągnięć i przełomowych – transgresyjnych – zmian w ujęciu biograficznym. Interesuje się wspieraniem kreatywności osobistej i grupowej w ujęciu psychologii transgresyjnej oraz psychologii i pedagogiki twórczości. Rozwija swoje zainteresowania jako trener grupowy, konsultant i coach. Z pasją prowadzi szkolenia, warsztaty i treningi psychologiczne. W swojej pracy z ludźmi odwołuje się do systemowej koncepcji człowieka. Prywatnie uwielbia być w podróży i czytać powieści, smakuje jogę i taniec.

Bohdan Cyrański obecnie pracuje w Katedrze Badań Edukacyjnych Wydziału Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego, doktor, pedagog społeczny. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół zagadnień aksjologii. W tym zakresie opublikował książkę: *Aksjologiczne podstawy pedagogiki społecznej Heleny Radlińskiej. Przykład zastosowania interpretacji hermeneutycznej* oraz kilkanaście artykułów. Publikuje też teksty związane z podejściem interpretatywnym, przede wszystkim dotyczące interpretacji hermeneutycznej. Interesuje się też zagadnieniem profesjonalizacji i profesji rozumianej jako przyjmowanie postawy pedagogicznej, moralnej i społecznej w stosunku do innych.

Kamila Lasocińska obecnie pracuje jako adiunkt w Katedrze Dydaktyki Ogólnej i Psychodydaktyki Twórczości Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Jest absolwentką Wydziału Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie pedagogiki uzyskała na Wydziale Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego. Swoje zainteresowania naukowe koncentruje wokół problematyki aktywności twórczej człowieka w aspekcie jego doświadczeń autobiograficznych. Autorka monografii *Życie poza schematem – analiza biografii twórców*, w której prezentuje wyniki badań biograficznych przeprowadzonych wśród absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, współautorka książki *Autobiografia jako twórcze wyzwanie – scenariusze warsztatów biograficznych* (wraz z dr Joanną K. Wawrzyniak).

Izabela Lebuda obecnie pracuje jako adiunkt w Zakładzie Psychopedagogiki Kreatywności Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie. Współpracuje z Quality of Life Research Center w Claremont Graduate University i Creative Life Research Center w University of Northern Iowa. Pedagog i psycholog, autorka artykułów naukowych i popularnonaukowych dotyczących pedagogiki i psychologii twórczości, uwarunkowań poczucia sukcesu i wspierania efektywności osobistej. Obecnie w pracy naukowej zajmuje się przede wszystkim społecznymi i rozwojowymi uwarunkowaniami twórczości profesjonalnej i wybitnej, stymulatorami i inhibitorami efektywności zawodowej i dobrostanu życiowego uznanych artystów i uczonych.

Magda Karkowska obecnie pracuje jako adiunkt w Katedrze Badań Edukacyjnych Wydziału Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego, pedagog, doktor nauk humanistycznych, pedagog, nauczyciel dyplomowany, badaczka edukacji i kultury. Zainteresowania naukowe: społeczne problemy edukacji, tożsamość młodzieży, kultura współczesna i jej przemiany, problematyka *gender* w edukacji i wychowaniu, jakościowe metody badań społecznych. Autorka pięciu książek i kilkunastu artykułów poświęconych wspomnianej problematyce.

Monika Modrzejewska-Świgulska obecnie pracuje jako adiunkt w Zakładzie Pedagogiki Twórczości Wydziału Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego, pedagog, trener grupowy. Swoje zainteresowania naukowe koncentruje wokół pedagogiki twórczości, twórczości profesjonalnej oraz badań narracyjno-biograficznych, autorka książki: *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*; współredaktorka książek: *Psychopedagogika działań twórczych*; *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*; *Autobiography – Biography – Narration: Biographical Perspectives in Research Practice*. Współpracuje różnymi instytucjami kultury; uczestniczy w realizacji projektów artystycznych – jako recenzent projektów, trener.

Agnieszka Skolasińska obecnie pracuje jako adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej w filii w Piotrkowie Trybunalskim Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zajmowała się dramatem współczesnym, autorka książki: *Tuż obok – nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*. Ostatnio w kręgu jej naukowych zainteresowań znalazła się kultura popularna w ujęciu antropologicznym i polska literatura współczesna (książka *Oczami naiwności. Losy mitów wolnościowych w polskiej popkulturze po 1989 r.*). Jest autorką tomiku poezji, ale przede wszystkim zachłanną czytelniczką wszystkiego: wierszy, prozy dokumentalnej, eseistyki, powieści, blogów internetowych. Czytelniczką wciąż przede wszystkim z zamiłowania, a dopiero w drugiej kolejności czytelniczką zawodową.

Krzysztof J. Szmidt jest profesorem nadzwyczajnym Uniwersytetu Łódzkiego, kierownikiem Zakładu Pedagogiki Twórczości w Katedrze Badań Edukacyjnych. Autor wielu książek i artykułów z zakresu pedagogiki twórczości i treningu kreatywności oraz metodologii badań nad twórczością, w tym pierwszego w Polsce podręcznika akademickiego *Pedagogiki twórczości* (2007; wyd. II poszerzone 2013), *Treningu kreatywności. Podręcznika dla pedagogów, psychologów i trenerów grupowych* (2008; wyd. 2 poszerzone 2013), *ABC kreatywności* (2010), *Szkiców do pedagogiki twórczości* (2001), *Twórczości pomoc w tworzeniu w perspektywie pedagogiki społecznej* (2001). Autor popularnego poradnika rozwoju kreatywności, jednego z pierwszych w Polsce, pt. *Elementarz twórczego życia* (1994; wyd. II 1997). Redaktor i współredaktor wielu publikacji z zakresu nauk o twórczości i kreatywności, m.in.: *Nowe teorie twórczości – nowe metody pomocy w tworzeniu* (2001), *Dydaktyka twórczości* (2003), *Psychopedagogika działań twórczych* (2005), *Twórczość dzieci i młodzieży. Stymulowanie – badanie – wsparcie* (2009), *Metody pedagogicznych badań nad twórczością: teoria i empiria* (2009), *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej* (2013). W swojej działalności badawczej skupia się nad problemami edukacyjnych uwarunkowań rozwoju kreatywności, przejawami twórczości amatorskiej i profesjonalnej oraz epifaniami i doświadczeniami krystalizującymi w biografii twórców. Prezes Zarządu Głównego Polskiego Stowarzyszenia Kreatywności w latach 2000–2009, obecnie prezes honorowy PSK i superwizor treningu twórczości PSK. Koordynator naukowy największego w Polsce projektu nauczania twórczości – *Szkoła wspierająca uzdolnienia*, realizowanego od 10 lat w Płocku. Pomysłodawca nowej formy dydaktycznej – lekcji twórczości, realizowanych w wielu polskich szkołach, autor podręczników i pomocy dydaktycznych z tego zakresu (*Porządek i Przygoda. Lekcje twórczości* i *Żywioty. Lekcje twórczości w nauczaniu zintegrowanym*). Stały współpracownik i konsultant naukowy Ośrodka Twórczej Edukacji „Kangur” w Krakowie oraz Centrum Edukacji Nauczycieli Szkół Artystycznych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Dla programu 1 TVP nakręcił serial edukacyjny *Pogotowie Twórczości* (trzy emisje). Opiekun naukowy jedynej w Polsce Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Artystycznej w Zakopanem. Wykładowca pedagogiki twórczości na UŁ, metodyki nauczania w szkole wyższej na studiach doktoranckich socjologii, visiting professor w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie i na wielu studiach podyplomowych z zakresu psychopedagogiki twórczości i zdolności. Promotor wielu prac doktorskich z pedagogiki twórczości. Prywatnie miłośnik wspinaczki górskiej, siatkówki i dobrej powieści kryminalnej. Znamca muzyki klasycznej, zwłaszcza barokowej, oraz jazzu, zwłaszcza *cool*. Kolekcjoner płyt z muzyką barokową. Miłośnik Wysp Greckich i greckiej muzyki *rebetiko*.