

Blask i ciemność. Antynomie emocjonalne w procesie twórczym

„Blask” i „ciemność” w tytule niniejszego tekstu są nie tylko epitetami. Pierwsze określenie wiąże się ściśle z klasyczną koncepcją procesu myślenia twórczego Grahama Wallasa¹, który odwołał się do opisów olśnienia w procesie rozwiązywania problemów, jakie pozostawił Henri Poincaré², i sformułował tzw. teorię inkubacji. Zgodnie z nią twórcze rozwiązywanie problemów obejmuje fazy preparacji, inkubacji, olśnienia i weryfikacji. Pomimo wielu zastrzeżeń, związanych głównie z trudnościami wyjaśnienia mechanizmów psychologicznych w każdej z faz, koncepcja ta nadal jest przywoływana³. Innym terminem pokrewnym i badanym w obszarze psychologii procesów poznawczych twórczości jest wgląd, czyli nagłe uzyskanie rozwiązania⁴.

„Ciemność” odwołuje się do kolorytu nastroju przygnębienia i stanów depresyjnych, jest także metaforą depresji i jej fazy w psychozie maniakalno-depresyjnej. Zarówno we wczesnych, jak i najnowszych podręcznikach psychologii twórczości oraz w encyklopedii jej poświęconej⁵ psychopatologiczne koncepcje twórczości są ciągle omawiane i analizowane. W analizach twórczości opartych na danych biograficznych

¹ Zob. G. Wallas, *The Art of Thought*, New York 1926.

² Zob. A. Strzałecki, *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości*, Warszawa 1969.

³ Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001; S. Popek, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Lublin 2001.

⁴ Por. E. Nęcka, *ibidem*; S. Popek, *ibidem*; E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2006.

⁵ Por. A. Strzałecki, *ibidem*; E. Nęcka, *ibidem*; S. Popek, *ibidem*; *Encyclopedia of Creativity*, t. 1–2, pod red. M.A. Runco, S.R. Pritzker, San Diego 1999.

i autobiograficznych⁶ natomiast znajdujemy bogatą egemplifikację depresji i stanów depresyjnych w twórczości.

Stosowanie terminu „antynomia”⁷ w odniesieniu do procesu emocjonalnego w ogólności byłoby niewłaściwe. W nim natrafiamy bowiem na niewspółmierności – emocje, które w doświadczeniu czy odczuciu jawią się jako jednolite, w świetle rezultatów badań nad emocjami ich istotnymi właściwościami okazują się bardzo złożone i odmiennie przebiegające w czasie⁸. To zatem, co sprzeczne w doświadczeniu, daje się wyjaśnić właściwościami różnych procesów psychicznych, fizjologicznych i cielesnych. W sytuacjach szczególnych, wyjątkowych i – dodajmy – niedostatecznie zbadanych, to jest właśnie w procesie twórczym, możemy jednak dostrzec antynomie we właściwym sensie tego terminu.

Natura twórczości i procesu twórczego

Rozróżnienie twórczości i procesu twórczego jest konieczne, aby wskazać możliwości i granice jego wyjaśniania psychologicznego oraz obszary wzbogacania i zapożyczeń.

Rozważania o naturze twórczości i jej, w istocie, dialektycznych (a także antynomicznych) mechanizmach, gdy je analizować z psychologicznego punktu widzenia, rozpocząć można od dwugłosu, od współbrzmienia dwóch stwierdzeń.

W *Dialektyce twórczości* – która nie przestaje być dla psychologów źródłem cennych inspiracji i ostrzeżeniem przed konstatacją, że oto wiemy już o twórczości bardzo wiele, Władysław Stróżewski⁹ napisał:

⁶ Szczególnie interesujące wydają się analizy K.R. Jamison poświęcone pisarzom języka angielskiego i jej własnym przeżyciom. Por. K.R. Jamison, *Mood disorders and patterns of creativity in British writers and artists*, w: R.S. Albert (red.), *Genius and Eminence. International Series in Experimental Psychology*, Vol. 22, Oxford 1992, s. 351–355; eadem, *Touched with Fire. Manic – Depressive Illness and the Artistic Temperament*, New York 1993; eadem, *Niespokojny umysł. Pamiętnik nastrojów i szaleństwa*, przeł. F. Rybakowski, Poznań 2000.

⁷ W *Leksykonie filozofii* PWN (Warszawa 2000) o antynomii czytamy: *para zdań wzajemnie sprzecznych, z których każde zdaje się równie dobrze uzasadnione* (s. 28–29).

⁸ Przegląd najnowszych badań z tej dziedziny: *Psychologia emocji*, pod red. M. Lewisa, J.M. Haviland-Jones, przeł. M. Kacmajor et al., Gdańsk 2005.

⁹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.

(...) mówimy o twórczości wtedy, gdy chcemy podkreślić, że mamy do czynienia z działaniami prowadzącymi do powstania czegoś nowego, a więc czegoś po prostu innego od rzeczy zastanych, czego wcześniej nie było¹⁰.

Anna Gałdowa i Aleksander Nelicki w najważniejszym polskim tekście, który poszukuje istoty twórczości poza psychologią uprawianą w paradygmacie naturalistycznym, stwierdzili: *Twórczość oznacza, bowiem, wychodzenie na drogę tego, co nieznane, wychodzenie naprzeciw czegoś, czemu z przystosowawczego punktu widzenia wychodzić się nie musi*¹¹.

Obydwa stwierdzenia akcentują nowość jako dominującą właściwość efektu twórczego, zwracając równocześnie uwagę na jej względną tylko wartość/przydatność jako atrybutu twórczości. Czy jednak niewątpliwie nowość jest tu właściwością najważniejszą i wystarczającą do wskazania natury twórczości? Wydaje się, że nie. Analizy i badania psychologiczne, przedstawione w najbardziej znanych podręcznikach¹², wskazują na nowość i wartość jako konstytutywne cechy twórczego rezultatu, a wartości są zróżnicowane zależnie od dziedziny.

Analiza twórczości prowadzona przez cytowanych psychologów dostarcza jeszcze jednego cennego stwierdzenia. Mówi ono o tym, że: *Bycie twórczym oznacza (...) wykraczanie poza obszar działań wyznaczonych psychofizycznymi potrzebami*¹³. Konsekwencją tego rozumienia twórczości jest – zdaniem cytowanych autorów – konieczność analizowania motywacyjnej strony twórczości i udzielenia odpowiedzi na pytanie: *dłaczego człowiek robi to, czego robić nie musi, skoro – warto podkreślić – nie jest to niezbędne z punktu widzenia adaptacji?*

To kwestia bardzo trudna dla psychologii motywacji i osobowości, a jej wyjaśnienia są, jak dotąd, niepełne, fragmentaryczne, niezadowalające¹⁴.

¹⁰ *Ibidem*, s. 13.

¹¹ A. Gałdowa, A. Nelicki, *O możliwościach i warunkach bycia twórczym z perspektywy aksjologicznej teorii osobowości*, w: *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*, pod red. A. Tokarz, Kraków 2005, s. 7.

¹² Np. E. Nęcka, *Psychologia twórczości – rozróżnienie na „rodzaje wartości” w odniesieniu do „domen twórczości”* jest próbą całościowego ujęcia tej kwestii.

¹³ A. Gałdowa, A. Nelicki, *O możliwościach i warunkach bycia twórczym...*

¹⁴ Analizy historyczne i przegląd danych oraz koncepcji współczesnych związanych z tą kwestią: Ch.N. Cofer, M.H. Appley, *Motywacja. Teoria i badania*, przeł. K. Rosner, J. Radzicki, Warszawa 1972; K.B. Madsen, *Współczesne teorie motywacji. Naukoznawcza analiza porównawcza*, przeł. A. Jakubczyk, M. Łapiński, T. Szustrowa, Warszawa 1980; W. Łu-

Zważywszy na emocjonalną stronę zaangażowania w twórczość i jego intensywność¹⁵, należałoby także zapytać, dlaczego to, co człowiek robi, chociaż nie musi, staje się o wiele ważniejsze i silniejsze od podstawowych potrzeb?

Na te pytania nie mamy dobrych odpowiedzi, muszą być one jednak postawione, jako że brak związanych z nimi dobrych wyjaśnień jest z pewnością jedną z ważnych przyczyn rozważania antynomicznej natury procesu twórczego, a w szczególności towarzyszących mu emocji i nastrojów.

Istota twórczości, jako obiektu badań psychologicznych¹⁶, wyraża się następującymi właściwościami: tworzywo zastane ulega przekształceniom, znany jest kierunek tych przekształceń; zakładany jest pewien stan dojścia, pewien ideał; proces ten musi być przez podmiot ujęty świadomie; tworzywem może być nieomal wszystko. Należałoby uzupełnić tę charakterystykę i jeszcze dodać, że:

- efekt może być całkowicie odmienny od założonego i oczekiwanego
- może też realizować zupełnie odmienne wartości
- może przynosić nową wartość
- może także burzyć całkowicie założenia i bytową podstawę wyjściowego pytania, kwestii, celu czy zamiaru.

W *Encyklopedii twórczości*¹⁷ znajdujemy mniej radykalną niż u Władysława Stróżewskiego charakterystykę związaną z antynomicznymi właściwościami procesu twórczego, ujmującą je jednak ostrożnie w terminach paradoksów twórczości. Arthur Cropley w tekście poświęconym definiowaniu twórczości¹⁸ podkreśla, że twórczość zakłada wnie-

kaszewski, D. Doliński, *Mechanizmy leżące u podstaw motywacji*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, pod red. J. Strelaua, Gdańsk 2000, s. 441–468; R.E. Franken, *Psychologia motywacji*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2005; F. Rheinberg, *Psychologia motywacji*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2006.

¹⁵ Zob. analiza funkcji emocji w twórczości: A. Tokarz, *Dynamika procesu twórczego*, Kraków 2005.

¹⁶ Szczególnie interesujące rozstrzygnięcia w tej kwestii: T. Kocowski, *Procesy twórcze a heurystyczna i motywacyjna funkcja idei kierunkowych w ich przebiegu. Rezultaty rozpoznawczej fazy badań*, „Przegląd Psychologiczny” 1989, t. XXXII; idem, *Szkice z teorii twórczości i motywacji*, Poznań 1992; E. Nęcka, *Psychologia twórczości*; A. Gałdowa, A. Nelicki, *O możliwościach i warunkach bycia twórczym...*

¹⁷ *Encyclopedia of Creativity*.

¹⁸ A. Cropley, *Definitions of creativity*, w: *Encyclopedia of Creativity*, t. 1, s. 511–524.

sienie czegoś nowego, ale zakorzenionego w czymś już istniejącym, wymaga odchylenia od norm społecznych i naruszenia ich, ale tak, aby społeczeństwo nowość zaakceptowało. Od strony psychologicznej natomiast twórczość wymaga kombinacji wewnętrznie sprzecznych charakterystyk osobowościowych;; prowadzą ku niej przeciwstawne rodzaje motywacji: różne cele, odmienne mechanizmy, w różnych przebiegach czasowych. Konieczna jest intensywna motywacja, ale nastawienie zadaniowe nie wzmaga twórczej efektywności. Zarówno twórczość, jak i motywacja do niej powinny być intensywnie stymulowane, ale rozwijają się nawet bez dodatkowego oddziaływania. Cenna jest twórczość „wysoka”, ale też „codzienna”, do której każdy człowiek jest zdolny. Aktywność twórcza wymaga inteligencji, ale jest czymś innym niż inteligencja i wysoki iloraz inteligencji jej nie polepsza. Twórcze wytwarzanie wymaga głębokiej wiedzy, która często musi być zawieszona, a nawet zakwestionowana u podstaw.

Carl Rogers i Joy P. Guilford¹⁹, twórcy dwóch podejść we współczesnej psychologii twórczości: egalitarnego i elitarnego, które zostały przez Cropleya wymienione²⁰, definiują rezultat twórczy w różnych kontekstach, odpowiednio: subiektywnym i obiektywnym, przyjmują także odmienne założenia metodologiczne dotyczące zasadności badania i jego przedmiotu, co wyznacza też specyfikę badań i ewentualnych zastosowań zdobytej wiedzy. O tym rozróżnieniu należy pamiętać, wydaje się bowiem, że antynomie są specyficzne jedynie dla twórczości w sensie elitarnym, „wysokiej”, która przysparza dzieł i idei wzbogacających wiedzę i kulturę.

Jak badamy twórczość

Dwojakie, chociaż nie dychotomiczne, definiowanie twórczości jako pojawiania się i tworzenia czegoś nowego i wartościowego z punktu widzenia subiektywnego (na jednym biegunie to twórczość w sensie egalitarnym) bądź obiektywnego (na drugim biegunie to twórczość

¹⁹ Za: A. Tokarz, *Twórczość*, w: *Encyklopedia psychologii*, pod red. W. Szewczuka, Warszawa 1998, s. 907–910.

²⁰ A. Cropley, *Definitions of creativity*.

w sensie elitarnym) ma określone skutki metodologiczne, uniemożliwiające odniesienie się tylko do jednego paradygmatu: naturalistycznego względnie antynaturalistycznego. Twórca i jego dzieło w określonym punkcie czasowym (nikt już bowiem o osobowości czy osobie twórcy bez tego minimalnego kontekstu nie orzeka²¹), bądź osoba badana postawiona w sytuacji eksperymentalnej, wymagającej, na przykład, wykonywania nietypowych zadań, są równoprawnymi obiektami badania procesu twórczego. Z tego względu, jakkolwiek przedmiotem niniejszego tekstu jest proces twórczy prowadzący do dzieł oraz idei istniejących i wartościowych w kulturze, zakładam, że zarówno dane z badań i analiz biegu życia twórców, ich biografii²², jak i wyniki eksperymentów modelujących zachowania twórcze u dowolnych osób badanych²³ mogą być wykorzystywane przy objaśnianiu określonych przeze mnie antynomii.

Różnorodność, złożoność i bogata dynamika emocji i odpowiadających im procesów, a także wielość sposobów ich przejawiania się (to, że mają nie tylko mentalny, poznawczy, ale i cielesny komponent) wskazują, że będziemy w niniejszych rozważaniach mówili o konglomeracie rozmaitych właściwości emocjonalnych, które jednak w doświadczeniu jednostkowym mogą być reprezentowane jako doznanie jednolite, dominujące, wyodrębnione, silne i imperatywnie kierujące innymi procesami psychicznymi.

²¹ Por. M. Stasiakiewicz, *Twórczość i interakcje*, Poznań 1999.

²² Por. A. Całek, A. Tokarz, *Metoda psychobiograficzna w badaniu procesu twórczego*, w: *Twórczość w teorii i praktyce*, pod red. S. Popka, R.E. Bernackiej, C.W. Domańskiego, B. Gawdy, D. Turskiej, Lublin 2004, s. 155–167; A. Tokarz, M. Kuleta, *Sytuacje trudne a twórczość w świetle danych autobiograficznych*, cz. 1: *Teoretyczny kontekst problemu i osobowościowy kontekst analizy danych autobiograficznych*, „Psychologia Wychowawcza” 1992, nr 3; A. Tokarz, M. Kuleta, *Sytuacje trudne a twórczość w świetle danych autobiograficznych*, cz. 2: *Problemy związane bezpośrednio i pośrednio z pracą pisarską*, „Psychologia Wychowawcza” 1992, nr 4.

²³ Cenne analizy badań eksperymentalnych nad związkiem pomiędzy nastrojem a wytwarzaniem pomysłów i rozwiązywaniem zadań zawiera praca przeglądowa: M. Baas, C.I. De Dreu, B. Nijstad, *A Meta-analysis of 25 years of mood-creativity research: hedonic tone, activation, or regulatory focus?*, „Psychological Bulletin” 2008, z. 6.

Antynomie emocjonalne w procesie twórczym

Nie mając miejsca na rozważenie złożoności procesów emocjonalnych, można wskazać jedynie na najważniejsze ich cechy, a przede wszystkim:

- niewspółmierność aspektu doświadczeniowego (poznawczego) i fizjologicznego, cielesnego²⁴
- nie zawsze adekwatne rozpoznanie obiektu i przyczyn emocji (stąd konieczność stosowania kategorii „nieświadomość”²⁵
- sprzeczności czasowe (zwłaszcza trwała pamięć emocji i dynamiczna, nietrwała pamięć wydarzeń związanych z emocjami, widoczne w przypadku traumy²⁶).

Określone przeze mnie antynomie w różnym stopniu wynikają z tych właściwości podstawowych i dotyczą doświadczenia emocjonalnego i jego funkcji.

Antynomie dostrzegalne w procesie twórczym są rozliczne, a najważniejsze z nich proponuję określić następująco: euforia – depresja, moc – bezsilność, pycha – pokora, pasja – zniechęcenie. Będą one przedstawione jako uogólnione charakterystyki nastrojów, stanów, doświadczeń i postaw emocjonalnych, specyficznych dla procesu twórczego, badanego metodami biograficznymi, samoopisowymi i eksperymentalnymi.

Wymienione antynomie procesu twórczego odnosimy do odczuć i doświadczeń o bardzo dużej intensywności. Czy wiadomo, jakie warunki i czynniki psychologiczne przesądzają o tej właściwości uczuć? Andrew Ortony, Gerald L. Clore i Allan Collins²⁷ wymieniają w swojej koncepcji emocji podstawowe czynniki wpływające na ich intensywność.

²⁴ Rozjaśnienie tej kwestii przyniosły słynne eksperymenty: J.E. LeDoux, *Mózg emocjonalny. Tajemnicze podstawy życia emocjonalnego*, przeł. A. Jankowski, Poznań 2000; J.E. LeDoux, E.A. Phelps, *Sieci emocjonalne w mózgu*, w: *Psychologia emocji*, s. 210–229.

²⁵ Ten podstawowy problem jest bardzo złożony i powiązany z innymi fundamentalnymi kwestiami w dziedzinie psychologii emocji; P. Ekman, R.J. Davidson (red.) przedstawia to w pracy zawierającej dyskusję pomiędzy najważniejszymi badaczami w tej dyscyplinie: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1998.

²⁶ Dynamikę emocji ujętą w „prawa emocji” syntetycznie przedstawia N. Frijda w słynnym artykule *The laws of emotion*, „American Psychologist” 1988, t. 11. Por. także: N.H. Frijda, *The Emotions*, New York 1996.

²⁷ A. Ortony, G.L. Clore, A. Collins, *Cognitive Structure of Emotions*, New York 1988.

Jest to, po pierwsze, poczucie rzeczywistości, realności. W procesie twórczym „rzeczywistość” to bardzo intensywne, sięgające granic utożsamienia skupienie na tworzywie²⁸, którym, pamiętajmy, może być wszystko. Po drugie, to bliskość psychologiczna; umiłowanie swojej dziedziny i dyscypliny, także własnej czy wyznawanej teorii, także dzieła, co zyskało metaforę „efektu ojcowskiego”, która dobrze ową bliskość wyraża. Następny czynnik, po trzecie, to „nieoczekiwane pojawienie się czegoś”, które można odnieść do momentu uzyskiwania rezultatów pośrednich czy końcowych w procesie twórczym, często zaskakujących nowością. Po czwarte, cytowani autorzy mówią o poziomie pobudzenia, które odnosimy do odczuwanej aktualnie mobilizacji organizmu, do energii działania. Jeśli ta nie jest wystarczająca, to i twórcy, i inni ludzie (którzy przecież mogą być twórczy w swojej skali indywidualnej) stosują wiele sposobów jej zwiększenia. Po piąte, intensywność emocji wzmagana jest przez ilość i zakres wykonanych czynności poznawczych, jakie za sobą pociąga. Reasumując można stwierdzić, że każdy z tych pięciu czynników specyficznie i wyraziście występuje w procesie twórczym. Czy jest to lista kompletna? Nie. Czynnikiem bardzo istotnie wzmagającym emocje są motywy i dążenia, szczególnie te najważniejsze i najsilniejsze.

Jako ilustrację skrajnych stanów emocjonalnych w twórczości można przytoczyć dwa cytaty: wypowiedź Wernera Heisenberga i pożegnalny list Virginii Woolf.

Gdy przy pierwszych wyrazach rzeczywiście potwierdziło się zachowanie energii, ogarnęło mnie jakieś podniecenie, tak, że w dalszych rachunkach wciąż robiłem błędy. Była już prawie trzecia w nocy, gdy miałem przed sobą końcowy wynik rachunków. Prawo zachowania energii potwierdziło się we wszystkich członach, i – ponieważ wszystko to wyszło samo przez się, że tak powiem, bez żadnego przymusu – nie mogłem już wątpić o niesprzeczności matematycznej i zamkniętości naszkicowanej w ten sposób mechaniki kwantowej. W pierwszej chwili byłem do głębi przerażony. Miałem uczucie, że patrzę, poprzez powierzchnię zjawisk atomowych, na leżące głębiej pod nią podłoże o zadziwiającej wewnętrznej urodzie, i dostawałem prawie zawrotu głowy na myśl, że mam teraz prześledzić pełnię struktur matematycznych, które przyroda rozłożyła tutaj przede mną. Byłem tak podniecony, że nie mogłem myśleć o śnie. Wyszedłem więc z domu o rozpoczynającym się już świtanii i poszed-

²⁸ Sięga ono granic utożsamienia. W tym sensie należy interpretować słynne Flaubertowskie: *Madame Bovary c'est moi*.

*tem na północny cypel wyżyny, gdzie samotna, wystająca w morze iglica skalna wciąż budziła we mnie ochotę do prób wspinaczkowych. Udało mi się wspiąć na nią bez większych trudności i na jej szczycie doczekałem wschodu słońca*²⁹.

Emocje, jakie ujawnia wypowiedź Wernera Heisenberga, są bardzo intensywne, złożone, sprzeczne, zróżnicowane. Odnoszą się do sfery intelektualnej, odczuć i doznań cielesnych. Dotyczą nie tylko osoby uczonego, ale także odkrycia, jego znaczenia i konsekwencji dla wiedzy w ogóle. Zachowanie opisane jako wejście na wzniesienie służy zarówno rozładowaniu napięcia, jak i wprowadza metaforę pokonania sił natury.

Najdroższy,

Jestem pewna, że znowu szaleję. Czuje, że nie możemy przechodzić przez to jeszcze raz. Tym razem nie ma dla mnie nadziei. Zaczynam słyszeć głosy i nie mogę się skoncentrować. I robię to, co wydaje się najlepsze. (...) Nie mogę już dłużej walczyć. Wiem, że psuję Ci życie, że beze mnie mógłbyś pracować. Wiem, że będziesz mógł. Widzisz, nie mogę nawet poprawnie pisać. Nie mogę czytać. Chcę Ci powiedzieć, że Tobie zawdzięczam całe moje szczęście. Byłeś dla mnie tak cierpliwy i niezmiennie dobry. Chcę to powiedzieć: – każdy to wie. Jeśli ktokolwiek mógłby mnie ocalić, byłbyś to Ty. Nic już mi nie zostało prócz Twojej dobroci. Nie mogę już dłużej psuć Ci życia. Myślę, że nikt nie mógł być bardziej szczęśliwy niż my.

*Moja świeczka pali się na dwóch końcach;
Zgaśnie, zanim skończy się noc;
Lecz, ach, moi wrogowie, och, moi przyjaciele,
Daje takie śliczne światło.*

Edna St. Vincent Millay, *A Few Figs from Thistles*³⁰

W liście Virginii Woolf widoczne są kliniczne znamiona depresji psychotycznej: głęboki smutek, poczucie beznadziejności, bezsilność, niemożność działania – uzyskania stanu koncentracji, pisanie i czytanie. Wyznanie miłości i wdzięczności dla męża oraz metafora światła w wierszu zamykającym list, będąca nieco ironicznym spojrzeniem na siebie (i własną twórczość) z dystansu, wzmacniają raczej, niż rozpraszają mroczną aurę tego wstrząsającego listu. Tym samym czynią go bardziej wypowiedzią literacką niż tylko introspekcyjną.

²⁹ W. Heisenberg, *Część i całość: rozmowy o fizyce atomu*, przeł. K. Napiórkowski, Warszawa 1987, s. 87.

³⁰ Pożegnalny list V. Woolf. Cyt. za: R. Meyer, *Psychopatologia*, przeł. P. Holas, M. Palczewska, Gdańsk 2003, s. 163.

Przedstawię teraz wyróżnione przeze mnie antynomie zauważalne w procesach pracy nad dziełem u wybitnych twórców.

Euforia – depresja. Te dwa stany są znamieniem afektywnej choroby dwubiegunowej (psychozy maniakalno-depresyjnej), niemniej mogą występować jako reakcje emocjonalne na szczególne wydarzenia życiowe³¹. Od początków teoretycznej refleksji nad twórczością, którą można umieścić w wieku XIX³², dostrzeżono związki pomiędzy twórczością, geniuszem a szaleństwem i chorobą (np. słynna rozprawa Cesare’a Lombroso, radykalnie orzekająca o silnym powiązaniu twórczości z patologią, także rozprawa Ernsta Kretschmera³³).

Współcześnie opozycja ta osłabła, zapewne za sprawą precyzyjnego opisu choroby psychicznej, jednakże rozwiązana nie jest. Zauważa się bowiem ograniczenia i dowolność w definiowaniu choroby, zarówno poznawcze, jak i kulturowe, co utrudnia sięganie do danych biograficznych. Bezspornie choroba psychiczna eliminuje człowieka z życia i ogranicza efektywność. Gdy jednak widzimy ją jako nawracające epizody w szerszej perspektywie życiowej, wówczas zależność pomiędzy twórczością a chorobą przestaje być tak klarowna. Cykliczność aktywności przywodzi na myśl, z jednej strony, chorobę dwubiegunową, z drugiej – wydaje się naturalnym rytmem pracy i odpoczynku.

Euforię i depresję możemy traktować jako przejściowe stany emocjonalne. Smutek i przygnębienie jednak trwają dłużej niż radość, cechują się bezwładnością i trudniej je zmienić lub osłabić (wszystkie emocje negatywne są silniejsze niż pozytywne z uwagi na ich funkcje adaptacyjne³⁴).

Kwestia patologicznych uwarunkowań twórczości, a szczególnie powiązania z chorobą dwubiegunową, podejmowana była bardzo często³⁵. Nie doczekała się zadowalającego wyjaśnienia. Niewątpliwie jednak, z uwagi na częstotliwość wyższą u twórców niż w populacji, wymaga tego.

³¹ R. Meyer, *Psychopatologia*.

³² A. Strzałecki, *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości*.

³³ Zob. C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, przeł. J.L. Popławski, Warszawa 1987; E. Kretschmer, *Ludzie genialni*, przeł. P. Hulka-Laskowski, Warszawa 1934.

³⁴ Por. W. Łosiak, *Psychologia emocji*, Warszawa 2007.

³⁵ Najbardziej znaczące analizy: A. Strzałecki, *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości*; A. Ludwig, *The Price of Greatness*, New York 1996; K.R. Jamison, *Mood disorders and patterns...*; eadem, *Touched with Fire*; S. Popek, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Lublin 2001; R. Meyer, *Psychopatologia*.

Arnold Ludwig³⁶ jako kolejny badacz stwierdził współwystępowanie twórczości artystycznej i zaburzeń dwubiegunowych (manii – depresji). Z podanych przez niego statystyk wynika, że występują one częściej u artystów. Wymienione zaburzenia dotyczą 17 procent aktorów i 13 procent poetów, a tylko 1 procent naukowców. Ważniejsze od tych liczb jest jednak stwierdzenie o znacząco wyższej (sięgającej 20 procent częstotliwości) zaburzeń psychicznych u osób efektywnie twórczych w porównaniu z całością populacji (2 procent).

Wyniki prezentowane w metaanalizie badań dotyczących zależności między stanami emocjonalnymi a wytwarzaniem pomysłów, rozwiązywaniem rozmaitych zadań i twórczością³⁷, wskazują na to, że w nastroju pozytywnym wytwarzanie pomysłów i rozwiązań jest intensywniejsze niż w nastroju neutralnym. Wpływ nastroju negatywnego nie jest natomiast wyraźnie określony. Pierwszą z wymienionych zależności potwierdzano wielokrotnie³⁸, druga budziła kontrowersje³⁹, obie zaś nadal budują zdefiniowaną tu antynomię⁴⁰.

Próby całościowego ujęcia tej kwestii, czyli wyjaśnienia wpływu, jaki mają na twórczość choroby psychiczne i rozmaite stany emocjonalne, były już podejmowane w przywoływanych opracowaniach, ale bez dalszych badań trudno wyciągać z nich jednoznaczne wnioski. Wydaje się to przedwcześnie.

Moc – bezsilność. Antynomia ta wyrasta z poczucia sprawczości, które przyjmuje określone natężenie zależnie od tego, jaki efekt daje praca lub twórcza aktywność. Richard de Charms, klasyk i pomysłodawca koncepcji sprawczości⁴¹, odróżnia w genezie tego zjawiska uwarunko-

³⁶ A. Ludwig, *The Price of Greatness*.

³⁷ M. Bass, C.I. De Dreu, B. Nijstad, *Meta-analysis...*, „Psychological Bulletin” 2008, z. 6.

³⁸ Por. A.M. Isen, *Positive affect*, w: *Handbook of Cognition and Emotion*, pod red. T. Dalgleisha, M. Powera, New York 1999, s. 521–536; A.M. Isen, K.A. Daubman, G.P. Nowicki, *Positive affect facilitates creative problem solving*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1987, t. 52; A. Abele, *Positive versus negative mood influences on problem solving: a review*, „Polish Psychological Bulletin” 1992, t. 23(2); eadem, *Positive versus negative mood influences on positive versus negative mood influences on creativity: evidence for asymmetrical effects*, „Polish Psychological Bulletin” 1992, t. 23(3).

³⁹ Por. S.K. Vosburg, *The effects of positive and negative mood on divergent-thinking performance*, „Creativity Research Journal” 1998, nr 2/11; *Mood and the quantity and quality of ideas*, „Creativity Research Journal” 1998, 4/11.

⁴⁰ M. Bass, C.I. De Dreu, B. Nijstad, *Meta-analysis...*, „Psychological Bulletin” 2008, z. 6.

⁴¹ R. de Charms, *Personal Causation*, New York 1968.

wania wywodzące się odpowiednio z przekonań na temat samego siebie (czyli ze „struktury poznawczej „ja”) i z oddziaływań zewnętrznych wobec „ja”. Można by sądzić, że własne źródło sprawczości przesądza zatem o odczuciu mocy i bezsilności. Tak jednak nie jest. Oprócz czynności kierowanych przez samego siebie i mających źródła zewnętrzne (np. nakaz, przymus, zadanie) istnieje trzecia klasa czynności. Są to tzw. czynności emergentne (pojawiające się nagle, nowe, swoiste), jak pisze Maria Lewicka⁴²

*być może w repertuarze czynności każdego człowieka, obok refleksyjnych, „kontrolnych” czynności świadomych (...) oraz zautomatyzowanych czynności nawykowych (...) należałoby również wyróżnić trzecią klasę procesów, które nie będąc zautomatyzowanymi, jako że mają charakter kreatywny, emergentny, nie są jednak tożsame z czynnościami świadomymi*⁴³.

Moc i bezsilność zależą zatem od wysiłku podmiotu twórczego, tylko w pewnym stopniu pozostając jednak w złożonych związkach z przyczynami i skutkami czynności przymusowych (koniecznych), zamiarów własnych i działań emergentnych.

Odczucie mocy i bezsilności ma związek ze stopniem realizacji zadań i innych motywów aktywności nakierowanej na dzieło lub na pracę twórczą⁴⁴. Podłoże motywacyjne tworzy skomplikowana struktura rozmaitych motywów, zatem w doświadczeniu emocjonalnym skuteczność w ich realizacji stanowi główne przyczyny pojawiania się obu tych skrajnych stanów.

Z punktu widzenia samego systemu poznawczego człowieka „moc”, czyli wybitną skuteczność, wyjaśniają wzajemne związki i wpływy pomiędzy umysłem i zadaniem⁴⁵.

⁴² M. Lewicka, *Mechanizmy zaangażowania i kontroli w działaniu człowieka*, w: *Psychologia aktywności: zaangażowanie, sprawstwo, bezradność*, pod red. M. Kofty, Poznań 1993, s. 13–58.

⁴³ Może to być, na przykład, już wytworzona przez autora narracja. Jak mówił Balzak, cytowany przez Parandowskiego w *Alchemii słowa* (1972), powieść pisze się sama. Może to być również czynność sterowana w odczuciu twórcy przez istotę wyższą kierującą piórem czy biegiem myśli prowadzących ku odkryciu (S. Korliński, *Rola emocji w myśleniu twórczym*, Warszawa 1991).

⁴⁴ Por. A. Tokarz, *Dynamika procesu twórczego*, Kraków 2005.

⁴⁵ Interesujące analizy i zaakcentowanie tej kwestii: T. Maruszewski, *Model zależności umysł – zadanie w procesach twórczych*, w: *Twórcze przetwarzanie informacji*, pod red. C.S. Nosala, Wrocław 1992, s. 26–42; M. Stasiakiewicz, *Twórczość i interakcje*, Poznań 1999.

Według syntezy wyników wielu badań, dokonanej przez Jerzego Trzebińskiego⁴⁶, osoby twórcze charakteryzują się tolerancją na sprzeczne doświadczenia. Raczej „spostrzegają”, niż „klasyfikują” i „osądzają”. Mają niestabilny obraz świata i samych siebie. Dostrzeganie sprzeczności zachodzi łatwo, nie są one (jak u większości ludzi) szybko usuwane. Osoby twórcze są maksymalnie otwarte na bodźce zewnętrzne i wewnętrzne. Spostrzegają bez zniekształceń. Nie tylko umieją znieść stan przejściowej dezorganizacji poznawczej w obrazie świata i samych siebie, ale też preferują złożoność, nowość, sprzeczność oraz doświadczenia nieoczekiwane. Ich system poznawczy jest maksymalnie otwarty na bodźce zewnętrzne i wewnętrzne, które są spostrzegane bez zniekształceń, a nagromadzenie nowych i sprzecznych danych nie narusza możliwości ich integracji. Tym, co umożliwia twórcom efektywne działanie, jest „silne ego”, rodzaj nadrzędnego regulatora osobowościowego, odpowiedzialnego za pomyślne doprowadzanie zamiarów do końca.

Termin „silne ego” utrzymał się i utrwalił dzięki koncepcji i metodzie Andrzeja Strzałeckiego⁴⁷ i stracił konotacje psychoanalityczne. „Silne ego” oznacza odporność na specyficzne napięcie związane z działaniem (a szczególnie z działaniem ważnym dla danej osoby), umiejętność przewycięzania lęku, jaki rodzą trudne zadania i problemy, zdolność do koncentrowania się na tym, co należy zrobić, także sprawność podejmowania decyzji.

Określenie „motyw mocy” lub dokładniej „mocy i władzy” (*power motive*) rozumiane może być po Adlerowsku⁴⁸ lub w myśl koncepcji Davida C. McClellanda, jednego z najśłynniejszych psychologów motywacji⁴⁹.

Pogląd Alfreda Adlera jest dobrze znany. W jego myśl motywacja mocy powstaje pomiędzy poczuciem niepełnowartościowości a dążeniem do jego kompensacji, które dopiero w toku podejmowania i realizowania przez człowieka zadań życiowych doprowadzają do poczucia mocy⁵⁰.

⁴⁶ J. Trzebiński, *Osobowościowe warunki twórczości*, w: *Osobowość a społeczne zachowanie się ludzi*, pod red. J. Reykowskiego, Warszawa 1976, s. 107–134.

⁴⁷ A. Strzałeckie, *Twórczość a style rozwiązywania problemów praktycznych. Ujęcie prakseologiczne*, Wrocław 1989; idem, *Psychologia twórczości. Między tradycją a ponowoczesnością*, Warszawa 2003.

⁴⁸ A. Adler, *Sens życia*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1986.

⁴⁹ D.C. McClelland, *Human Motivation*, Glenview 1985.

⁵⁰ Por. analiza M. Opoczyńskiej, *W stronę psychologii subiektywnej – Alfreda Adlera koncepcja człowieka*, w: *Klasyczne i współczesne koncepcje osobowości*, pod red. A. Gałdowej, Kraków 1999, s. 87–110.

Syntezę współczesnych badań nad motywacją mocy przedstawia Falko Rheinberg⁵¹. Większość badaczy przyjmuje, że motyw ten może być definiowany przez dążenie do uzyskania *poczucia władzy, mocy, znaczenia i ważności*⁵². Złożoność i heterogeniczność tego dążenia jest przez cytowanych autorów zauważana i usprawiedliwiana oraz dokumentowana. W rozwoju tej motywacji źródła mocy i władzy mogą płynąć z rozmaitych źródeł – z tego, co człowiek sam pomyśli i zrobi, z jego działań nakierowanych na inne obiekty, w tym także na innych ludzi i na wartości.

Najważniejsza dla ukształtowania się omawianego motywu jest rozwojowa faza samoutwierdzenia. Człowiek doznaje wówczas poczucia mocy dlatego, że ma wpływ na innych ludzi lub sprawuje władzę. W następnym stadium źródło władzy i mocy pochodzi od jakiegoś autorytetu, nadrzędnej zasady, idei, bóstwa, którym człowiek służy. W prezentowanej koncepcji widoczne jest zatem przesunięcie źródeł odczucia mocy z motywów powiązanych z „ja” na te dotyczące działań transgresyjnych i zorientowanych na wartości. Nie ma wątpliwości, że ich przejawy w motywacji aktywności twórczej są liczne i wyraziste⁵³.

Pasja – zniechęcenie. Pasja oznacza zaangażowanie w dzieło lub problem, wręcz identyfikację z nim, podczas gdy na drugim biegunie znajduje się niechęć, odrzucenie, nawet wstręt. Czy jest między nimi stan pośredni? Albo jakiś całkiem odmienny, burzący to z pozoru równoważne przeciwstawienie? Wydaje się, że tak. W pasji uprawiania jakiejś dyscypliny, podobnie jak w miłości, może zaistnieć opozycja pomiędzy bezinteresownością a pragmatyzmem, który każe szukać korzyści. W istocie mamy więc działanie realizowane z pasji, względnie z powodu przydatności zadania czy aktywności do innych celów. W każdym z tych przypadków możemy dostrzegać wielkie, pozytywne zaangażowanie, oczekiwanie określonej gratyfikacji albo też obojętność i niechęć. Dostrzegamy tu, co oczywiste, głównie wpływ motywacji – długofalowych zamiarów i celów.

Poszukując wyjaśnień psychologicznych, które mogłyby dopomóc w odpowiedzi na pytanie, czym jest pasja, możemy sięgnąć do dwóch

⁵¹ F. Rheinberg, *Psychologia motywacji*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2006.

⁵² *Ibidem*, s. 112.

⁵³ Por. A. Tokarz, *Dynamika procesu twórczego*.

źródeł. Są to, po pierwsze, badania nad motywacją wewnętrzną, po drugie – wiedza dotycząca działań wykonywanych długotrwale i z nadmierną uporczywością, czyli nałogów, a dokładniej tzw. uzależnień nie-substancjalnych⁵⁴.

Rodzaje mechanizmów motywacyjnych (w układzie wskazującym na ich następstwo rozwojowe) znajdujemy w najpopularniejszej obecnie koncepcji Edwarda L. Deciego i Richarda M. Ryana⁵⁵. Z motywacją zewnętrzną mamy do czynienia, jeżeli zachowanie jest motywowane przez nagrody i kary, a ponadto nie jest rzeczywiście wybrane ani ukierunkowane przez osobę, która się podporządkowuje naciskom zewnętrznym, na przykład właśnie obietnicy zewnętrznej nagrody czy innej pokusie. Jeżeli jednostka zaczyna dostrzegać, że kontrola jej działania dokonuje się poprzez „wewnętrznego dysponenta nagród i kar”, stwierdzić możemy przejście na wyższy poziom. Dopiero jednak na następnym etapie rozwoju motywacji, określonym przez cytowanych autorów⁵⁶ jako *regulacja oparta na identyfikacji*, pojawiają się działania cenione przez jednostkę i spostrzegane jako wybrane przez nią samą. Doświadcza ona sensu oraz ukierunkowania celów swojego działania, które jest dla niej doniosłe, ważne, cenne. Punktem dojścia i ostatnim etapem rozwoju motywacji jest *regulacja oparta na integracji*, kiedy to człowiek działa wedle własnej woli oraz zgodnie z pojęciem własnego „ja”. To „wybrane zachowanie” musi pasować do innych aktywności życiowych i celów, jest zogniskowane wokół wartości. Działanie jest wykonywane z zaangażowaniem i pasją. Można zatem stwierdzić, że kontinuum rozwoju motywacji, jakie jest tu przedstawione, przebiega od kontroli zewnętrznej, poprzez wewnętrzną, aż do interioryzacji wartości i integracji osobowości.

⁵⁴ Podział omówiony przez: L. Cierpiałkowską, *Kierunki rozwoju współczesnej psychologii uzależnień (na przykładzie alkoholizmu)*, w: *Oblicza współczesnych uzależnień*, pod red. L. Cierpiałkowskiej, Poznań 2006, s. 7–38.

⁵⁵ E.L. Deci, *Intrinsic Motivation*, New York 1975; E.L. Deci, R.M. Ryan, *Intrinsic Motivation and Self-Determination in Human Behavior*, New York 1985; E.L. Deci, R.M. Ryan, *Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development and well-being*, „American Psychologist” 2000, t. 55.

⁵⁶ Rozwój mechanizmów motywacyjnych od stanu amotywacji do motywacji na poziomie zintegrowanym E.L. Deci, R.M. Ryan przedstawiają w artykule *Self-determination...*, „American Psychologist” 2000, t. 55.

Wykorzystanie tej koncepcji do wyjaśniania twórczości dało interesujące efekty w postaci twierdzenia o koniecznej synergii motywacyjnej⁵⁷ w zakresie różnych mechanizmów motywacyjnych, czyli o współwystępowaniu w realnej (nie potencjalnej⁵⁸) działalności twórczej motywów zewnętrznych i wewnętrznych.

Pasja wydaje się jednak nadal niewyjaśniona. Dlaczego jest tak silna, imperatywna, dlaczego odbiera kontrolę nad sobą i może prowadzić do dezintegracji osobowości, a nie tylko być znamieniem dojrzałości, jak zdaje się przewidywać koncepcja Edwarda L. Deciego i Richarda M. Ryana?

Czy kategoria „nałogu” albo „uzależnienia” wyjaśnia więcej? W przypadku osób cierpiących na uzależnienia niesubstancjalne⁵⁹ na poziomie objawowym napotykamy symptomy analogiczne jak w uzależnieniach substancjalnych. Utrzymuje się silne dążenie do wykonywania preferowanych czynności, następuje utrata kontroli, czego skutkiem staje się wydłużenie przeznaczonego na te czynności czasu; pojawia się zespół abstynencyjny, pod postacią różnych dolegliwości i niepokoju w razie konieczności zaprzestania tej aktywności, oraz natrętne (kompulsywne) pragnienie jej kontynuowania niezależnie od tego, jaki ma wpływ na funkcjonowanie społeczne, psychiczne, a nawet fizyczne. Wyjaśnienie mechanizmu uzależnień wszelkiego typu pozostaje kwestią otwartą, wydaje się jednak dziedziną, która psychologii twórczości dostarczy cennych inspiracji. Uzależnienia od pracy twórczej dowodzą bowiem zarówno biografie fabularyzowane (*Kamień i cierpienie* Karela Schulza), dobrze udokumentowane analizy biograficzne⁶⁰, jak i badania psychologiczne z zastosowaniem inwentarzy mierzących częstotliwość i walor emocjonalny czynności naukowców⁶¹.

Pycha – pokora. Opozycja ta odwołuje się do emocji, które wywodzą się z oceny jakości tego, co zostało zrobione. Ocena ta ma najpierw aspekt

⁵⁷ Por. T. Amabile, *The Social Psychology of Creativity*, New York 1983; A. Tokarz, *Dynamika procesu twórczego*.

⁵⁸ Rozróżnienie wprowadzone przez T. Kocowskiego, *Szkice z teorii twórczości i motywacji*, Poznań 1992.

⁵⁹ L. Cierpiałkowska, *Kierunki rozwoju...*, w: *Oblicza współczesnych uzależnień*.

⁶⁰ A. Całek, A. Tokarz, *Metoda psychobiograficzna w badaniu procesu twórczego*, w: *Twórczość w teorii i praktyce*.

⁶¹ T. Kocowski, *Szkice z teorii twórczości...*

subiektywny (dokonuje się zresztą w dwóch fazach przeceniania pomysłu i korekty tej oceny⁶²), a potem także obiektywny, gdyż dzieło lub idea są (lub nie) docenione i istnieją w kulturze oraz w świecie idei. Źródłem tej antynomii jest potrzeba hubrystyczna⁶³, dająca podstawę do odczucia „wielkości własnego dzieła”, albo pokora, gdy odkrycie jest bardzo znaczące (co wyraził w swojej wypowiedzi Heisenberg) lub gdy efekt taki się nie pojawia.

Objasniając uczucie pychy, trzeba się odwołać do zdefiniowanego przez Józefa Kozieleckiego pojęcia „potrzeba hubrystyczna”. *Hubris*⁶⁴ to wielka pycha, duma, poczucie wyższości, nadmierna ufność we własne siły, skłaniające człowieka do przekraczania *fatum*, praw boskich lub naturalnych, poszukiwania prawdy, sprawiedliwości lub szczęścia wbrew przeszkodom, losowi i ponad tabu. Niezależnie od tego, jak się objaśnia motywację do tworzenia, w sposób skrajnie zobiektywizowany czy też bardziej zależny od tropów i toposów kulturowych, względnie nawet subiektywistyczny, termin *hubris* wydaje się jak najbardziej odpowiedni do nazwania silnego, indywidualnego, w ł a s n e g o motywu działania, ukierunkowanego na poszukiwanie prawdy, czy dążenia do stworzenia czegoś nowego w jakiegokolwiek dziedzinie.

Mechanizm potrzeby hubrystycznej wynika z jej wyróżnionej, konstytutywnej funkcji w strukturze osobowości. Przynależy do grupy potrzeb wzrostu, które cechują się tym, że powiększają się w miarę zaspokajania. Kluczowe dla Józefa Kozieleckiego⁶⁵ koncepcji potrzeby hubrystycznej wydaje się następujące stwierdzenie:

(...) jest jedną z największych sił podmiotowych, uruchamiających i stymulujących działania transgresyjne. Wychodząc poza to, czym jednostka aktualnie jest i co

⁶² Por I. Rozet, *Psychologia fantazji. Badania twórczej aktywności umysłowej*, przeł. A. Nowińska, Warszawa 1982.

⁶³ Definicja, wyjaśnienie i egzemplifikacja empiryczna potrzeby hubrystycznej znajduje się w pracach: J. Kozielecki, *Potrzeba hubrystyczna a działania transgresyjne*, „Przegląd Psychologiczny” 1984, z. 2; A. Tokarz, *Motywacja hubrystyczna i poznawcza jako dominanty systemu motywacji do pracy naukowej*, „Przegląd Psychologiczny” 1998, t. 41; eadem, *Dynamika procesu twórczego*; eadem, *O motywacji hubrystycznej*, „Kolokwia Psychologiczne” 2006, nr 15: *Język – poznanie – relacje społeczne*; J. Kozielecki, *Psychotransgresjonizm*, Warszawa 2007.

⁶⁴ Encyclopedia Britannica: <http://www.britannica.com/eb/article-9041378>

⁶⁵ J. Kozielecki, *Potrzeba hubrystyczna a działania transgresyjne*, „Przegląd Psychologiczny” 1984, z. 2.

*posiada, buduje ona swoją wartość jako osoba, co prowadzi do dumy i satysfakcji, co jednocześnie zwiększa szacunek innych. Źródłem większości transgresji są więc własne interesy jednostki*⁶⁶.

Spośród pojęć bliskich znaczeniowo lub pokrewnych, jakie należy rozważyć, gdy chcemy scharakteryzować motyw działania powiązane go ściśle z „ja”, dla potrzeb niniejszej analizy wyróżnić należy fenomen „totalitarnego ego” w ujęciu Greenwalda⁶⁷, na którego zresztą Kozielecki się powołuje.

„Totalitarne ja” to metafora stworzona przez Anthony’ego G. Greenwalda dla potrzeb syntetycznego ujęcia poznawczej i po części emocjonalnej specyfiki obrazu samego siebie (poznawczej struktury „ja”). Wyraża się ona w trzech właściwościach: egocentryzmie, działaniu i myśleniu życzeniowym oraz konserwatyzmie poznawczym w odniesieniu do doświadczenia indywidualnego.

Greenwald⁶⁸ uważa „totalitarne ja” za właściwość adaptacyjną i występującą powszechnie, zaś potrzeby hubrystyczne w rozumieniu Kozieleckiego motywują do specyficznych działań transgresyjnych, wykraczających poza podstawowe potrzeby. Ważność i wartość własnego „ja” nie są u Greenwalda rozumiane jako cele, motywy czy potrzeby, ale jako immanentne własności poznawczej struktury „ja”, a działanie życzeniowe określa charakterystyczne cechy sprawstwa. Potrzeba hubrystyczna natomiast pozwala wskazywać na to, co wykracza poza konieczność, typowość, normalność i jest specyficzne dla danej osoby.

Pełne wykorzystanie koncepcji Kozieleckiego wymaga dalszych badań. W świetle dotychczasowych analiz i danych wydaje się jednak bardzo obiecujące⁶⁹.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 331.

⁶⁷ A.G. Greenwald, *The Totalitarian Ego*, „American Psychologist” 1980, July.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ A. Tokarz, M. Trzebińska, A. Piechota, *Motywacje działań transgresyjnych*, w: *Transgresja. Twórczość. Innowacje*, pod red. B. Bartosz (w druku).