

ANNALES

UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA

K O M I T E T R E D A K C Y J N Y

REDAKTOR NACZELNY

Krzysztof Stępnik

REDAKTORZY SEKCJI

A	MATHEMATICA	Stanisław Prus
AA	CHEMIA	Jacek Goworek
AAA	PHYSICA	Stanisław Hałas
AI	INFORMATICA	Wiesław Kamiński
B	GEOGRAPHIA, GEOLOGIA ETC.	Maria Łanczont
C	BIOLOGIA	Wanda Małek
F	HISTORIA	Małgorzata Willaume
FF	PHILOLOGIAE	Barbara Boniecka
G	IUS	Lech Dubel
H	OECONOMIA	Jerzy Węclawski
I	PHILOSOPHIA – SOCIOLOGIA	Lesław Hostyński
J	PAEDAGOGIA – PSYCHOLOGIA	Ryszard Bera
K	POLITOLOGIA	Maria Marczevska-Rytko
L	ARTES	Tomasz Jasiński



ANNALES

UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA

SECTIO I

PHILOSOPHIA-SOCIOLOGIA



VOL. XXXIX, 1

2014

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
ISSN 0137-2025

REDAKTOR SEKCJI
LESŁAW HOSTYŃSKI

REDAKTORZY TOMU
JOLANTA ZDYBEL

SEKRETARZ REDAKCJI
MONIKA BACZEWSKA-CIUPAK

KOMITET REDAKCYJNY SEKCJI
KATARZYNA GURCZYŃSKA-SADY (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
ZOFIA KAWCZYŃSKA-BUTRYM, AGNIESZKA KOLASA-NOWAK, KRZYSZTOF POLIT
JOLANTA ZDYBEL, LORENA ZUCHEL (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile)

Czasopismo wydawane jest online i w wersji drukowanej. Pierwotną wersją czasopisma jest wersja online:
<http://www.degruyter.com/view/j/sectio>
www.annales.umcs.lublin.pl

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
ANNA ADAMCZYK

PROJEKT OKŁADKI
I STRON TYTUŁOWYCH
JERZY DURAKIEWICZ

SKŁAD I ŁAMANIE
ANETA OKUŃ

ISSN 0137-2025

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
20-031 Lublin, ul. Idziego Radziszewskiego 11, tel. (81) 537-53-04
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.eu <http://www.wydawnictwo.umcs.lublin.pl>

Dział Handlowy: tel./faks 81 537-53-02
Księgarnia internetowa: www.wydawnictwo.umcs.eu
e-mail: wydawnictwo@umcs.eu

DRUK: Elpil, 08-110 Siedlce, ul. Artyleryjska 11
Nakład 145 egz.

Spis treści

Table of Contents

JOSÉ MARÍA ARISO

- The Necessity of Private Language: a Conceptual Confusion Latent
in Diverse Episodes of the History of Psychology 7
Potrzeba języka prywatnego: zamieszanie pojęciowe zawarte w różnorodnych
wątkach historii psychologii

WITOLD M. NOWAK

- Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury 21
Art, Society, and Transgression. An Essay in the Philosophy of Culture

JUSTYNA RYNKIEWICZ

- Procesy twórcze w warsztatach kreatywności 33
Creative Processes in Creativity Training

KAROLINA GOLINOWSKA

- Między sferą rynkową a przestrzeniami kultury: miasta kreatywne. 51
Between Sphere of Economy and Cultural Space: Creative Cities

HANNA SIEJA-SKRZYPULEC

- Strategie twórcze w procesie pisania. Brzydkie rzemiosło.
Sytuacja *creative writing* na gruncie polskim. 63
Strategies of Creative Process. „Ugly Craf”. The Situation of Creative
Writing in Poland

JAN KUROWIAK

- „Sny rodzą rzeczywistość...”. Grafika *Austroseraphicum Coelum* jako próba
kreowania nowej rzeczywistości za pomocą propagandy dynastycznej
Habsburgów hiszpańskich. 81
“Dreams Give Birth to Reality”. Engraving *Austroseraphicum Coelum* as an Attempt
to Create a New Reality by the Spanish Habsburgs Dynastic Propaganda

ALEKSANDRA KOŁTUN

- O rzeczach i materialności inaczej. Recenzja książki: *W obronie rzeczy.*
Archeologia i ontologia przedmiotów. 101
On Things and Materiality in Another Way. Book Review: *In Defense of Things.*
Archeology and the Ontology of Objects

JOSÉ MARÍA ARISO

The Necessity of Private Language: A Conceptual Confusion Latent in Diverse Episodes of the History of Psychology¹

Potrzeba języka prywatnego: zamieszanie pojęciowe zawarte
w różnorodnych wątkach historii psychologii

ABSTRAKT

Celem niniejszego artykułu jest pokazanie wpływu, jaki tzw. argument języka prywatnego (AJP) wywiera na różne teorie psychologiczne. W tym celu rozpoczynamy od opisu poszczególnych linii rozwojowych AJP i wyjaśnienia, dlaczego idea języka prywatnego jest niemożliwa z logicznego punktu widzenia. Następnie pokazujemy, że teoriom psychologicznym Kartezjusza, Locke'a, Husserla, Jamesa, Fodora, Chomsky'ego, zakładającym istnienie języka prywatnego, brakuje wewnętrznej spójności. W końcu wyjaśniamy, dlaczego AJP, zawierając krytykę behawioryzmu, daleki jest od przekształcenia idei Wittgensteina w behawioryzm.

Słowa kluczowe: język prywatny, kartezjanizm, introspekcja, Wittgenstein

INTRODUCTION

Ludwig Wittgenstein's private language argument (henceforth, 'PLA') is without doubt one of the most important philosophical contributions of the twentieth century. To be precise, this argument, or rather this set of remarks, is directed against the idea of the logical or grammatical possibility of a private language, which, in turn, constitutes a necessary assumption for important psychological theories to seemingly maintain their internal coherence. In this paper,

¹This paper was written within the research project „Normatively and Praxis: The Contemporary Debate after Wittgenstein” (FFI2010–15975).

I aim to make an exposition of the PLA which allows to show how it reveals the logical inconsistency of Cartesianism, after which I will describe the main consequences of PLA for the psychological theories of Locke, Husserl and William James, that is, theories of strong Cartesian influence. Bearing in mind that Harré and Tisaw pointed out that PLA affects the work of some modern psychologists like Fodor and Chomsky, but without clarifying in which way², I also intend to remedy this omission. Finally, I will show how PLA affects behaviourism by explaining why Wittgenstein should not be considered as a behaviourist in disguise.

It goes without saying that space limitations allow neither the exposition of the PLA nor the description of its consequences for the above-mentioned psychological theories to be so extensive and detailed as to give them the importance they deserve. Nevertheless, I would be satisfied if I would show the extraordinary repercussion that PLA *should* have in the history of psychology.

WITTGENSTEIN'S PRIVATE LANGUAGE ARGUMENT

Wittgenstein's PLA is, first and foremost, an acute critique of the idea according to which we understand our psychological concepts through introspection, for such an understanding would require something that Wittgenstein considered logically impossible: the mastery of a private language whose words would "refer to what can only be known to the person speaking; to his immediate private sensations", so that no one else could understand this language³. Since every individual only has access to his own sensations (*Empfindungen*), understood in a broad sense as the totality of mental phenomena – feelings, emotions, thoughts, intentions, etc. – no one can teach him to associate every psychological concept with what it stands for. Thus, it is the individual himself who should establish the connection between the name and the sensation through a private ostensive definition. In order to clarify what constitutes a private ostensive definition, I should like to begin by emphasizing that an ostensive definition takes place in this context when the meaning of a term is conveyed through a gesture pointing out an object which serves as an example of that meaning. According to Wittgenstein, we are tempted to think that we learn the meaning of a word once we "know what the word stands for"⁴. However, while the mere verbal definition seems to be vague because the fact that it consists of a set of words does not allow it to directly refer to the relevant object, the ostensive definition really seems to fully achieve that object – for it consists in associating a name to an object by pointing it out –

² R. Harré, M. Tisaw, *Wittgenstein and Psychology: A Practical Guide*, Ashgate, Aldershot 2005.

³ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford 1986, § 243. (Henceforth '*PI*').

⁴ *PI* §264.

so that the ostensive definition apparently helps us to make much more progress towards learning the meaning⁵. Indeed, it seems obvious that we can know the meaning of a word through an ostensive definition of the kind ‘This is a pencil’ by concentrating on the object and associating with it the word used to name it, whilst a private ostensive definition of the kind ‘This is X’ would require concentrating on the mental or private object – that is, the sensation associated with the term ‘X’.

That said, let us return to our exposition of the PLA. Wittgenstein held that in ordinary language we refer to sensations by associating a name and the natural expressions of the relevant sensation; yet in a private language the connection should necessarily be inner or private, for it would be established independently of the natural expressions of the sensation: since these expressions are publicly observable, any other person might understand this language, so that it would cease to be private⁶. In order to show what the connection between the name and the sensation through a private ostensive definition – i.e., excluding natural expressions of sensation – would consist of, Wittgenstein invites us to imagine a diary in which he would write the sign ‘S’ every day on which he had a certain sensation: although the sign could not be verbally defined, he might give himself a kind of ostensive definition by concentrating his attention on the sensation as if he were pointing to it inwardly⁷. It has to be taken into consideration that a private language could not be understood by anyone but the language user because the sign ‘S’ cannot be verbally defined; therefore, the user must be able to understand his language though he cannot explain the meaning of its words to other people. If he intended to use ‘S’ like the name of a sensation, he should employ ‘S’ in exactly the same way that people routinely use words that stand for sensations; however, he could not act in that way because such use of the term would be very well-known to other people, so that it would have no place in a private language. Hence, since the sign ‘S’ cannot be verbally defined, the user might write ‘S’ while he concentrates on the sensation. The problem is that this process does not generate the practical consequences that could be expected from a definition. Wittgenstein illustrates this problem by remarking that the practical consequences of a donation from his right hand to his left hand would not be those of a donation: for even if the right hand then wrote a deed of gift and the left one a receipt, we could ask: “Well, and what of it?”⁸. The ostensive definition has practical consequences or explains the meaning of a word only *once* it is clear what role that word plays in ordinary language, as in principle most ostensive definitions can be taken in different ways⁹. In this sense, Wittgenstein points out that the fact of impressing on

⁵ Zob. L. Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Harper & Row, New York 1965.

⁶ Zob. *PI* § 256.

⁷ Zob. *PI* § 258.

⁸ *PI* § 268.

⁹ Zob. *PI* §§ 28–30.

oneself the connection between the sign ‘S’ and the sensation is no more than an idle “ceremony” that will be of no help whatsoever in giving meaning to the term:

But “I impress it on myself” can only mean: this process brings it about that I remember the connexion right in the future. But in the present case I have no criterion of correctness. One would like to say: whatever is going to seem right to me is right. And that only means that here we can’t talk about ‘right’¹⁰.

Unlike ordinary language, private language does not contain public and contrastable criteria to distinguish between correct and incorrect uses of words. Such contrastable criteria to use correctly words that refer to sensations are assimilated through many public situations that constitute a practice. In fact, if we reflect on the situations in which children assimilate such criteria, we will realize that in these situations there is no place for private objects. Yet this does not mean that it is impossible to establish any connection with the realm of the mental: far from it, the point is simply that this connection cannot be carried out through introspection. In order for introspection to be effective, we should be able to point inwardly to the private object for which ‘S’ stands; but it would be a mistake to confuse this kind of inner or private reference with the gesture of pointing the finger at an object of our surroundings. Therefore, it would be wrong to believe that this problem could be resolved by concluding that one has correctly used the sign ‘S’ if he has experienced S, and falsely if he has not felt S; for the meaning of ‘S’ would not have been previously established. In other words, the sign ‘S’ can only be used correctly if one can distinguish between its correct use and the use that simply *seems* to be right without being right. This remark rejects the argument according to which memory constitutes a criterion that legitimates private language: from this point of view, the fact that one evokes the experience of the sensation should be sufficient to establish the meaning of ‘S’. Wittgenstein, however, refutes this objection:

Let us imagine a table (something like a dictionary) that exists only in our imagination. A dictionary can be used to justify the translation of a word X by a word Y. But are we also to call it a justification if such a table is to be looked up only in the imagination? – “Well, yes; then it is a subjective justification.” – But justification consists in appealing to something independent. – “But surely I can appeal from one memory to another. For example, I don’t know if I have remembered the time of departure of a train right and to check it I call to mind how a page of the time-table looked. Isn’t it the same here?” – No; for this process has got to produce a memory which is actually correct. If the mental image of the time-table could not itself be *tested* for correctness, how could it confirm the correctness of the first memory? (As if someone were to buy several copies of the morning paper to assure himself that what it said was true.)¹¹

The problem is that one can only remember ‘S’ if he already has that concept: otherwise, he could not even distinguish whether he really had remem-

¹⁰ *PI* § 258.

¹¹ *PI* § 265.

bered ‘S’ instead of ‘T’ or ‘U’. Hence, it is impossible to remember ‘S’ without previously knowing what ‘S’ means: but that is just the point we are trying to sort out. In the private table, every sign would appear next to the relevant private object, so that an introspective glance at the table – that is, memory – should suffice to check whether a sign had been correctly used. Yet this private table can only be employed if one remembers which sensation corresponds to ‘S’, which involves remembering at the same time that this sensation does not correspond to other signs of the table like ‘T’, ‘U’, etc. Since the connection can only be correct if one knows the meaning of ‘S’ – or which private object corresponds to ‘S’ –, the table would be presupposing what must be confirmed. And if the connection were incorrect, the table might then ‘confirm’ the correctness of every connection, so that, strictly speaking, it would confirm nothing at all. In order to check whether a connection has been rightly remembered, one could appeal to a second memory; but that memory should also be checked. Given that it is a private or imaginary table, one can only check the correctness of the connection by appealing to a memory. Of course, that would be similar to buying several copies of the same paper to assure oneself that what it said was true; after all, the memory of what corresponds to the sign in the private table would be used to confirm that very memory. Taking all this into consideration, we should be careful not to fall into the trap of believing that Wittgenstein denied that words like ‘pain’ are names of sensations:

Now someone tells me that he knows what pain is only from his own case! – Suppose everyone had a box with something in it: we call it a “beetle”. No one can look into anyone else’s box, and everyone says he knows what a beetle is only by looking at his beetle. – Here it would be quite possible for everyone to have something different in his box. One might even imagine such a thing constantly changing. – But suppose the word “beetle” had a use in these people’s language? – If so it would not be used as the name of a thing. The thing in the box has no place in the language-game at all; not even as a *somethi ng*: for the box might even be empty. – No, one can ‘divide through’ by the thing in the box; it cancels out, whatever it is.

That is to say: if we construe the grammar of the expression of sensation on the model of ‘object and designation’ the object drops out of consideration as irrelevant¹².

On the basis that the beetle symbolizes here the private object whilst the box represents our mind, Wittgenstein invites us to imagine a situation where we can distinguish between, on the one hand, the deed performed by an individual when merely looking into his box and saying ‘This is a beetle’, and, on the other, a language-game – or linguistic practice – in which the word ‘beetle’ already has a stable use. Wittgenstein is trying to make us see that there is no link between both things. Indeed, no matter what every individual discovers when he looks into his box: such a ceremony is unnecessary because it is completely independent from the meaning of the word ‘beetle’ in the language-game. It follows that we

¹² *PI* § 293.

can communicate with each other because the private object drops out of consideration as irrelevant; but if the private object enters the picture, communication turns out impossible. Therefore, Wittgenstein does not deny that sensations can be named, for we use every day public terms to make reference to multiple sensations; what he denies is that sensations can be named in a private language.

As indicated above, the simple act of looking into the own box and saying ‘This is a beetle’ is not necessary at all for the emergence and further development of language-games in which the word ‘beetle’ – read every psychological concept – is already in use precisely because a community of speakers has used it in a certain way over time, thus giving rise to a rule or norm. At this point it is worth noting that Wittgenstein and Wilhelm Wundt, often considered as the father of experimental psychology, had similar ideas about the origin of human language. It is well known that Wundt not only did not refer to language-games or public criteria of correction, but also regarded experimentally controlled introspection as a basic tool for psychologists. However, when Wundt points out that “[a]ll phenomena with which mental sciences deal are, indeed, creations of the social community”¹³, does no more than stress that those creations, among which we can find language, could not be elaborated by an individual consciousness, for “they presuppose the reciprocal action of many”¹⁴. According to Wundt, this reciprocity in the use of language generates a *history* whose influence cannot be avoided by the individual consciousness, so that “the child is surrounded by influences inseparable from the processes that arise spontaneously within its own consciousness”¹⁵. From this follows, I add, that a child cannot learn the word ‘pain’ through what we might call a pure association with a certain sensation invoked in its consciousness, for we learn a word when we master its complex and collective use that has been consolidated in the Wundtian history or in the Wittgensteinian language-games. With this in mind, it may be concluded that while Wundt’s maxim “A language can never be created by an individual”¹⁶ made reference to all natural languages taken together—English, German, Spanish, etc. – it applies in particular to those language-games related to psychological concepts.

THE LATENCY OF PLA IN THE HISTORY OF PSYCHOLOGY

PLA is intended to reveal and dissolve the confusion that constitutes our having developed our picture of the *mental* by taking as a reference the physical. For in the realm of the mental, it has been applied the model of designation

¹³ W. Wundt, *Elements of Folk Psychology. Outlines of a Psychological History of the Development of Mankind*, George Allen & Unwin, London 1921, s. 2.

¹⁴ *Ibidem*, s. 3.

¹⁵ *Ibidem*, s. 4.

¹⁶ *Ibidem*, s. 3.

object-name according to which “the individual words in language name objects”, so that the meaning of the word “is the object for which the word stands”¹⁷. This confusion is due in large measure to the great attractiveness for many philosophers of regarding our mind as an inner and closed realm that only oneself can access, and in such a way that each one’s knowledge of his sensations is immediate and infallible. It is on this basis that the application of the model of designation object-name seems completely normal: once it is accepted that one can immediately and infallibly recognize a sensation perceived at a given moment, it seems obvious that nothing should prevent him from giving the relevant sensation a name – for example, ‘S’ –, so that he could point out when he perceives S again in the future. It seems indisputable that, once the epistemological primacy of the mind’s eye is unconditionally accepted, it follows from this, without any problems, the possibility of applying the model of designation object-name in the realm of the mental. In fact, this consequence seems to be so obvious that it has gone unnoticed for the greatest thinkers of the last centuries until Wittgenstein was aware of it. Up to that point, it seemed evident that if one’s knowledge of his sensations is infallible, he could not make a wrong identification of a sensation that had been previously perceived and named. Yet, as Kenny rightly remarked, Wittgenstein was interested in the question of meaning rather than in the problem of verification¹⁸. Once the epistemological primacy of the mind’s eye is accepted, it seems clear that everyone knows the meaning of the name chosen to denominate the sensation. From this point of view, meaning is generated in the mind. As seen above, however, Wittgenstein holds that a name is understood not because of having immediate contact with the object it refers to, but when the use of that name in a public language is mastered. For it is only then, once we can distinguish between correct and incorrect uses, that a psychological concept can acquire meaning.

After having exposed the confusion Wittgenstein intends to dissolve, I will show how it has come to play a fundamental role in the internal structure of diverse psychological theories. To begin with, Descartes states in his Second Meditation that thought is the only attribute that cannot be detached from him, what brings him to conclude that he is “only a thing that thinks; that is, a mind, or soul, or intellect, or reason” and not “that connection of members which is called the human body”¹⁹. As a consequence of Descartes’ radical distinction between a *res cogitans* and a *res extensa*, the individual remained enclosed in his own mind. If we add to this that Descartes considered mind and body as realities that can exist autonomously and independently from each other, it becomes evident that the

¹⁷ *PI* § 1.

¹⁸ A. Kenny, *The Verification Principle and the Private Language Argument* [w:] *The Private Language Argument*, ed. O.R. Jones, Macmillan, London 1971, s. 204–228.

¹⁹ R. Descartes, *Meditations on First Philosophy*, Hackett Publishing Co., Indianapolis and Cambridge 1979, s. 19.

individual remains definitely associated with the *res cogitans*, the realm of his mind which is presented as a kind of inner theater whose access is banned for every other person's minds. This confinement of the individual in the mind entails that other people's minds become a great enigma – to the extent that their very existence can be questioned – while contents and states of the own mind are infallibly known. From this standpoint, it is to be concluded that one would learn to denominate contents and states of the mind with the only help of the experience he has of his access to his own mind; in other words, one would learn to denominate contents and states of the mind by associating a word with a private object, so that the object will give meaning to the concept through this ceremony. Hence, our knowledge would derive from every one's private experiences which, just because of their inaccessibility to other people, should be expressed in a language that could be only understood by its user: after all, the words of this language would acquire meaning from the contents of the own mind. In view of the above, it is evident that Descartes' theory of mind involves the existence of a private language which, in turn, would serve as a basis for our public or ordinary language.

This criticism of the presuppositions of Cartesian philosophy can also be extended to British empiricism, for this philosophical current assumed the Cartesian assumption according to which we know our environment through private experiences. It goes without saying that the empiricist philosopher most directly concerned by PLA was John Locke, who compared a newborn child's mind with a blank sheet of paper upon which ideas – understood as every content perceived by the mind – are imprinted through experience. Based on Descartes' work, Locke held that no knowledge can be surer than our direct knowledge of these ideas. Once the mind is furnished with ideas, human language can be developed by associating words with ideas. Noteworthy is the extent to which Locke's theory fits in with the main characteristics of Wittgenstein's private language. After emphasizing the private nature of ideas by remarking that men use words “to bring out their *Ideas*, and lay them before the view of others”, Locke adds: “Words in their primary or immediate Signification, stand for nothing, but the *Ideas* in the *Mind* of him that uses them”²⁰. However, when Locke explains how people can communicate with each other although every one of them only has access to his own ideas, he does not mention public and objective criteria of meaning, but a mere supposition that does not allow us to distinguish between correct and incorrect uses of language: for Locke states that men simply “suppose” that the words they use are marks of the ideas of those men, with whom they communicate²¹. Indeed, Locke goes so far as to say that words will not serve well for communication, “when any Word does not excite in the Hearer, the same *Idea* which it stands for in the Mind of the

²⁰ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Clarendon Press, Oxford 1991, s. 405.

²¹ *Ibidem*, s. 406.

Speaker²², thus assuming that the basic issue would be, retaking Wittgenstein's famous comparison, to check whether he as well as his interlocutor have a beetle in their respective boxes: yet this ultimately is unverifiable because Locke himself accepts the impossibility of accessing to other people's minds.

The influence of Cartesian philosophy on Edmund Husserl's work is also patent. For although Husserl showed large discrepancies with Descartes – among other things, by carrying out a phenomenological purification of consciousness –, he admitted remarkable coincidences with Descartes too. Indeed, Husserl expressly recognized his aim of developing a science that should be founded with radical authenticity, which required to suspend all those convictions – and all our sciences – we considered as sound to date²³. Husserl focused this new science, phenomenology, on consciousness because he regarded it as the unquestionable foundation of every experience and every knowledge. Phenomenology takes as its starting point Husserl's distinction between the mere natural attitude we usually show when we pay attention to our environment and the phenomenological attitude, which requires the correct practice of *epokhé* or phenomenological reduction to attain a pure experience, whose noetic and noematic elements will be the focus of study of the phenomenological research of pure consciousness. The lack of assumptions that should characterize phenomenological research involves, according to Husserl²⁴, the rigorous exclusion of every statement whose formulation does not fully meet the phenomenological exigencies. But bearing in mind that phenomenology deals with private phenomena – or objects – inasmuch as they are accessible only to every one's consciousness, it seems evident that phenomenology presupposes the existence of a private language. After all, Husserl himself places strong emphasis on the need for phenomenology to remain completely independent of the use that the phenomenologist can make of the ordinary or public language to contact with the public – as was the case with Husserl, when he wrote his voluminous work –, for ordinary language is a mere question of fact, while phenomenological analysis maintains its epistemological value regardless of whether there are languages which serve human relationships, and independently of whether there are human beings and nature²⁵.

William James, for his part, yearned to develop a purely subjective language which had no connection with the objective world. When he described the main sources of error in psychology, he missed “a special vocabulary for subjective facts” that allows to denominate the subjective states every individual can perceive through introspection²⁶. Assuming that the essence of those states and processes

²² *Ibidem*, s. 477.

²³ Zob. E. Husserl, *Cartesian Meditations*, Martinus Nijhoff, The Hague 1973.

²⁴ Zob. *idem*, *Logical Investigations*, Vol. 1, Routledge & Kegan Paul, London 1970.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ W. James, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) and London 1983, s. 194.

denominated by our psychological expressions are known through introspection, James thinks that a purely psychological language would not only be completely free of every objective reference, but would also make possible that words were directly associated with what we discover through introspection. In this respect, James regrets not only that language has been made by people who were not psychologists, but also that men still use almost exclusively the vocabulary of outward things. But most of all, he warned that our psychological language leads us to overlook psychological phenomena because it lacks the words to denominate them. In addition, our language imposes a peculiar order and structure to these phenomena, so that “[t]he continuous flow of the mental stream is sacrificed” by common speech²⁷. However, if we pay attention to the last two problems denounced by James, we will realize that both give another turn of the screw to the questions we are analyzing: for just as the solution to the first problem would consist in developing a private vocabulary of unknown psychological phenomena, it is also true that the solution of the second problem would require the creation of a private language whose structure should be completely arbitrary for everybody except for that individual who had developed this alleged language.

Noam Chomsky is also characterized for being a thinker with a strong influence of Cartesian philosophy. As is well known, one of his main contributions was the notion of “universal grammar”, which, according to Chomsky constitutes “an element of the genotype”²⁸. Hence, even a child who had little contact with his native language could be able to infer bit by bit the rules of such language, for universal grammar would contain the innate principles that are general to all natural languages, whose rules would be unconsciously followed by their users. Chomsky’s mentalism was shared by Jerry Fodor, who held that a natural language – including the mother tongue – cannot be learnt without already having “a system capable of representing the predicates in that language and their extensions”²⁹. Bearing in mind that the system in question cannot be the very language that is being learnt – for in this case we would fall into a vicious circle –, Fodor refers to an innate system of linguistic universals he calls ‘language of thought’, which would be comparable to machine language of computers inasmuch as this is not only previous to programming languages, but also necessary for the existence of such languages. At first, it can be argued that Chomsky’s and Fodor’s mentalism proposes what we might call a private linguistic structure, so that language would be acquired by following and interpreting a private pattern. In relation to Chomsky’s ‘universal grammar, it cannot be understood how rules could be followed without being known. If they were public or shared by a community, there would be a *practice* that gives meaning to language; yet Chomsky proposes to follow

²⁷ *Ibidem*, s. 195.

²⁸ N. Chomsky, *Rules and Representations*, Columbia University Press, New York 1980, s. 65.

²⁹ J. Fodor, *The Language of Thought*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) 1979, s. 64.

rules that, although unknown to every one of its alleged users, can be identified as belonging to the relevant natural language by attending to the state and processes of the own mind. However, if those rules are represented in the mind similarly to the way in which information is codified in a computer – i.e., without their having to exist independently of the representation –, everyone should attend his own mental representations of linguistic rules to know the rules of his own language: but, in such a case, it is not clear at all how mental representations could play such a role, for they would be linked from the beginning to the very questions they should clarify. Even when those representations could be attended, rule following would depend on something as arbitrary as every one’s interpretation of it. Likewise, Fodor’s language of thought requires, albeit implicitly, that the child already has the innate capacity not only to match each word with the relevant private meaning of the language of thought, but also to interpret correctly every meaning – that is, to interpret how every word must be used. It can thus be questioned if both abilities might in turn require that other abilities are previously implemented, which would leave the door open to the possibility of a never-ending chain of abilities that, because of their private nature, would not allow to settle once and for all the process of interpretation. For, as Wittgenstein showed, if a rule were privately followed, “thinking one was obeying a rule would be the same as obeying it”³⁰.

WAS WITTGENSTEIN A BEHAVIOURIST IN DISGUISE?

While it is true that behaviourism arose as reaction to introspective psychology, the origin of this psychological paradigm can also be regarded as a critical positioning against Cartesian dualism. Indeed, Watson concluded that there is no objective evidence of the existence of *consciousness*, so that behavioural psychologists should remove this term from their vocabulary and pay attention only to what can be observed, that is, behaviour³¹: therefore, only when psychologists propose explanations and make predictions using observable data, will psychology reach the status of natural science. Wittgenstein was aware that an inappropriate interpretation of his work might lead some people to confuse him with a behaviourist. That is why he established this imaginary dialogue with himself:

“Are you not really a behaviourist in disguise? Aren’t you at bottom really saying that everything except human behaviour is a fiction?” – If I do speak of a fiction, then it is of a grammatical fiction³².

³⁰ *PI* § 202.

³¹ Zob. J.B. Watson, *Behaviorism*, Transaction Publishers, New Brunswick (NJ) 2009.

³² *PI* § 307.

What Wittgenstein means is that mental processes do not constitute any fiction or confusion: far from denying the existence of mental processes, he explicitly recognizes their existence³³. Hence, the fiction he refers to is not ontological but grammatical: to be precise, it is the confusion generated when assuming that a private object corresponds to each psychological term. In relation to this, Wittgenstein admits there is a clear difference in pain-behaviour depending on whether it is accompanied by pain, which seemingly means that the sensation is “a n o t h i n g”; however, he replies: “It is not a s o m e t h i n g, but not a n o t h i n g either!”³⁴. This means that the word “sensation” – or “pain”, etc. – does not refer to a “something” such as a private object; but it has a certain use, so that it has a meaning too. It goes without saying that this is a grammatical remark; it is not for nothing that Wittgenstein adds that he rejects “the grammar which tries to force itself on us here”³⁵. This is just the grammar that Wittgenstein criticizes time and again: it is the model of designation o b j e c t - n a m e that often leads to assume that private objects exist. Behaviourism seems to fall prey to this assumption by accepting the model of designation o b j e c t - n a m e and concluding that if objects of consciousness remain inaccessible to other people, the most appropriate is to analyze observable behaviour. But as Cook rightly pointed out, if the idea that private objects exist is to be rejected, then it no longer makes sense to distinguish, in the Cartesian way, between a mind and a body, so that the idea of a body completely independent of mental faculties is also misplaced³⁶. After all, we do not say that a certain body eats, dances or climbs a mountain at a given time; yet we do not say either that a mind thinks, fears or remembers: furthermore, we do not say that a body or a mind is in pain. All these predicates are always attributed to a person, to a “human being”³⁷. It is true that behaviour constitutes a criterion to attribute mental states and processes; yet we are not referring here to the body movements behaviourism deals with, but to h u m a n b e h a v i o u r s. Moreover, Wittgenstein goes on to say that “only of a living human being and what resembles (behaves like) a living human being can one say: it has sensations; it sees; is blind; hears; is deaf; is conscious or unconscious”³⁸. That is, states of consciousness can only be attributed to those beings who show human behaviours, for the concept of ‘consciousness’ is derived from the concept of ‘human being’, and not the other way around. These grammatical remarks, whose importance suffices, in my view, to give Wittgenstein a place in the history of psychology, culminate in the contem-

³³ Zob. *PI* § 308.

³⁴ *PI* § 304.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Zob. Cook J., *Human Beings [w:] Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, ed. P. Winch, Routledge & Kegan Paul, London 1969, s. 117–151.

³⁷ *PI* §§ 283, 360.

³⁸ *PI* § 281.

plation of the human body as “the best picture of the human soul”³⁹, for the mean of expression of the mind – i.e., the soul – is none other than human behaviour.

BIBLIOGRAFIA

- Chomsky N., *Rules and Representations*, New York, Columbia University Press 1980.
- Cook J., *Human Beings* [w:] *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, ed. P. Winch, London, Routledge & Kegan Paul 1969.
- Descartes R., *Meditations on First Philosophy*, Indianapolis and Cambridge, Hackett Publishing Co. 1979.
- Fodor J., *The Language of Thought*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press 1979.
- Harré R., Tissaw M., *Wittgenstein and Psychology: A Practical Guide*, Aldershot, Ashgate 2005.
- Husserl E., *Logical Investigations*, Vol. 1, London, Routledge & Kegan Paul 1970.
- Husserl E., *Cartesian Meditations*, The Hague, Martinus Nijhoff 1973.
- James W., *The Principles of Psychology*, Cambridge (Ma.) and London, Harvard University Press 1983.
- Kenny A., *The Verification Principle and the Private Language Argument* [w:] *The Private Language Argument*, ed. O.R. Jones, London: Macmillan 1971.
- Locke J., *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, Clarendon Press 1991.
- Watson J.B., *Behaviorism*, New Brunswick (NJ), Transaction Publishers 2009.
- Wittgenstein L., *The Blue and Brown Books*, New York, Harper & Row 1965.
- Wittgenstein L., *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell 1986.
- Wundt W., *Elements of Folk Psychology. Outlines of a Psychological History of the Development of Mankind*, London, George Allen & Unwin 1921.

SUMMARY

The present paper aims to show how Wittgenstein’s so-called ‘private language argument’ (PLA) affects diverse psychological theories. To this end, it starts by describing the main lines of the PLA and explaining why the idea of a private language constitutes a logical impossibility. Then, it is shown that the psychological theories of Descartes, Locke, Husserl, James, Fodor and Chomsky presuppose the existence of a private language, so that these theories lack internal consistency. Lastly, it is clarified why PLA, far from turning Wittgenstein into a behaviourist, involves a critique of behaviourism.

Keywords: private language, Cartesianism, introspection, Wittgenstein

³⁹ *PI*, s. 178.

WITOLD M. NOWAK

Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury

Art, Society, and Transgression. An Essay in the Philosophy of Culture

ABSTRAKT

Artykuł podejmuje problem pojęciowych uwarunkowań transgresji w świecie przednowoczesnym i nowoczesnym. Autor stara się uzasadnić pogląd, że światopogląd nowoczesny przyniósł nowe założenia ideowe, które zupełnie odmieniły pojmowanie transgresji. W świecie odczarowanym transgresyjne jest to, co przełamuje perspektywę wyznaczoną przez humanizm wyłączny jako światopogląd dominujący. W artykule zostały skomentowane poglądy Ch. Taylora, D. Castaldo i M. Douglas.

Słowa kluczowe: transgresja, twórczość, tabu

WSTĘP

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie niektórych związków pomiędzy kreatywnością w sztuce i tendencjami transgresyjnymi w praktykach artystycznych oraz w życiu społecznym¹. Świat współczesny jest pod wieloma względami, w tym również w aspekcie powstawania dzieł sztuki, światem przepełnienia i nadmiaru. „W nowoczesności wszystko jest monstualne” – zauważył T. Adorno². Już w tym sensie współczesność jest transgresyjna: wciąż wylewnie przekracza granice naszej percepcji (wzrokowej, słuchowej, dotykowej, etc.). Ogromnemu poszerzeniu uległa – poczynając od Oświecenia – liczba informacji

¹ Kategoria transgresji jest najsilniej zadomowiona na gruncie antropologii kulturowej i religioznawstwa, gdzie oznacza zrytualizowane i trwające jedynie przez pewien czas praktyki przekraczania – zawsze w jakimś określonym i nietrywialnym celu – ustalonego porządku kosmiczno-społecznego.

² T. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie M. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 94.

w przestrzeni publicznej³, a w ostatnich dwóch dekadach także granice komunikacji publicznej, ponieważ można dziś pokazywać, zwłaszcza w obszarze Internetu, niemal wszystko, włącznie ze scenami skrajnego okrucieństwa. Mierzalnie rośnie także liczba ludzi uprawiających sporty ekstremalne, np. maratony, wspinaczkę wysokogórską, skoki ze spadochronem z wysokich budynków. Transgresyjny jest wreszcie sam pośpiech, czyli tempo współczesnego życia, zwłaszcza metropolitalnego: szybciej jemy, chodzimy, mówimy⁴.

Co do sztuki, to współcześnie jest ona transgresyjna bardziej niż kiedykolwiek. Po pierwsze, stała się wszechobecna – galerie i muzea straciły rangę jedynej jej depozytoriów i powierzchni wystawienniczych. Po drugie, wzrosła liczba transgresyjnych, nasyconych przemocą (względem widza, zwierząt oraz samych wykonawców) praktyk artystycznych, np. z gatunku *performance*⁵. Po trzecie, nie ma dziś dla sztuki żadnych ram formalnych ani treściowych – jest totalna. Jak mówi Maurizio Catellan: „Starasz się trochę przesunąć granice, a wtedy sobie nagle uświadamiasz, że świat sztuki zniesie każdy cios. Ale to dobrze, to chyba część tej gry”⁶. Wielu krytyków ubolewa, że dziełem sztuki może być dziś wszystko, o czym tylko da się opowiedzieć jako o dziele sztuki. W tym sensie dramatycznie można obecnie oznajmiać koniec tradycyjnie pojmowanej sztuki. Jest to koniec związany z mechanizmami wolnego rynku, dystrybucją dzieł, komercjalizacją wystaw i przekształcaniem muzeów z depozytoriów pamięci w centra rozrywki⁷.

Sztuka pozostaje może najbardziej nieodgadnionym spośród ludzkich wytworów. Stanowi *humanum*, towarzyszy bowiem ludzkości – początkowo jako

³ Wiek XVIII przynosi ogromny mnożnik poznania: w latach 1630–1680 nastąpiło pomnożenie przez pięć globalnej masy informacji, w latach 1680–1780 już co najmniej przez dziesięć. Zob. P. Chaunu, *Cywilizacja Oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989, s. 175 i nast. Dodajmy, że współczesne metody i kanały dystrybucji informacji sprawiają, że wszelka wiedza zostaje sprowadzona do informacji lub zamieniona na informację. Zob. A. Mattelart, *Spoleczeństwo informacji. Wprowadzenie*, przeł. J.M. Pomorski, Universitas, Kraków 2004, s. 52–53.

⁴ Zob. D. Siwicka, M. Głowiński, A. Nawarecki (red.), *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, IBL, Warszawa 1996. Odo Marquard twierdzi, że w cywilizacji przyspieszenia przestaliśmy dorośleć, ponieważ wszelkie doświadczenie natychmiast ulega dezaktualizacji. Zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1994, s. 81 i nast.

⁵ Praktyki tego rodzaju zapoczątkowali w latach 60. akcjonisci (O. Mühl, H. Nitsch, G. Brus, R. Schwartzkogler) z Wiednia; ostatni z wymienionych zakończył swe praktyki samobójstwem. Zob. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, WAB, Warszawa 1999, s. 205–215. Autorka zauważa jednak: „Akcjonizm nie mógł ewoluować, gdyż pojawił się od razu w formie krańcowej, a więc gotowej. Można ją było co najwyżej powielać, a więc spłycać i banalizować” (s. 212). Fundamentalny wkład do idei transgresyjnego *performance* miał także A. Artaud (1896–1948) ze swoim teatrem okrucieństwa.

⁶ H.W. Holzwarth (red.), *Art Now*, Vol. 3, Taschen/TMC Art, Köln 2012, s. 62.

⁷ Pełną pasji diagnozę i krytykę komercjalizacji muzeów dał J. Claire w pracy *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

malowidło i taniec – od opuszczenia przez nią stanu półzwierzęcego⁸. Trudno wyobrazić sobie społeczeństwo pozbawione lub samo pozbawiające się sztuki, a rzadkie przykłady takich form życia (Sparta, starożytny Rzym, w którym bardzo sfunekjonalizowano muzykę) unaoczniają wartość praktyk i wytworów artystycznych. Zarazem jednak bardzo trudno odpowiedzieć na pytanie: po co sztuka? Trudność ta dotyczy w największym stopniu poezji i sztuki słowa jako najbardziej autotelicznych. Dopiero gdy sztuki nie ma, gdy zostaje zredukowana, jest represjonowana, dostrzegamy, jak istotną rolę pełni dla ludzkiego życia duchowego, dla poszerzania naszej wyobraźni. Wiedzieli o tym wszyscy twórcy totalitaryzmu: poświęcali sporo uwagi sztuce, zmuszając artystów do służby na rzecz swych ideologii, i ograniczali wszelki przekaz niezgodny z tymi ideologiami.

TRANSGRESJA W ŚWIECIE ONTOTEologii

Transgresja możliwa jest tam, gdzie istnieją granice, a zatem gdzie mamy do czynienia z jakimś porządkiem. Świat przednowoczesny, zarówno grecki, jak i chrześcijański, przenikało przekonanie o istnieniu trwałego i zastanego przez człowieka porządku⁹. Samo pojęcie „kosmosu” (gr. *kosmos* – ład, harmonia) zakłada i niesie te właśnie treści. Nie przypadkiem zatem łacińskie słowo *transgressor* oznacza zbrodniarza, kogoś, kto przekroczył boskie prawo¹⁰. Ludzi takich karano z całą surowością, przykładowo: publiczna kaźń niosła informację o złu uczynku, o jego charakterze zaburzającym kosmiczno-społeczny porządek. Dopiero rytualne i przykładowe dopełnienie kary przywracało kosmiczny ład, było retribucją¹¹. Dodajmy, że szczególna surowość, posunięta aż do okrucieństwa, spotykała królobójców, czyli tych ludzi, którzy podnieśli rękę na władcę będącego namiestnikiem Boga na ziemi i żywym gwarantem tutejszego porządku¹².

⁸ Zob. H. Jonas, *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS, Warszawa 1994, s. 7 i nast.

⁹ Przekonanie takie jest ponadto wspólne myśli mitycznej każdego czasu i miejsca, dla której: a) ma być tak, jak jest i b) jest tak, jak ma być. Zob. M. Eliade, *The Myth of Eternal Return, or Cosmos and History*, Princeton University Press, Princeton 1971.

¹⁰ Polskie słowo „zbrodniarz” oznacza tego, kto „zbacza z brodu, tzn. z prawa, normy” i ma znaczenie zbliżone do słowa „zdrożny”. Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 648.

¹¹ W ten sposób myślał I. Kant, wbrew postawom XVIII wieku, argumentując za koniecznością kary śmierci dla zabójców. Twierdził nawet – konsekwentnie – że morderca winien sam domagać się owej kary, dopiero bowiem jej wykonanie przywróci kosmiczny porządek, a także przywróci samemu mordercy utraconą w akcie zabójstwa godność osobową.

¹² Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia-Spacja, Warszawa 1993, s. 5 i nast.; E. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, Z. Krawiec, PWN, Warszawa 2007. Kantorowicz analizuje koncepcje mistycznego ciała króla, które trwa nawet po śmierci królewskiego ciała doczesnego.

Czym w ramach przednowoczesnego światopoglądu jest sztuka? Mówiąc w wielkim skrócie, jest działalnością człowieka osadzonego w kosmicznym łańdździe, tak jak w maticzniku. Aby adekwatnie zrozumieć dzieła dawnych mistrzów, należy poznać podzielane przez nich obrazy i symbole. Są one właśnie wspólne, zastane, „obiektywne”. Czym w ramach takiego światopoglądu jest transgresja w sztuce? Wydaje się, że może ona być jedynie wyrazem treści heretyckich. Jako wyrazisty nasuwa się tu przykład malarstwa Hieronimusa Boscha (zm. 1516). Zostawił on po sobie dwie grupy obrazów: ortodoksyjne i heretyckie. Te drugie, zwłaszcza wielki tryptyk *Ogród rozkoszy ziemskich*, powstały na zlecenie gnostryckiej sekty Braci Wolnego Ducha (adamitów); być może sam malarz wstąpił do sekty. Była to sekta arystokratycznych *dilletanti* o świadomie prymitywistycznej orientacji. Adamici głosili mistyczny kult nagości i stanu pierwotnego, w którym żył Adam w raju. Wyznawali także ubóstwo, odrzucali kościelną hierarchię i wierzyli, że doskonalący się ludzie utożsamiają się z Bogiem (panteizm). *Ogród rozkoszy*, pełen seksualnej symboliki, jest także pochwałą płodności i miłości zmysłowej, która – po powrocie doskonałych do stanu Adama – nie ma w sobie nic grzesznego. Tym samym adamityzm w obrazowym wyrazie Boscha łamie granice chrześcijańskiej ortodoksji, która zachowywała rezerwę względem ciała uznawanego – zwłaszcza w tradycji augustyńskiej – za gorszy element człowieka i znak ludzkiej ułomności¹³.

Cała ta ontoteologiczna koncepcja boskiego ładu ulega stopniowej erozji wraz z nowoczesnym odczarowaniem świata¹⁴. Świat i dzieje poczynają być postrzegane jako wytwór działań jedynie ludzkich (człowiek jako *auctor historiae*), motywowanych umową lub antagonizmem, ale nie boskim planem. W tak pojętym świecie sztuka zostaje pojęta – mówiąc w wielkim uproszczeniu – jako *mimesis* natury lub ekspresja ludzkiego wnętrza. Z czasem zaś staje się eksperymentowaniem z formą, które coraz bardziej przenika ironia i samoodniesienie.

TRANSGRESJA W NOWOCZESNOŚCI

Czym w odczarowanym nowoczesnym świecie może być transgresja w sztuce? Zasadniczo jest ona wyścigiem w przelamywaniu tego, co społeczeństwo definiuje jako granicę (obrazowania, zachowań, dyskursu). Gdy jedne granice zostaną przekroczone, tworzą się następne i te stają się kolejnym atakowanym bastionem. Religia, choć daleka dziś od form ortodoksyjnych, wciąż stoi na straży symboli.

¹³ Zob. obszerny zbiór studiów W. Fraengera, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Arkady, Warszawa 1990. Fraenger (zm. 1964) jako pierwszy zrozumiał ideową zawartość dzieła Boscha i ukazał adamickie wpływy w jego twórczości.

¹⁴ Jedno z najwnikliwszych studiów tego procesu przedstawił C.S. Lewis w pracy *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Znak, Kraków 1995.

Ponieważ symbole religijne posiadają względnie mocną pozycję i wpływ na społeczną świadomość oraz praktyki ludzi, to ku nim kieruje się często obrazoburcza lub krytyczna energia twórców niektórych obrazów czy instalacji. Za przykłady niech służą *Piss Christ* (1987) Andreasa Serrano (ur. 1950), czy fotografie ucznia Andy Warhola Davida La Chapelle'a (ur. 1963), nawiązujące do motywu Ostatniej Wieczerzy¹⁵. Po symbolach religijnych obiektem ataków stały się *logo* i symbole konsumpcji potraktowanej jako nowa religia. Właśnie w te symbole celowali w latach 70. architekci-performerzy z grupy Ant Farm w USA, a dziś ironicznie odnosi się do nich np. Tom Sachs (ur. 1966) w swoich rzeźbach: *Gilotynie Chanel*, *Obozie śmierci Prada* i *Posiłku Hermesa* (wszystkie z 1998 r.), skupiając się na konsumeryzmie i fetyszyzacji produktów. Przykłady te ilustrują tezę, że ironia sztuki może być postrzegana jako broń. Sztuka mająca ironiczny i prześmiewczy charakter broni społeczeństwa – skłaniając ludzi do gier wyobraźni – przed wszechwładzą koncernów i imperiów modowych. Artyści bez ustanku zmuszają w ten sposób do pracy społeczną wyobraźnię, co z kolei przekłada się niekiedy na styl życia ludzi oraz na ich konkretne życiowe decyzje, np. odmowę kupowania i/ czy konsumpcji pewnych produktów. Intencje artystów są subtelnie zróżnicowane i często złożone – od szczerego pragnienia ożywienia symboli i/lub ukazania ludziom ich bardziej relatywnego statusu.

Niezbędna jest uwaga, że w XX wieku ogromny wkład do twórczych praktyk transgresyjnych wnieśli przedstawiciele rocka. Muzyka i kultura rocka zmierzała – by użyć wielkiego skrótu – do poszerzania ludzkiej świadomości. Pionierem był tu Bob Dylan: „Wraz z jego muzyką kultura rockowa po raz pierwszy objawiła się jako akt inicjacji, szok poznawczy, jako możliwość otwarcia na nowe formy świadomości”¹⁶ – pisze Dino Castaldo. Ciemną stroną tych poszukiwań było intensywne korzystanie z narkotyków, które dla wielu muzyków i fanów okazało się ono śmiertelnością¹⁷.

¹⁵ Osobną kwestią jest użycie symboli i obrazów religijnych w modzie ubraniowej. Wizerunkami Madonn posłużył się np. polski twórca Arkadiusz (Arkadiusz Weremczuk) na zaprojektowanych przez siebie sukienkach. Symbol krzyża od dawna już uległ trywializacji – jest sprzedawany i noszony jako rodzaj biżuterii, niekiedy w połączeniu z różańcem. Innym z przykładów, których skądinąd jest bez liku, są bransoletki z dewocyjnymi obrazkami katolickimi z Meksyku, zaprojektowanymi przez braci Caten (Kanadyjczyków występujących pod szyldem markowym Dsquared) i reklamowanymi przez wzorczo metroseksualnego Davida Beckhama. Krzyż w różnych odmianach upowszechnił się ponadto jako wzór tatuażu. Godne uwagi pozostaje, że w mniejszym stopniu powyższej trywializacji poddają się i/lub są poddawane symbole narodowe. Jednym z powodów jest tu, jak sądzę, związek tych symboli ze sportem, który nabrał (również w swej odmianie medialnej) wielu cech masowej religii. Moc religii sportu płynie także stąd, iż jest on wciąż bardzo silnie, nieproporcjonalnie do kultury wspierany przez rządy państw.

¹⁶ D. Castaldo, *Ziemia Obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, przeł. J. Uszyński, Znak, Kraków 1997, s. 84.

¹⁷ Samo zażywanie narkotyków jest praktyką transgresyjną. W społeczeństwach pierwotnych ich stosowanie miało charakter rytualno-religijny, który bywał niekiedy naśladowany w kulturze

U podłoża kultury rocka leżał wynalazek młodzieży jako grupy społecznej oraz bunt przeciw nieautentyczności zastanego świata. Przez długi czas wizerunek rockmana jako transgresora budował zespół The Rolling Stones: „[...] orgiastyczni, obrazoburczy, [...] panseksualni, narkotyzujący się Stonesi [...] byli wizerunkiem wszelkiej transgresji”¹⁸. Wyparł ich zespół The Who, który zaadresował swe przesłanie do określonej grupy słuchaczy i jako pierwszy stworzył niemal plemienne więzi między muzykami a ich fanami. W rock operze *Tommy* (1969) Pete Townshend i Roger Daltrey zaatakowali – podobnie jak Frank Zappa – świat muzycznego show-biznesu za jego fałsz oraz akcentowali odpowiedzialność, jaka spoczywa na gwiazdach rocka. Muzyka The Who „odwoływała się do dzikiej sfery przeżyć, zawierała ogromny potencjał destrukcji i obrazoburstwa, który znajdował upust w pamiętnym niszczeniu instrumentów muzycznych na scenie po zakończeniu koncertu”¹⁹ – pisze Castaldo.

NUDA, WSTRĘT I INDYWIDUALNA EPIFANIA

W *imaginarium* powojennych społeczeństw konsumpcyjnych – cieszących się rosnącym dobrobytem i wchłaniających w coraz większym stopniu mitemy kultury masowej – doczesność osiągnęła rangę *ultimum*. Świat cywilizacji konsumpcyjnej jest zasadniczo światem bez transcendencji, Nietzscheańskim „światem bez kulis”. Przejmująco ilustrują ten stan i zarazem odnoszą się do niego z subtelną ironią prace twórców pop-artu, zwłaszcza Roya Lichtensteina (1923–1997), np. *Big mac*. Oto dzięki wszechobecnym billboardom MacDonalda i multiplikującym jej obraz reklamom telewizyjnym zwykła kanapka osiągnęła – używając określenia J. Baudrillarda – ogromny wzrost mocy. Świat życia skupionego na konsumpcji, ukazywany przez artystów pop-artu, we wrażliwych duszach wywoływał nie tylko nudę, ale wręcz wstręt. W latach 60. w Niemczech Christian Enzensberger wyraził ten stan dobitnie: „Te przejścia dla pieszych ma na myśli, te bliźniaki, te kosiarki, te ulice Astrowe, Daliowe, Konwaliowe, te ronda Rudyarda Kiplinga, te udekorowane drzewka ma na myśli, te żywopłoty z cisów, te rozkładane meble ogrodowe, te konewki z mosiądzu, [...] te lakiery do włosów, te pocztówki z pozdrowieniami, te kody, te spraye do stóp i pod pachy, ma na myśli spraye w ogóle. Te gratyfikacje ma na myśli, te udogodnienia, te dodatki lokalne do uposażenia, ma na myśli te zapomogi mieszkaniowe, te stopy wzrostu, te

rocka. Współcześnie zażywanie narkotyków, np. amfetaminy, ma na celu długotrwałe pobudzenie w celu pomnożenia i zintensyfikowania czasu pracy. To zatem, co miało służyć „oderwaniu” od rzeczywistości pracy, zostało wprzęgnięte w jej służbę.

¹⁸ *Ibidem*, s. 117. Przykłady transgresyjnych wizerunków czy praktyk w dziejach rocka są liczne i wciąż obecne, brak im jednak szczeroci i intelektualno-moralnego zaangażowania cechującego The Who.

¹⁹ *Ibidem*, s. 119.

kredyty krótkoterminowe, te ułatwienia w spłacie rat, ma na myśli te loty na Majorce, te mira coli spaghetti, [...] te paliwa, dzięki którym silnik przestaje stukać, te ulepszenia strukturalne, te fotele katapultowe, [...] te mini, te go-go, te kombi, całkowicie ogólnie ma je na myśli, i wszystko, co pozostaje z nimi w związku”²⁰. Należy też dodać, że w Niemczech, potężnym kraju europejskim, jedną z reakcji na rzeczywistość konsumpcji była subkultura i muzyka Gotów z całym jej romanizmem, mrokiem i transgresyjnymi praktykami na scenie.

Dominujący w świecie współczesnego Zachodu jest światopogląd, który Ch. Taylor określił mianem humanizmu wyłącznego (*exclusive humanism*). Jest to koncepcja przyjmująca, że doczesność jest wszystkim, co naprawdę istnieje oraz że spełnienie ludzkiego życia dokonuje się wyłącznie w planie doczesnym – transcendencja to złudzenie minionych wieków. Samo życie i spełnienie człowieka jako jednostki (*human flourishing*) uznane zostają za naczelną wartość²¹.

Rozpowszechniony wraz z konsumeryzmem humanizm wyłączny dławi duchowe aspiracje wielu istot ludzkich. Dla pewnej części ludzi spełnienie poprzez zakupy, a dalej dietę, praktyki fitness i turystykę okazuje się niewystarczające. Taki rodzaj życia potraktowany jako *ultimum* pozbawia nas – akcentowali to jako pierwsi F. Nietzsche i S. Kierkegaard w odniesieniu do społeczeństw masowych – godności i heroicznego wymiaru nas samych.

W społeczeństwach, w których humanizm wyłączny stał się jawnie lub *implicit* przyjmowanym światopoglądem szerokich rzesz ludzi, czyli w rozwiniętych demokracjach Zachodu, to sztuka przejmuje na siebie wołanie o transcendencję. Transcendencja zaś (z łac. *transcendere* – przekraczać) z istoty oznacza transgresję – wykroczenie poza granice spłaszczonego i zawężonego świata. Zdaniem Charlesa Taylora w ramach sztuki dokonuje się w odczarowanym świecie coś zdumiewającego – epifania. Jest to epifania indywidualna, co oznacza, że przepuszcza symbole o obiektywnym znaczeniu przez filtr indywidualnej wyobraźni. Medium tej epifanii jest dla Taylora przed wszystkim literatura, a w niej poezja, np. R.M. Rilkego²².

Należy też dodać, że istnieje dziś sztuka pozornie transgresyjna. Jej przykładem są niektóre dzieła Damiena Hirsta (ur. 1965), który zdaje się wychodzić w swej pracy od analizy oczekiwań rynku sztuki, a następnie tworzy dzieła jako produkty na ten rynek. Ulubiony przez Hirsta motyw czaszki – zaszczerpiony w jego wyobraźni w młodzieńczych latach, gdy pracował w prosektorium – ludzi pozorem transgresji, a w istocie jest kiczem, wulgarnym i zarazem ironicznym zastraszaniem bogatych i sytych za pomocą dawnego symbolu²³.

²⁰ H. Menninghaus, *Wstret. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 20–21.

²¹ Zob. Ch. Taylor, *Secular Age*, Harvard University Press, Harvard 2009.

²² Zob. *Idem*, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, PWN, Warszawa 2001, s. 837 i nast.

²³ Symbol ten i malarski motyw czaszki nie utracił bynajmniej mocy i szlachetności, o czym

FRANCIS BACON I *LIMES INFERIOR*

W epoce świeckiej każde malarstwo religijne jest transgresyjne. Osobliwym przykładem jest twórczość Francisa Bacona (1909–1992). Jest to malarz, który jako jeden z nielicznych, a jedyny z taką mocą, przekroczył *limes inferior* w epoce odczarowanej. Wiele jego dzieł można potraktować jako rodzaj prawdziwej, lecz złej epifanii. Przez „złą epifanię” rozumiem epifanię zła, nadnaturalnych, niewydolnych wprost z naturalnego porządku złych sił. Ten trop interpretacji Bacona podsunął Jerzy Nowosielski, malarz-teoretyk o poglądach manichejskich²⁴. Bacon był artystą i człowiekiem indyferentnym względem religii. W niektórych wypowiedziach deklarował ateizm, w innych uznawał swój stosunek do religii za czysto estetyczny²⁵. Zarazem ten sam artysta namalował obrazy – począwszy od *Trzech studiów na podstawie Ukrzyżowania* (1944), przez serię *Screaming Popes* (od 1953 r.) i liczne portrety, które niemal natychmiast wywołują w nas interpretację symboliczną nakierowaną na kwestie zła, ciała, bólu i cierpienia, osamotnienia, przemocy, demonicznej seksualności, wiarygodności i świętości (lub nie) Kościoła katolickiego oraz cały krąg zagadnień związanych z kondycją człowieka współczesnego²⁶. W tym właśnie sensie – poza niewątpliwym, samowyznaczonym nowatorstwem formalnym – Bacon zasługuje na miano największego malarza XX wieku, nie tylko brytyjskiego²⁷. Transgresyjność malarstwa Bacona polega na dokonaniu zdumiewającego wyłomu w malarstwie współczesnym. Mówiąc najprościej: nie wiadomo, skąd przychodzi ta sztuka, gdzie jest jej duchowe źródło. Oryginalność figuracji – wiedzionej często przez przypadek, na który Bacon chętnie się zdawał – idzie tu wraz z pojawieniem się nowatorskiej treści. Bacon ukazał udręczone, zdeformowane istoty ludzkie w upiornie niedookreślonych wnętrzach lub plenerach. Na obrazach pojawiają się symbole uwikłane w historię i jej zło, np. swastyka czy stalowe klatki, w jakich przesłuchiowano m.in. Adolfa Eichman-

świadczy np. *Schädel* Gerharda Richtera (ur. 1932) z drezdeńskiej Albertiny. Richter spowił czaszkę, namalowaną z klasyczną precyzją, jakby kliszą, która sprawia wrażenie mokrej, kleistej mgły.

²⁴ Zob. Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Łuk, Białystok 1993, s. 11 i nast.

²⁵ Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997. Bacon wyrażał estetyczny zachwyt rytuałami Kościoła katolickiego i uznawał katolicyzm za religię przewyższającą pod tym względem wszystkie inne. Oto kilka jego wypowiedzi na tematy metafizyczne: „Myślę, że życie nie ma sensu. To my sami nadajemy mu znaczenie. Tworzymy pewne postawy, dzięki którym życie nabiera znaczenia, chociaż same w sobie nie mają one sensu” (*ibidem*, s. 133); „Uważam, że większość ludzi wyznających jakąś religię, mających bojaźń Bożą, jest znacznie bardziej godna uwagi niż ludzie żyjący jak hedoniści. Z drugiej strony, podziwając ich, nie mogę powstrzymać się od pogardy dla ich życia w całkowitym fałszu, bo tak myślę o wierzeniach religijnych” (*ibidem*, s. 134).

²⁶ Jeszcze jedna wypowiedź malarza: „[...] największa sztuka powraca zawsze do kruchości kondycji ludzkiej” (*ibidem*, s. 198).

²⁷ Zob. E. Bienkowska, *Ocalić niszcząc, zniszczyć ocalając*, „Znak” 2000, nr 535, s. 100–108.

na. Kontakty międzyludzkie nasycone są tu przemocą sięgającą okrucieństwa, a wszelkie działanie Erosa oznacza dominację lub podporządkowanie. Obrazy Bacona emanują jakimś kontaktem ze złem. Jest w nich zawsze dramatyzm, ale i element niesamowitości i demonizmu – element swoisty, nieobecny w takim stężeniu u żadnego chyba malarza współczesnego. Rzecz jasna nie o wszystkie obrazy tu chodzi, mowa o niektórych, reprezentatywnych.

Postaci ludzkie na obrazach Bacona uległy deformacji, swoistemu całościowemu lub fragmentarycznemu rozmazaniu pod wpływem jakiejś niezdefiniowanej siły. Jest to ona potężniejsza od czasu i działa szybciej niż czas. Relacje między ludźmi pozostają niedopowiedziane lub są nasycone przemocą, niekiedy o seksualnym i sadystycznym charakterze. Ciała są bez wyjątku brzydkie, często ukazywane jako mięso, krwawiące. Brzydota istot żywych, nie tylko ludzi, lae także np. psów, jest wszechobecna. Brzydkie są zwisające na luźnych kablach żarówki, masywne przełączniki elektryczne z przewodami, umywalki i rury. Brzydota świata ukazana została jednak bez delectacji, jako rodzaj wizji, niepokojącej epifanii destrukcyjnych sił. W tym właśnie sensie Bacon różni się od swego przyjaciela Luciena Freuda (1922–2011), który skupiał się na brzydocie i deformacji, karykaturował malowane postaci. Intensywna szpetota bohaterów Freuda jest dana sama w sobie, nie domaga się dopowiedzenia. U Bacona tymczasem akcent położony zostaje nie na samą deformację, lecz na to, co deformuje, niszczy, szpeci. Obrazy Bacona mają ogromną moc, sprawiają jednak ból, prawie żaden z nich nie cieszy i nie podnosi nastroju²⁸.

ZAKOŃCZENIE

Na koniec warto postawić pytanie: czy lub jak długo może istnieć społeczeństwo, które – jak nasze – zdaje się nie uznawać żadnych granic? Społeczeństwo, które nieustannie rozszczelnia, a następnie niweluje wszelkie granice. W społeczeństwach pierwotnych powszechnikiem była instytucja *tabu*. W Polinezji, skąd pochodzi to słowo, zakazem *tabu* objęte było np. wspólne spożywanie posiłków przez mężczyzn i kobiety. Zakazy *tabu* wtopione są w szerszy kontekst przekonań i wymagają – jak twierdzi A. MacIntyre – ciągłej reinterpretacji. Zdolność do takiej reinterpretacji jest oznaką żywotności danej kultury²⁹. Gdy takiej żywotności brakuje, zakaz staje się niezrozumiały, a nawet może – w sposób niepowodujący zrazu zauważalnych konsekwencji – zostać zniesiony. W istocie jednak takie zniesienie skutkuje próżnią moralną, którą usiłuje się naprędce zapełnić banała-

²⁸ J. Nowosielski mówi: „Ohyda jego sztuki będzie okupiona przez rozpacz”. Zob. Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, s. 12.

²⁹ A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. i przypisami opatrzył A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1996, s. 211213.

mi. Mary Douglas twierdzi, że społeczeństwo, które – jak nasze – nieustannie testuje wytrzymałość własnych granic, pokazuje, że mu na tych granicach bardzo zależy³⁰. Transgresyjne praktyki mogą zatem być zasadnie interpretowane jako wołanie o normę w świecie, który przyspieszając za bardzo, zlekceważył swoje zasoby moralne.

Na koniec zwróćmy uwagę na jeszcze jeden aspekt współczesnych praktyk transgresyjnych. Transgresja, przypomnijmy, oznacza przekraczanie – zawsze w jakimś określonym i nietrywialnym celu – ustalonego porządku kosmiczno-społecznego. Cel praktyk transgresyjnych w społeczeństwach przednowoczesnych był celem „wysokim”: polegał na utwierdzeniu porządku przez tymczasowe zanegowanie go lub na ponownej akceptacji porządku po aktach jego umownej destrukcji. Gdy idzie o dzisiejsze akty i praktyki transgresyjne, problematyczny jest ich chaotyczny i doraźny, przypadkowy charakter. O ile w dawnych systemach pojęciowych istniały wyznaczone miejsca i czas na transgresję, a same akty transgresji miały najczęściej zrytualizowany przebieg, o tyle współcześnie – w epoce, gdy nie istnieje jeden wspólny, podzielany przez społeczeństwa światopogląd, lecz raczej dynamiczny proces naukowego badania, w którym jednostki poszukują odpowiedzi na nurtujące je pytania – transgresja nie może mieć stabilnego punktu odniesienia. Z tego też względu akty transgresji tak często zdumiewają i ranią – również samych ich aktorów.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno T., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, postłowie M. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Bieńkowska E., *Ocalić niszcząc, zniszczyć ocalając*, „Znak” 2000, nr 535.
- Castaldo D., *Ziemia Obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, przeł. J. Uszyński, Znak, Kraków 1997.
- Chaunu P., *Cywilizacja Oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989.
- Claire J., *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Eliade M., *The Myth of Eternal Return, or Cosmos and History*, Princeton University Press, Princeton 1971.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia-Spacja Warszawa 1993.
- Fraenger W., *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Arkady, Warszawa 1990.
- Jonas H., *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS, Warszawa 1994.
- Kantorowicz E., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, Z. Krawiec, PWN, Warszawa 2007.
- Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, WAB, Warszawa 1999.
- Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Znak, Kraków 1995.

³⁰ J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków* [w:] M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007, s. 7–43.

- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. i przypisami opatrzył A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1996.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1994.
- Mattelart A., *Społeczeństwo informacji. Wprowadzenie*, przeł. J.M. Pomorski, Universitas, Kraków 2004.
- Menninghaus H., *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009.
- Podgórzec Z., *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Łuk, Białystok 1993.
- Siwicka D., Głowiński M., Nawarecki A. (red.), *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, IBL, Warszawa 1996.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Taylor Ch., *Secular Age*, Harvard University Press, Harvard 2009.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, PWN, Warszawa 2001.
- Tokarska-Bakir J., *Energia odpadków*, [w:] M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007.

SUMMARY

An article is concerned with the theoretical conditions of transgression in pre-modern, modern and contemporary society. Author argues that in pre-modern worldview there were no conceptual conditions which made transgression possible. In modern and especially postmodern de-enchanted world a real transgression is a creative work which goes beyond the limitations of exclusive humanism. Among the discussed authors are: Ch. Taylor, D. Castaldo, M. Douglas.

Keywords: transgression, creativity, tabu

JUSTYNA RYNKIEWICZ

Procesy twórcze w warsztatach kreatywności

Creative Processes in Creativity Training

ABSTRAKT

Artykuł jest próbą odkrycia istoty treningów kreatywności. Kreatywność jest zdolnością tworzenia rzeczy nowych i wartościowych. Poddam zatem analizie te dwa przymiotniki: „nowy” i „wartościowy”. Co więcej, podejmę problem założeń, jakie są czynione przez autorów warsztatów. Następnie zaprezentuję procesy twórcze opisane przez Margaret Baden oraz sposoby, w jakie można je rozwijać. Na koniec podejmę próbę określenia warunków efektywności warsztatów kreatywności.

Słowa kluczowe: kreatywność, twórczość, trening kreatywności, trening twórczości, procesy twórcze

Kreatywność to jedna z najbardziej fascynujących zdolności naszego umysłu. Przejawia się zarówno w rozwiązaniach codziennych problemów, jak i w tworzeniu wybitnych dzieł. Twórczy człowiek nie postrzega świata za pomocą schematów, jest ciekawski i ma odwagę stawiać pytania, podważać gotowe odpowiedzi i eksperymentować. Świat jawi mu się jako przestrzeń możliwości, w której każdy element zawsze może przeistoczyć się w coś nowego. Takie spojrzenie właściwe jest dzieciom, u których twórczość jest własnością trwałą¹. Dorośli, ucząc się o panujących w świecie prawach i zasadach, tracą z czasem elastyczność myślenia na rzecz biegłości w posługiwaniu się schematami. Nie pozbywają się jednak zupełnie swojej kreatywności. Twórczość dorosłych jest różna od dziecięcej, gdyż opiera się na znacznie szerszym zakresie doświadczenia. Z wiekiem ludzie

¹ W. Limont, *Twórczość w aspekcie cyklu życia* [w:] *Twórczość wyzwanie XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2003, s. 21.

nabywają także umiejętności do myślenia krytycznego i metapoznania, których brakuje dzieciom². Dzięki tym zdolnościom twórczość dorosłych jest bardziej zrozumiała i prowadzi do bardziej praktycznych rozwiązań.

Jednym ze sposobów rozwijania kreatywności jest uczestnictwo w warsztatach kreatywności. Analiza ich założeń, przebiegu i warunków skuteczności ujawni sposoby rozwijania zdolności twórczych. Na początku warto dokonać pewnych uściśleń definicyjnych. W psychologii pojęcia „twórczości” i „kreatywności” używane są przez teoretyków i praktyków w tym samym znaczeniu – jako zdolność do tworzenia pomysłów nowych i wartościowych. Z tego powodu w tym artykule będą one stosowane zamiennie. W tekście pominięte zostanie również rozróżnienie pomiędzy treningiem a warsztatem. Po pierwsze, nie jest ono istotne dla sedna tej pracy. Po drugie, również i te terminy stosowane są jako równoznaczne, w znaczeniu „systemu ćwiczeń indywidualnych lub grupowych stosowanych w celu pobudzenia zdolności generowania nowych i wartościowych pomysłów rozwiązywania problemów poznawczych i praktycznych”³. Zarówno warsztat, jak i trening oznaczają zestaw takich zadań i ćwiczeń, które mają na celu rozwijanie u uczestników zdolności kreatywnych/twórczych.

„WARTOŚCIOWOŚĆ” I „NOWOŚĆ” JAKO OKREŚLENIA WYTWORU TWÓRCZEGO

Zanim przejdę do omówienia samego treningu, warto zastanowić się nad znaczeniem terminów „nowy” i „wartościowy”, służących do określenia kreatywnego wytworu. Nowość można rozpatrywać w dwóch wymiarach: podmiotowym i przedmiotowym. Nowość w pierwszym sensie wynika ze sposobu, w jaki obiekt został stworzony. Kryterium dla drugiego rodzaju nowości należy upatrywać w tym, czy jest on *novum* dla twórcy bądź dla szerszej grupy.

Problem nowości w dziele twórczym podejmuje Władysław Tatarkiewicz. Zauważa on, że wszystkie rzeczy twórcze są zarazem nowe, jednak nie wszystkie nowe obiekty są twórcze. Autor *Dziejów sześciu pojęć* pyta, jak znaleźć granicę między dwoma rodzajami nowości (związanej i niezwiązanej z twórczością). Wskazuje pięć głównych problemów pojawiających się w analizie tego pojęcia. Po pierwsze, każda rzecz jest nowa z pewnej perspektywy, a z innej już taka nie jest („na nienowym drzewie, nienowym sposobem, każdej wiosny wyrastają nowe liście”⁴). Po drugie, nie znamy miary dla nowości ani momentu, w którym zaczyna ona być twórczością. Po trzecie, w twórczości mamy odmienne rodza-

² E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 428.

³ K. Szmidt, *Trening kreatywności*, Helion, Gliwice 2008, s. 23.

⁴ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 308.

je nowości (nowy utwór, nowy styl, nowy model, nowa metoda). Nie wiadomo, który rodzaj nowości jest twórczy. Po czwarte, nowość osiągnana przez ludzi może być zamierzona lub nie. I po piąte, stworzenie nowego dzieła ma różne skutki, od obojętnych po przełomowe⁵.

Do rozróżnienia między nowością twórczą a pozostałymi rodzajami nowości Tatarkiewicz proponuje użycie pojęcia energii umysłowej. Efekty twórcze to te, które zostały wytworzone przy udziale talentu, geniuszu czy jakiegoś rodzaju szczególnej zdolności. Sam autor przyznaje jednak, że energia umysłowa, podobnie jak sama nowość, nie jest czymś, co da się zmierzyć⁶. Takie ujęcie niewiele zatem wyjaśnia. Można – czy wręcz należy – zgodzić się z Tatarkiewiczem co do tego, że do nowatorskich efektów potrzeba specjalnego rodzaju intelektualnej aktywności. Obecna wiedza pozwala jednak zdjąć z niej aurę tajemniczości. Stworzenie dzieła kreatywnego nie musi koniecznie zakładać użycia twórczego geniuszu. Do wytworzenia nowatorskiego rozwiązania może prowadzić myślenie określane przez Edwarda Nęcę jako produktywne, czyli takie, które nie polega na odtwarzaniu przeszłego doświadczenia⁷.

Być może użycie przez Tatarkiewicza tak niejasnego pojęcia, jak „niemiernalna energia mentalna”, wynika z tego, że pisząc o twórczości, ma on na myśli zdolność do kreowania dzieł genialnych. Cechą wielkich twórców jest to, że sposób, w jaki tworzą swoje dzieła wykracza poza poziom rozumienia przeciętnego człowieka. Warsztaty kreatywności nie mają jednak na celu rozwijania zdolności genialnych, a jedynie naukę nieszablonowego i zarazem skutecznego podejścia do rozwiązywania problemów. Opierają się one na rozumieniu kreatywności jako naturalnej ludzkiej zdolności, która tak jak inteligencja czy umiejętności komunikacyjne, występuje u każdego, chociaż w różnym nasileniu⁸.

Podsumowując, w treningach twórczości chodzi o taką nowość, która jest wynikiem zamierzonego działania i stanowi nowość przynajmniej dla osoby, która ją stworzyła. Procesy twórcze, które zostaną opisane poniżej, mogą być w zadowalający sposób wspierane i rozwijane za pomocą ćwiczeń i atmosfery treningów kreatywności. Być może do stworzenia nowości o znaczeniu społecznym (czegoś genialnego) potrzebny jest pierwiastek geniuszu, czy też ponadprzeciętny poziom zdolności twórczych. Celem warsztatów twórczości nie jest jednak zamienianie ludzi w jednostki wybitne, ale uczenie ich nowego podejścia do codzienności i tworzenia nowatorskich, wartościowych pomysłów.

Warto teraz zastanowić się nad tym, o jakiego rodzaju wartości chodzi twórcom warsztatów kreatywności. Ujęcie, które proponuje Krzysztof Szmidt jest co

⁵ *Ibidem*, s. 309–310.

⁶ *Ibidem*, s. 311.

⁷ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *op. cit.*, s. 426–427.

⁸ M. Karwowski, *Konstelacje zdolności. Typy inteligencji a kreatywność*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2005, s. 73.

najmniej kontrowersyjne. Twierdzi on, że kreatywność nie może prowadzić do wymyślania zła⁹. Wynika z tego, że wynalezienie nowego sposobu masowego zabijania czy oszustw finansowych nie jest kreatywne. Trudno się jednak z takim ujęciem zgodzić, gdyż wynika ono z pomieszczenia pojęć. Autor raz używa pojęcia wartości, mając na myśli ich różne rodzaje (estetyczne, intelektualne czy pragmatyczne)¹⁰. W innym miejscu natomiast, gdy odwołuje się do przykładu Eihmanna czy Goebbelsa albo nieuczciwych księgowych, uznaje je za wartości moralne¹¹. Powoduje to problemy, których Schmidt nie jest w stanie – i nie próbuje – rozwiązać. Mianowicie, jeżeli przeznaczenie wytworu decyduje o tym, czy jest on kreatywny, czy też nie, to pojawia się pytanie: czy kiedy zmienia się cel wytworu, to zmienia się także jego status jako kreatywnego? Przykładowo, czy jeśli wynaleziona broń masowej zagłady posłuży do uratowania Ziemi, to czy stanie się ona dziełem kreatywnym, a jego twórca osobą kreatywną? Na to pytanie należy odpowiedzieć przecząco, inaczej dochodzimy do absurdałnej konkluzji, że możliwe jest dokonywanie zmian w przeszłości.

Kolejny problem polega na pomieszczeniu perspektyw oceny. Kreatywność jest zdolnością intelektualną, natomiast intencje są związane z moralnym charakterem ludzkiej aktywności. Są to dwa różne aspekty działania i nie należy ich mylić. Każde działanie może być wartościowe ze względu na swój wymiar etyczny, a bezwartościowe pod innymi względami i odwrotnie. Skoro jednak autor warsztatów kreatywności utrzymuje swoje przekonanie, to powstaje pytanie, dlaczego proponowany przez niego trening nie zawiera części związanej z rozwijaniem etycznych postaw u uczestników.

Szmidt posługuje się najprawdopodobniej wnioskowaniem, że skoro kreatywność jest dobra, to powinna służyć do dobrych celów. Prowadzi to jednak do tego, że należałoby uznać ją za swego rodzaju postawę moralną. Wtedy jednak jej rozwijanie powinno stać się domeną duchownych i etyków, a nie psychologów i trenerów. Warsztaty kreatywności służą rozwijaniu zdolności kreatywnych, czyli wytwarzania obiektów wartościowych w sensie estetycznym, intelektualnym i pragmatycznym¹², a moralne aspekty działania nie są tu brane pod uwagę.

ZAŁOŻENIA

Warto prześledzić pokrótce historię pojęcia twórczości. Pomoże to uniknąć nieporozumień wynikających z tego, że wiele osób nadal posługuje się dawnym rozumieniem twórczości jako zdolności elitarniej, podczas gdy twórcy warsztatów

⁹ *Ibidem*, s. 21.

¹⁰ *Ibidem*, s. 20.

¹¹ *Ibidem*, s. 20–21.

¹² R. Zawadzki, *Psychologia i twórczość*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005, s. 14.

opierają się na jej współczesnym, egalitarnym ujęciu. Według Władysława Tatarkiewicza twórczość, czy też kreatywność, nie były terminami znanymi starożytnym Grekom. Wystarczało im określenie „poieiu”, czyli „robić”. Co ciekawe, nie odnosiło się ono do wytwarzania dzieł sztuki. Artysta miał za zadanie jedynie jak najwierniej odtwarzać przyrodę. Wyjątek stanowiła poezja, której autorzy tworzyli całkiem nowe światy. Nie byli przy tym skrupowani tak sztywnymi zasadami, jak malarze czy rzeźbiarze¹³. Odejście od tego sposobu myślenia o twórczości i sztuce pojawiło się w Cesarstwie Rzymskim, kiedy przedstawicielom innych rodzajów sztuki zaczęto dawać prawo do samodzielnego tworzenia¹⁴.

W średniowieczu nastąpiła zasadnicza zmiana w pojmowaniu kreatywności. Wyraz *creatio* oznaczał czynność tworzenia dokonywaną przez Boga. W tym okresie nie uznawano artysty za twórcę, był on jedynie rzemieślnikiem oddającym dostrzeżone w świecie piękno. Zmiana tego sposobu myślenia zaczęła się w odrodzeniu, kiedy pojawiło się pewne przecucie istnienia wolności twórczej. Miały wtedy miejsce pierwsze próby wyrażenia udziału twórcy w jego dziele, nie używano jednak jeszcze terminu „twórczość”¹⁵. Pojęcie to pojawiło się dopiero w XVII wieku i nadal w większej mierze przysługiwało poetom niż przedstawicielom innych dziedzin sztuki. W XIX wieku nastąpiła zmiana i cała sztuka uznana została za twórczość.

W XX wieku pojęcie „twórczości” zyskało największy zasięg i zaczęło dotyczyć również innych niż sztuka form aktywności ludzkiej. Współcześnie uważa się, że kreatywność możliwa jest we wszystkich dziedzinach – można być kreatywnym politykiem, architektem, nauczycielem¹⁶. Zjawisko to Tatarkiewicz określa jako pankreacjonizm, czyli przekonanie, że każdy człowiek może być twórczy¹⁷. Nie oznacza to jednak, że każdy może być twórcą genialnym na miarę Mozarta czy Tołstoja. Jest to jedynie przekonanie, że każdy w swoim działaniu może tworzyć rzeczy nowe, inne od tego, co było mu znane. Tatarkiewicz uważa jednak, że to przesadne rozszerzenie pojęcia i że dla takich zjawisk lepiej zachować nazwę produktywności czy aktywności umysłu. Jest to uwaga poniekąd słuszna, jednak ze względu na terminologię używaną przez psychologów twórczości warto pozostać przy stosowanych przez nich terminach „twórczości” i „kreatywności” w podanym wyżej rozumieniu.

Pankreacjonizm jest związany z egalitarnym modelem twórczości, który zakłada, że twórczość jest cechą właściwą każdemu człowiekowi i że może być rozwijana. Te założenia, nawet jeśli nie są wyrażane *explicite*, leżą u podstaw wszelkiego rodzaju ćwiczeń rozwijających zdolności kreatywnego myślenia.

¹³ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 249.

¹⁴ *Ibidem*, s. 269.

¹⁵ *Ibidem*, s. 298.

¹⁶ *Ibidem*, s. 305.

¹⁷ *Ibidem*, s. 309.

PROCESY TWÓRCZE WEDŁUG MARGARET BADEN

Według Margaret Baden trzy główne procesy twórcze biorące udział w tworzeniu dzieła kreatywnego to eksploracja, kombinacje i transformacje. Dzięki nim powstają różne rodzaje twórczości, odpowiednio: eksploracyjna, kombinacyjna i transformacyjna¹⁸. Podobnie ujmują sprawę inni psychologowie, wskazując, że w kreatywności odpowiednim zdolnościom poszukiwania problemu towarzyszą również strategie metapoznawcze oraz umiejętności kombinowania i reorganizacji problemu. Stosowanie tych strategii jest zależne od rodzaju zadania i dziedziny, do której należy¹⁹. Ich poznanie i analiza w kontekście odpowiadających im części warsztatu pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czego jest on w stanie nas nauczyć.

EKSPLORACJE

Eksploracje to czynności związane z odkrywaniem świata, takie jak dociekanie, poszukiwanie, penetracja, badanie. Jest to jedna z cech typowych dla dziecięcego zachowania, która sprzyja występowaniu u nich twórczości, a bywa zatracana wraz z wiekiem²⁰. Eksploracje to działania odnoszące się zarówno do fizycznego otoczenia, jak i do sfery mentalnej. Najważniejszym celem twórczości eksploracyjnej nie jest wymyślanie nowych rozwiązań, ale stawianie odpowiednich pytań. Rozwijanie tej zdolności jest warunkiem do podejmowania dalszych działań. Poszukiwanie problemów, które można rozwiązać, i wad, które można naprawić, ma na celu ukazanie możliwych obszarów dla dalszej aktywności twórczej.

By określić czynności poznawcze związane z eksploracjami, Schmidt proponuje w odniesieniu do eksploracji wprowadzić termin „myślenie pytajne”. Według niego jest to wyrażenie najbardziej zbliżone do angielskiego *problem finding*. W języku polskim odpowiadają mu takie określenia, jak identyfikowanie i koncentracja na problemie czy wyszukiwanie problemów. Według Zdzisława Cackowskiego można również użyć określenia myślenie problemowe²¹.

Najważniejsze zdolności związane z tym rodzajem twórczości to umiejętność dostrzegania problemów, formułowania odpowiednich pytań problemowych, a także redefiniowania problemów. To, czy będą one rozwijane, zależy od dwóch cech, a mianowicie ciekawości poznawczej i motywacji do poszukiwania tego, co nieznanie²². Warto zwrócić uwagę, że w sytuacjach stresowych szansa na pojawienie się tego rodzaju aktywności poznawczej jest nikła. Kiedy odczuwamy strach

¹⁸ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 25.

¹⁹ M. Karwowski, *op. cit.*, s. 73.

²⁰ A. Tokarz, *Dynamika procesu twórczego*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 38.

²¹ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 26.

²² *Ibidem*, s. 27.

lub mamy niewiele czasu, chętniej posługujemy się znanymi sobie schematami i skryptami²³.

Wydawać by się mogło, że skoro eksploracje nie prowadzą do rozwiązań, to nie są zbyt użytecznymi procesami. Trzeba jednak zauważyć, że myślenie pytajne jest niezwykle ważne w początkowych fazach rozwiązywania problemu. Jeżeli dobrze postawimy pytanie, to dalsze działania mogą wymagać jedynie biegłości w obliczeniach, co niejednokrotnie mogą za nas wykonać komputery²⁴. Co więcej, według psychologów z nurtu *gestalt* działanie kreatywne ma na celu przekształcenie wyjściowej „złej” struktury w strukturę uporządkowaną. Jest to proces zainicjowany ze względu na dostrzegany brak w sytuacji wyjściowej²⁵. Myślenie typu *problem finding* pozwala dostrzegać struktury, które można by zmienić, zreorganizować czy poprawić, stanowi więc impuls do kreatywnego działania. Również słynni naukowcy wskazywali na wagę tego rodzaju podejścia. Według Alberta Einsteina wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy²⁶. Natomiast Karl Popper zachęcał do stawiania śmiałych hipotez, o ile tylko będą one możliwe do sfalsyfikowania, gdyż tylko w ten sposób może pojawić się rozwój w nauce²⁷.

KOMBINACJE

Myślenie eksploracyjne pozwala wyszukiwać problemy, natomiast do ich rozwiązywania przydają się dwa kolejne rodzaje procesów twórczych: kombinacje i transformacje. Kombinacje związane są z myśleniem asocjacyjnym, czyli z kojarzeniem²⁸. Dzięki tym operacjom mamy do czynienia z nowymi ideami, które powstały poprzez łączenie znanych elementów w nowy i niespodziewany, czyli odległy sposób²⁹. Podobnie jak w przypadku eksploracji, tak i tutaj potrzebne są zarówno wiedza i zdolności, jak i pewne cechy związane z naszą sferą emocjonalną. Zakres tego, co wiemy, wyznacza zbiór elementów, których możemy użyć w procesie kombinacyjnym. Natomiast nasza gotowość do tworzenia niespodziewanych skojarzeń, giętkość myślenia i zdolność do zabawowego podejścia do zadania określają, co z tymi elementami zrobimy³⁰.

²³ S. Fiske, B. Morling, *Schematy* [w:] *Encyklopedia Blackwella: Psychologia społeczna*, red. A. Manstead [et al.], Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 1996, s. 252.

²⁴ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 26.

²⁵ E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 1995, s. 18.

²⁶ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 26.

²⁷ W. Sady, *Spór o racjonalność naukową. Od Poincarégo do Laudana*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2000, s. 127–131.

²⁸ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 30.

²⁹ E. Nęcka, *Trening twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 60.

³⁰ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 31.

Myślenie kombinacyjne, które Szmidt (zgodnie z teorią Baden) uważa za jedną ze zdolności kreatywnych, jest dla wielu psychologów (zwłaszcza asocjjonistów) esencją twórczości³¹, którą uważają za zdolność do nietypowego i odległego kojarzenia idei. Według Artura Koestlera powstawanie wszystkich dzieł kreatywnych ma jedną i tę samą strukturę logiczną. Polega ona na tym, że w wyniku analizy dostrzega się związek między odmiennymi dziedzinami, a następnie wydobywa się na jaw ukryte podobieństwa. Odpowiada za to mechanizm bisocjacji, który polega na ujęciu danej sytuacji lub idei w dwóch różnych kontekstach³².

TRANSFORMACJE

Trzecim rodzajem kreatywnej aktywności są transformacje, które oznaczają przekształcanie rzeczy, obrazu, tekstu lub idei w coś nowego. Polegają one na zmienianiu pewnych cech obiektu i dochodzeniu do innych, nieraz zaskakujących wersji³³. Trzeba jednak zauważyć, że transformacje w najszerszym swoim ujęciu są cechą wszelkiego rodzaju myślenia. Takie założenie pojawia się przykładowo w teorii Newela i Simona. Przez Szmidta zostało ono jednak użyte w węższym rozumieniu, jako symboliczna zmiana obiektu lub jakichś jego cech. Różnice między myśleniem asocjacyjnym i transformacyjnym można zilustrować za pomocą klawiatury i książki. Za pomocą transformacji możemy przykładowo w myślach zamienić obraz klawiatury w obraz książki. Jeżeli jednak dokonamy łańcucha skojarzeń klawiatura – litery – słowa – zdania – tekst – książka, to użyliśmy myślenia asocjacyjnego³⁴.

Transformacje mają podwójne znaczenie. Mogą służyć bezpośrednio do tego, czym są, czyli do uzyskiwania nowych odmian znanego obiektu. Mogą także stanowić doskonały sposób na „rozgrzewkę” umysłową. Pozwalają nie tylko pozbyć się starych schematów, ale w ogóle oderwać się od myślenia schematycznego. W codziennym myśleniu cechy przedmiotów traktujemy najczęściej jako stałe, zaś poprzez stosowanie myślenia transformacyjnego zaczynamy dostrzegać, że mogą się one zmieniać³⁵. Święty Mikołaj może mieć niebieski strój, Coca Cola może mieć różowe logo, a Statua Wolności może być ubrana w bikini. Jak w poprzednich przypadkach, tak i w transformacjach oprócz umysłowych zdolności potrzebne są pewne cechy charakteru, takie jak gotowość i odwaga do przełamania schematów.

³¹ E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia...*, s. 17.

³² K. Szmidt, *op. cit.*, s. 32.

³³ *Ibidem*, s. 34.

³⁴ E. Nęcka, *op. cit.*, s. 100.

³⁵ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 34.

ETAPY WARSZTATU

Najtrudniejszym zadaniem dla prowadzących warsztaty nie jest – jak mogłoby się wydawać – dobór odpowiednich ćwiczeń. Łatwo można je znaleźć czy nawet wymyślić. Poważniejszy problem – nie tylko tych, ale wszelkiego typu warsztatów – stanowi to, jak przekonać osoby biorące udział w zajęciach do tego, by stosowały zdobyte umiejętności. Niezależnie od tego, czy przedmiotem jest kreatywność, komunikacja, asertywność, inteligencja emocjonalna, czy jakakolwiek inna zdolność, jeżeli uczestnik nie poczuje, że jest mu ona potrzebna, to nie zechce poświęcić czasu i energii na to, by wcielić w życie poznane techniki.

Poniżej przedstawione zostaną części warsztatu opisane przez Szmidta, które służą rozwijaniu odpowiedniego klimatu grupowego oraz podstawowych (opisanych powyżej) procesów twórczych. Pomysły autora *Treningu kreatywności* zostaną uzupełnione o zadania proponowane przez Nęcę. Obaj autorzy ujmują warsztaty z różnych perspektyw, jednak ich propozycje w wielu miejscach pokrywają się i uzupełniają.

ROZGRZEWKA TWÓRCZA

Rozgrzewka w treningu twórczości służy realizacji dwóch podstawowych celów. Po pierwsze, ma rozbudzić aktywność intelektualną uczestników, a po drugie – wprowadzić ich w odpowiedni nastrój. Ćwiczenia w tym etapie są tak skonstruowane, by spełniały oba cele jednocześnie. Wymagają one nie tylko rozbudzenia wyobraźni, ale również dania sobie przyzwolenia na udzielanie odpowiedzi dziwnych, nieszablonowych, a nawet momentami niezrozumiałych dla innych.

By stworzyć zadania do tej części treningu, Szmidt oparł się na teorii Joya Paula Guilforda, który wyróżnił dwa rodzaje myślenia. Pierwszy z nich to myślenie konwergencyjne, czyli zbieżne. Pojawia się ono w przypadku zadań, które mają tylko jedno poprawne rozwiązanie. Procesy myślenia, które mu towarzyszą, są konwencjonalne, o typowym przebiegu i bez elementów twórczych. Natomiast drugi rodzaj myślenia – myślenie dywergencyjne, jest odpowiedzialne za procesy twórcze. Stosujemy je wtedy, gdy mamy do czynienia z zadaniem otwartym, czyli posiadającym wiele poprawnych rozwiązań³⁶.

Ćwiczenia proponowane w rozgrzewce mają na celu usprawnienie trzech głównych cech myślenia dywergencyjnego. Pierwszą z nich jest płynność myślenia, która oznacza zdolność do wytwarzania w krótkim czasie wielu pomysłów bądź odpowiedzi na pytania otwarte³⁷. Kolejna z nich – giętkość myślenia – pozwala na generowanie jakościowo różnych wytworów i zmiany kierunku poszu-

³⁶ E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia...*, s. 24–25.

³⁷ *Ibidem*, s. 25.

kiwań oraz dostosowywania metod do problemów³⁸. Trzecią cechą jest oryginalność myślenia, rozumiana jako zdolność do udzielania odpowiedzi wychodzących poza stereotypowe rozwiązania, które mogą nieraz być nawet dziwaczne³⁹.

Drugi cel rozgrzewki, czyli wprowadzenie odpowiedniej atmosfery, odbywa się dzięki ćwiczeniom typu *ice breakers* (w wolnym tłumaczeniu – lodołamacze). Nazwa związana jest z tym, że mają one pomóc uczestnikom nawiązać ze sobą kontakt⁴⁰. Więcej uwagi na kwestie poznawania się uczestników grupy kładzie Nęcka w swojej książce *Trening twórczości*. Proponuje on ćwiczenia służące przedstawianiu się i ujawnianiu odpowiednich informacji o sobie oraz takie, które pomagają w wytworzeniu poczucia pewnej grupowej więzi⁴¹.

Struktury w tej części warsztatu mają wprowadzić atmosferę zabawy, przyzwolenia na wygłupy i eksperymentowanie. Powinny pokazywać zdenerwowanym uczestnikom, że nie są oceniani i że mogą czuć się swobodnie. Ich celem jest również wywołanie wzajemnej sympatii uczestników, zaciekawienia sobą oraz wzbudzenia poczucia wspólnoty grupowej. Ma to wywołać tendencję do wzajemnego podchwytywania, rozwijania i uzupełniania pomysłów⁴². Innymi słowy struktury te mają pomóc w usuwaniu barier psychicznych w kreatywnym myśleniu⁴³.

Rolę klimatu grupowego w rozwijaniu kreatywności podkreśla Andrzej Karwowski. Według niego klimat to zestaw postrzeganych przez dane osoby warunków funkcjonowania w grupie (w szkole, w pracy). Odnosi się on do wzajemnych relacji między członkami grupy. Istotne jest tu istnienie konfliktów i sposób ich rozwiązywania oraz związany z tym poziom zaufania i otwartości. Wpływ atmosfery może być dwojakiego rodzaju. Może ona wzmacniać naturalne zdolności osoby i sprawiać, że osiągnie ona bardzo dobre efekty swojej pracy. Jeśli jednak będzie ona negatywna, może mieć deprymujący i hamujący wpływ na procesy kreatywnego myślenia⁴⁴.

Ćwiczenia proponowane przez Szmidta w tej części polegają na udzielaniu odpowiedzi na pytania, takie jak: co byś zrobił słodszy/miększym/bardziej zielonym...? co jest potrzebne do łowienia ryb/opublikowania powieści...? co jest okrągłe i pomarańczowe/ostre i ładne...? co by było gdyby nie było grawitacji/nie było tarcia...? itp.⁴⁵ Ten ostatni rodzaj pytań pozwala również na trenowanie myślenia dedukcyjnego⁴⁶. Uczestnicy są zachęceni do udzielania odpowiedzi jak najbardziej oryginalnych. Początkowo mogą one być typowe: do łowienia ryb

³⁸ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 41.

³⁹ E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia...*, s. 25.

⁴⁰ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 41.

⁴¹ E. Nęcka, *Trening twórczości...*, s. 22.

⁴² K. Szmidt, *op. cit.*, s. 40.

⁴³ W. Limont, *op. cit.*, s. 66.

⁴⁴ M. Karwowski, *Klimat dla kreatywności*, Engram, Warszawa 2009.

⁴⁵ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 42–56.

⁴⁶ E. Nęcka, *Trening twórczości...*, s. 72.

potrzebujemy wędki i przynęty, potem mogą się spodziewać odpowiedzi bardziej niespodziewanych w stylu: pozwolenia od żony, cierpliwości, itp.

Inne zadania polegają na podawaniu tytułów zawierających odpowiednie elementy, takich jak imiona, kolory, nazwy miast. W tej części można poprosić uczestników o rozwijanie skrótów znanych organizacji czy firm, jak np. PZU, PKP, ZHP, w taki sposób, aby nowe nazwy zachowywały charakter instytucji. Jest też cała seria zadań związanych z odpowiedzią na pytanie: co to jest? – odnośnie zarówno materiału obrazowego (układ figur geometrycznych), jak i słownego (kapkan, merceryzacja). Odpowiedzi są bardzo często zabawne lub zaskakujące, co wprowadza przyjemny, niezagrażający nastrój w grupie⁴⁷.

MYŚLENIE PYTAJNE

Na myślenie pytajne składają się różnego rodzaju zdolności, w tym zdolność do dostrzegania problemów, czyli luk i niedostatków w danej sytuacji czy też obiekcie. Umiejętność formułowania pytań polega na tym, że człowiek potrafi trafnie zdefiniować problem i zadawać pytania określające ważne jego aspekty. Ostatnia umiejętność dotyczy reformułowania pytań bądź problemów. Opiera się ona na zdolności do abstrahowania, czyli pomijania pewnych cech obiektu przy jednoczesnym wyróżnianiu innych⁴⁸. Pozwala to na tworzenie nowych klasyfikacji obiektów, dostrzeganie podobieństw między nimi oraz na redefiniowanie problemów, które są kluczowym momentem procesu twórczego i jedną z najważniejszych zdolności⁴⁹. Nęcka proponuje osobny zestaw ćwiczeń, które mają pomóc w rozwijaniu zdolności abstrahowania⁵⁰. Ćwiczenia w tej części warsztatu mają na celu wzbudzenie ciekawości i zadziwienia światem. Prowadzący prosi uczestników, by mówili o rzeczach, które ich interesują, są zaskakujące i warte poznania. Zadaje on pytania typu: co cię ciekawi i dlaczego? co interesującego jest w kurzu? itp.

Drugim rodzajem zadań rozwijających zdolności eksploracyjne jest ćwiczenie się w zadawaniu pytań. Przykładowe zadanie może brzmieć: Ułóż 20 pytań do zdania: *Ale najbliższej rodzinie takich względów nie okazywał*⁵¹. Można też poprosić badanych, by układali pytania do znanych bajek, pytania, na które odpowiedź brzmi „12”, czy też pytania dotyczące najbliższego otoczenia⁵².

Wyróżnić można różne rodzaje pytań. Pierwsze z nich mają na celu gromadzenie informacji. Są to pytania faktograficzne, zaczynające się od partykuł: kto?

⁴⁷ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 42–49.

⁴⁸ E. Nęcka, *Trening twórczości...*, s. 51.

⁴⁹ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 59.

⁵⁰ Zob. E. Nęcka, *Trening twórczości...*, s. 52–59.

⁵¹ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 65.

⁵² *Ibidem*, s. 52.

co? gdzie? kiedy? Innym rodzajem są pytania genetyczne, w których interesuje nas przyczyna – służą one do organizowania informacji. Trzecia funkcja pytań polega na rozwijaniu informacji. Należą do niej pytania hipotetyczne i spekulatywne w rodzaju: co będzie dalej? co by było gdyby? Uczestników należy zachęcać do układania jak największej liczby pytań drugiego i trzeciego rodzaju.

Bardzo ciekawa jest seria ćwiczeń polegających na zadawaniu pytań w odniesieniu do standardowych tekstów kultury. Sprawia to, że człowiek przestaje traktować dotychczas znane historie jako oczywiste i zaczyna się zastanawiać nad treściami, które do niego docierają. Przykładowo, gdy zapytamy: jak matka Czerwonego Kapturka mogła wysłać dziecko w tak niebezpieczną podróż przez las? – zauważymy, że bajka ta ma aspekty, których nie zauważaliśmy wcześniej.

Innego rodzaju zadania polegają na odpowiadaniu na pytania: czego nie wiem o wietrze/ kurzu/ śniegu...? Zaproponowana jest też seria pytań na spostrzegawczość (ile liter ma Twoje nazwisko? co brzmi tak jak palący się las? ile krzesel jest w Twoim domu?). Służą one temu, by uczestnik poznał obszary, w których może się jeszcze więcej dowiedzieć, i przyzwolił sobie na niewiedzę, co wcześniej było dla niego zapewne źródłem dyskomfortu⁵³.

Zadania w tej części mają na celu wyrobienie skłonności do innego postrzegania rzeczywistości, nie jako czegoś danego z góry czy oczywistego, ale jako przestrzeni, w której jest wiele zagadek, wiele rzeczy można ulepszyć i zmienić. Świat jest pełen tajemnic i zarazem możliwości działania. Kreatywność przejawia się w tym, że ktoś nie godzi się na jeden z góry ustalony sposób interpretacji świata. Ważne jest też uznanie, że niewiedza nie jest powodem do wstydu, tylko impulsem do poszukiwania odpowiedzi.

KOMBINACJE – MYŚLENIE KOMBINACYJNE

W tej części warsztatu uczestnicy wykonują zadania polegające na tworzeniu połączeń i asocjacji rzeczy i idei. Chodzi o to, by tworzyć zaskakujące i odległe od siebie skojarzenia, które będą zarazem zrozumiałe (choć niekiedy mogą wymagać tłumaczenia). Ćwiczenie myślenia kombinacyjnego pomaga osiągnąć nową perspektywę w kreatywnym myśleniu oraz stworzyć „twórczą mieszankę”, która będzie zawierała elementy nowe i użyteczne⁵⁴.

Spora część zadań w tej części warsztatu proponowanego przez Szmidta polega na kombinowaniu elementów różnych dziedzin, przykładowo muzyki, plastyki, literatury, historii, itp. Typowe zadania, jakie możemy tutaj spotkać to nadawanie podtytułów muzyce, malowanie dziwnych słów, ułożenie rysunkowego powitania dla Marsjan, czy wymyślanie akcji literackiej do utworu muzycznego.

⁵³ *Ibidem*, s. 96.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 98.

Ćwiczona jest także zdolność do tworzenia skojarzeń słownych, na której rozwijanie duży nacisk kładzie Nęcka. Proponuje on wiele różnych sposobów ćwiczenia myślenia asocjacyjnego⁵⁵. Bardzo ciekawym zadaniem, proponowanym przez Szmidta, jest „Karuzela myśli”, która polega na tym, że jedna osoba opowiada swój pomysł po kolei kilku osobom, a te podają jej swoje skojarzenia. Pozwala to na spojrzenie na własny pomysł z wielu różnych perspektyw, a także na poznanie innych sposobów kojarzenia niż własny⁵⁶.

Inne zadania to trigramy bądź tryplety, które polegają na znajdowaniu wspólnego mianownika dla trzech z pozoru odległych obiektów. Podajemy uczestnikom zestaw słów (np. odcinek, telefon, życie) i prosimy o znalezienie jednego słowa, które łączy je wszystkie (odповідzią jest linia). Żeby rozwiązać to zadanie trzeba ująć pojęcie „linii” w jego różnych znaczeniach: matematycznym (wtedy jej częścią jest odcinek), fizycznym (gdy chodzi o linię telefoniczną) i w sensie metaforycznym (jako linia życia)⁵⁷.

Wiele obiektów wydaje nam się nie mieć ze sobą związku, gdy ujmujemy je jedynie w ich typowych lub narzucanych przez sytuację kontekstach. Te ćwiczenia mają na celu pokazanie, że nawet odległe z pozoru obiekty mogą się ze sobą łączyć. Jeżeli rzeczy ujmie się z wielu różnych perspektyw, to okaże się, że mają one ze sobą cechy wspólne, które pozwalają na tworzenie z nich nowych i sensownych całości. Świat zaczyna się jawić raczej jako system powiązanych ze sobą rzeczy i idei niż jako zbiór obiektów.

TWÓRCZE PRZEKSZTAŁCENIA – MYŚLENIE TRANSFORMACYJNE

Jak zaznaczono powyżej, przekształcania mogą być uznane za cechę każdego procesu myślowego, nie tylko kreatywnego. W ramach warsztatu kreatywności ćwiczone są trzy rodzaje przekształceń. Przekształcenia figuralne dokonują się na materiale obrazowym. Jeżeli pracujemy na słowach i znaczeniach, to efektem będą przekształcenia semantyczne. Natomiast fizyczne oddziaływanie na rzeczy lub procesy powoduje powstawanie przekształceń behawioralnych⁵⁸. Ważne jest to, by powstałe przekształcenia spełniały dwa kryteria: były dalekosiężne, czyli aby obiekt końcowy znacznie różnił się od wyjściowego, oraz by były oryginalne, czyli w jakiś sposób zaskakujące i pomysłowe i zarazem sensowne⁵⁹.

Dostrzeganie potencjału zmiany jest warunkiem wyjściowym stosowania transformacji. Jeżeli nie widzimy szansy na poprawę zastanego stanu rzeczy, to

⁵⁵ E. Nęcka, *Trening twórczości...*, s. 60–70.

⁵⁶ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 118.

⁵⁷ E. Nęcka, *Trening twórczości...*, s. 62; K. Szmidt, *op. cit.*, s. 118.

⁵⁸ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 152.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 153.

nie zechcemy inwestować w to siły i energii. Żeby rozwinąć skłonność do patrzenia na otoczenie jako na szerokie pole możliwości, stosuje się ćwiczenia polegające na poprawianiu dobrze znanych historii, przysłów czy przedmiotów. W efekcie uczestnicy powinni dojść do wniosku, że wiele z pozoru permanentnych sytuacji można zmienić. Owocuje to większą skłonnością do dokonywania prób przekształceń⁶⁰.

Myślenie transformacyjne można również rozwijać w zadaniach wymagających współpracy. Jedno z nich polega na tym, że dwaj uczestnicy wymyślają po dwa pomysły na rozwiązanie problemu, w ten sposób otrzymujemy cztery propozycje, które następnie łączymy w jedną⁶¹. Zanim jednak przystąpimy do takich zadań, warto zaproponować kilka struktur, które uczą odpowiedniej komunikacji i konstruktywnych sposobów krytyki. Bardzo ważne jest, by pomimo różnicy zdań nie doszło do rozłamów i negatywnej atmosfery w grupie⁶².

Przekształcenia figuralne daje się ćwiczyć za pomocą następujących zadań: zmień jeden przedmiot w drugi (np. kubek w pilota) w pięciu obrazach, czy też połącz trzy figury i nadaj im nazwę. Zadanie to jest wykorzystywane nie tylko w ćwiczeniach, ale i w testach na kreatywność⁶³. Polega ono na tym, że do kilku podanych kresek należy dorysować jak najciekawsze rozwinięcie⁶⁴. Większość uczestników ma tendencje do wykorzystywania podanych linii jako głównego elementu powstającego obrazu. Przykładowo mając dwa pionowe, równoległe do siebie odcinki, rysują drabinę, puszkę, drzewo. Bardziej oryginalnym rozwiązaniem jest użycie tych kresek do stworzenia słonia łapiącego motyla, statku kosmicznego, wodospadu czy jakiegokolwiek innego obrazu, który nie narzuca się na podstawie podanego kształtu.

Zadania rozwijające myślenie transformacyjne mają na celu pokazać uczestnikom, że świat jest pełen możliwości zmian. Napotkana rzeczywistość nie musi być taka, jaką ją postrzegamy – można wprowadzać w niej modyfikacje i ulepszenia nawet w tym, co wydawało nam się oczywiste (jak np. ocena postępowania złego wilka z *Czerwonego Kapturka*). Nieraz gdy napotykamy w życiu na niewygody czy przeciwności, staramy się dostosować swoje postępowanie do niesprzyjających okoliczności. Tymczasem możliwa jest inna strategia, polegająca na dostosowaniu środowiska do naszych oczekiwań (oczywiście w pewnych granicach). By ją przyjąć, należy najpierw uznać, że otoczenie będzie się poddawać naszym działaniom i podjęte próby nie będą bezowocne. Ta część warsztatu ma za zadanie wywołać w uczestnikach poczucie, że nasza przestrzeń życiowa nie jest stała

⁶⁰ *Ibidem*, s. 153–160.

⁶¹ *Ibidem*, s. 158.

⁶² E. Nęcka, *Trening twórczości...*, s. 30–38.

⁶³ S. Popek, *KANH – Kwestionariusz twórczego zachowania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.

⁶⁴ K. Szmidt, *op. cit.*, s. 162.

i nienaruszalna, ale jest obszarem dla naszych działań – polem, na którym możemy eksperymentować i przekształcać jego elementy tak, by osiągać swoje cele.

WARUNKI SKUTECZNOŚCI WARSZTATU KREATYWNOŚCI

W warsztacie kreatywności istotna jest atmosfera, która pozwala uczestnikom na swobodne wyrażanie swoich pomysłów, wątpliwości, pytań i potrzeb. Zrelaksowany człowiek o wiele chętniej i szybciej się uczy, gdyż nie zużywa energii na wyczekiwanie zagrożenia. Kiedy człowiek czuje się zestresowany, postępuje zgodnie z utartymi schematami, co jest przeciwieństwem kreatywnego myślenia.

Dzieci są z natury kreatywne, natomiast u osób dorosłych ta cecha jest zdecydowanie mniej wyraźna. Nie dziwią się oni światu i nie próbują go poznawać⁶⁵. Dlatego atmosfera warsztatu powinna również sprzyjać zabawie, czy wręcz wygłupom. Ernts Kris uważa, że myślenie twórcze jest możliwe, gdy dojdzie do regresji do wczesnodziecięcego sposobu myślenia. Jest to zabieg chwilowy, odwracalny i kontrolowalny. Osoba w procesie kreatywnego myślenia zawieszając dojrzałe formy myślenia i przechodzi do spontanicznej aktywności intelektualnej właściwej dzieciom. Po wygenerowaniu pomysłów wraca do myślenia dojrzałego i nadaje im bardziej realistyczny charakter⁶⁶.

Do rozpoczęcia działania konieczne jest uznanie, że pewna sytuacja bądź sposób działania wymaga zmiany. Ludzie niechętnie pozbywają się starych nawyków, przyzwyczajzeń czy skłonności, ponieważ aby tego dokonać, należy najpierw przyznać się do nieskuteczności własnych działań. Jest to stwierdzenie sprzeczne z potrzebą autoafirmacji, czyli uważania się za istotę racjonalną i skuteczną⁶⁷. Łatwiej jest kontynuować nieskuteczne czy nieoptymalne sposoby działania, niż podjąć wysiłek do zmiany sposobu działania. Zadaniem prowadzącego warsztaty jest przekonać uczestników, by zechcieli wprowadzać w życie zdobyte umiejętności. Musi on zrobić to w sposób niezagrażający, aby uniknąć przyjęcia przez nich postaw obronnych, a zarazem na tyle sugestywnie, by miało to trwały efekt.

Kolejnym warunkiem skuteczności treningu jest ćwiczenie kreatywności również po jego zakończeniu. Nieszablonowe, odważne myślenie jest umiejętnością, która łatwo może być zapomniana. W porównaniu do typowych sposobów rozwiązywania problemów jest ona rzadziej stosowana, a przez to trudniejsza i bardziej męcząca. Wiąże się także z zagrożeniem związanym z niezrozumieniem przez otoczenie. Ludzie w większości nie działają w sposób kreatywny, dlatego też taki sposób rozwiązywania problemów nie jest modelowany w spo-

⁶⁵ M. Karwowski, *Klimat dla kreatywności...*

⁶⁶ E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia...*, s. 20.

⁶⁷ J. Strelau, D. Doliński, *Psychologia. Podręcznik akademicki*, Sopot 2008, s. 130.

leczeniu⁶⁸. By działać kreatywnie, trzeba wykonać pewien wysiłek w stronę trenowania się w tej zdolności aż do momentu, kiedy stanie się ona nawykiem.

Każdy człowiek jest kreatywny, jednak jednym przychodzi to łatwiej niż drugim. Ważne są tu pewne cechy osobowościowe, które wpływają pozytywnie na kreatywne postępowanie. Po pierwsze, ważny jest nonkonformizm, pomagający w przełamaniu ustalonych schematów. Kolejną pomocną cechą, ściśle związaną z nonkonformizmem, jest odwaga. Pomaga ona pomóc w radzeniu sobie ze strachem związanym zarówno z ryzykiem porażki podczas poszukiwań, jak i ryzykiem ośmieszenia. Samoakceptacja niweluje natomiast część obaw związanych z brakiem sukcesu czy zrozumienia przez innych.

Warsztaty kreatywności wpływają na sposób rozumienia świata. Sprawiają, że zaczyna być postrzegany jako pole możliwości, miejsce, w którym można działać i poprawiać nawet te elementy, które wcześniej wydawały się stałe i nienaruszalne. W efekcie treningu powinien pojawić się pozytywny emocjonalny stosunek do niewiedzy, stawiania pytań i udzielania niekonwencjonalnych odpowiedzi. Dodatkowo rozwijane są konkretne zdolności intelektualne: myślenia dywergencyjnego, stawiania odpowiednich pytań, tworzenia skojarzeń i transformacji. Wszystko to ma pomóc w rozwiązywaniu skomplikowanych problemów natury estetycznej, poznawczej i praktycznej.

BIBLIOGRAFIA

- Bandura A., *Spoleczne uczenie się* [w:] *Encyklopedia Blackwella: Psychologia spoleczna*, red. A. Manstead [et al.], Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 1996.
- Fiske S., Morling B., *Schematy* [w:] *Encyklopedia Blackwella: Psychologia spoleczna*, red. A. Manstead [et al.], Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 1996.
- Karwowski M., *Konstatacje zdolności. Typy inteligencji a kreatywność*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2005.
- Karwowski M., *Klimat dla kreatywności*, Engram, Warszawa 2009.
- Limont W., *Twórczość w aspekcie cyklu życia* [w:] *Twórczość – wyzwanie XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2003.
- Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 1995.
- Nęcka E., *Trening twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B., *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2006.
- Popek S., *KANH – Kwestionariusz twórczego zachowania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Sady W., *Spór o racjonalność naukową. Od Poincarégo do Laudana*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2000.
- Strelau J., Doliński D., *Psychologia. Podręcznik akademicki*, Sopot 2008.
- Szmidt K., *Trening kreatywności*, Helion, Gliwice 2008.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Tokarz A., *Dynamika procesu twórczego*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.
- Zawadzki R., *Psychologia i twórczość*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005.

⁶⁸ Więcej o mechanizmie modelowania: A. Bandura, *Spoleczne uczenie się* [w:] *Encyklopedia Blackwella: Psychologia spoleczna*, s. 373–379.

SUMMARY

The article is an attempt to discover the essence of creativity trainings. Creativity is the ability to create new and valuable objects. Thus I will analyze those two adjectives “new” and “valuable”. What more I will undertake the problem of assumptions which are made by creators of creativity trainings. Then I will present the creative processes by Margaret Baden and ways to develop them. At the end I will try to identify conditions of the effectiveness of those trainings.

Keywords: creativity, creativity trainings, creative processes

KAROLINA GOLINOWSKA

Między sferą rynkową a przestrzeniami kultury: miasta kreatywne

Between Sphere of Economy and Cultural Space: Creative Cities

ABSTRAKT

Celem artykułu jest analiza pojęcia kreatywności w odniesieniu do kontekstu społecznego i gospodarczego. Idea kreatywnych gałęzi gospodarki staje się fundamentem działań wspierających komercjalizację kultury. Zwolennicy owych procesów ich konsekwencje często ujmują w sposób jednowymiarowy. Komercjalizacja sektora kultury wspierana turystyką kulturalną stanowić ma bowiem receptę na sukces gospodarczy regionu. Niemniej tak instrumentalne traktowanie sektora kultury skutkuje poważnymi konsekwencjami. Przykład związany z pracą Damiana Hirsta uświadamia, jakie zagrożenia pojawiają się w odniesieniu do instytucji kultury funkcjonującej w mieście kreatywnym.

Słowa kluczowe: klasa kreatywna, miasta kreatywne, komercjalizacja kultury, turystyka kulturalna

W jednym ze swoich artykułów Chris Bilton wspomina o zwrocie dokonującym się w Wielkiej Brytanii w aspekcie postrzegania relacji łączących współczesną gospodarkę, politykę i kulturę¹. Pojęcie przemysłu kulturalnego, kojarzone przede wszystkim z analizami Theodora Adorna, wypiera pojęcie twórczych gałęzi gospodarki. Owa zmiana używanej terminologii i słownictwa w odniesieniu do wzmiankowanego fragmentu struktury społecznej umiejscawia kreatywność w kontekście indywidualnych możliwości. Jest ona istotna, ponieważ stoi w wyraźnej opozycji wobec przemysłu kulturalnego, oferującego szersze kulturowe

¹ Ch. Bilton, *Polityka kreatywności*, przeł. S. Jacobson [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 69–71.

i społeczne tło dla owych wartości, talentów czy tradycji. Innymi słowy, indywidualna kreatywność zaczyna tu górować nad masową, społeczną produkcją dóbr kulturowych. Analizując ową przemianę w aspekcie politycznym, Chris Bilton zauważa zarazem, iż odzwierciedla ona sprzeczności i napięcia między modelem społecznej demokracji a neoliberalizmem. Podejście eksponujące silną obecność państwa w odniesieniu do polityki kulturalnej ściiera się tu z polityką uwalniania indywidualnych talentów, wzmacnianą przez liberalną gospodarkę. Akcent położony na indywidualne przejawy twórczego działania jako bodźca stymulującego szeroko rozumiany rozwój społeczny i gospodarczy współtworzy nową definicję kreatywności, której konsekwencje znajdują zdecydowanie szeroki zasięg.

Nowe ujęcie kreatywności pojawia się także w analizach Richarda Floridy. Stwierdza on, iż mimo że kreatywność stała się towarem w gospodarce najbardziej cenionym, jej istoty nie da się zarazem sprowadzić wyłącznie do roli „towaru”². Opisywany przez niego popyt na kreatywność, wyrastający na kanwie szerokich społecznych transformacji, stwarza nową wizję społeczeństwa klasowego. W efekcie dochodzi do narodzin klasy kreatywnej, która w przeciwieństwie do klasy robotniczej i usługowej gratyfikację finansową uzyskuje na mocy twórczego działania i myślenia. Florida nie deprecjonuje przy tym robotników, wskazując, iż wielokrotnie to pracownicy fizyczni stają się inicjatorami zmian w aspekcie wydajności pracy i produkcji³. Jednak to klasa kreatywna stanowi tu siłę społeczną napędzającą szeroko rozumiany rozwój gospodarczy. Nowa wizja społeczeństwa wypływająca z analiz Floridy traktuje o kreatywnych jednostkach zanurzonych w idealnym świecie niemarnującym interesujących pomysłów i nowatorskich propozycji. Korzystne otoczenie społeczno- kulturowe wraz z szerokim zapleczem instytucji kulturalnych sprzyja atmosferze wymiany myśli. Nowa odmiana inżynierii społecznej zakłada tu prężnie rozwijającą się klasę kreatywną w otoczeniu klasy robotniczej i usługowej, współtworzącą kolejne odmiany społecznych hierarchii i dysproporcji. Nawet wzmocniona siłą własnej kreatywności klasa usługowa i robotnicza stanowić będzie ambicjonalny i finansowy cień klasy kreatywnej.

Odchodząc od problematyki sygnowanej przez ową wizję społeczeństwa, chciałabym skoncentrować się na relacji między kulturą a gospodarką. Opisywaną przez Floridę gospodarkę kreatywną współtworzy piętnaście przemysłów, gdzie zabawki i gry wespół z przemysłem wydawniczym, architektonicznym i sztuką czy telewizją przynoszą ogromne coroczne zyski⁴. W owym zaskakującym zestawieniu rozmaitych branż, usług czy działalności intelektualnej zasta-

² R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, przeł. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 28.

³ *Ibidem*, s. 5.

⁴ *Ibidem*, s. 64.

nawiające wydaje się ostateczne kryterium oceny. Efektywność poszczególnych jej segmentów mierzona jest prognozowanym i osiąganym zyskiem finansowym. Komercjalizacja sektora kultury stanowi zatem dla Floridy kwestię niedyskutowalną. Podążanie sektora kultury za trendami rynkowymi uznaje on wręcz za obowiązkowe. Przeświadczenie to stanowi rezultat mocno utrwalonego przekonania, że bogate zaplecze instytucji kultury stanowiło wyznacznik amerykańskiej metropolii⁵. W przeszłości gwarancją wyjścia poza prowincjonalizm dawała tu obecność muzeum sztuki, opery, baletu i orkiestry symfonicznej. W momencie gdy prymat sztuki wysokiej osłabł a młodsze pokolenia publiczności stopniowo traciły zainteresowanie ofertą programową, instytucje te stanęły przed koniecznością zmian o charakterze fundamentalnym. Nowe strategie rozwoju zakładały liczne przekształcenia formalne, które utrzymywałyby liczbę odwiedzających na stałym poziomie. W związku z powyższym opcją preferowaną przez muzea sztuki stały się tzw. *blockbusters*, czyli wielkie wystawy podróżujące po całym świecie. Fenomen ich popularności wynika z nisko skalkulowanego ryzyka inwestycyjnego. Globalny sukces *blockbusters* gwarantują bowiem światowej sławy prace i nazwiska artystów, których „przyjemnie” się ogląda. Przy okazji zaś prestiżowe mury muzeum sztuki zaczęły służyć jako tymczasowe miejsca ekspozycji dóbr luksusowych, otwierając się na ofertę atrakcyjną wizualnie i mniej wymagającą pod względem intelektualnym. Trudniejsze wyzwanie stanęło przed filharmonią, której skostniałą i statyczną strukturę Florida proponował ukryć za pomocą odpowiednich chwytów marketingowych. Tutaj też pojawiła się propozycja, by zamiast zwykłych koncertów organizować wydarzenia pokroju „noc singli w filharmonii”. Miasto klasy kreatywnej miałoby zatem stwarzać przestrzeń dla indywidualnego rozwoju, stymulowanego różnego rodzaju przyjemnościami uczestniczenia w życiu kulturalnym. Instytucje artystyczne stanowiłyby zaś placówki działające według określonych strategii marketingowych, generujących zainteresowanie przekuwające się w finansowy zysk.

Naturalnym, wydawać by się mogło, dopełnieniem zaproponowanego przez Richarda Floridę projektu klasy kreatywnej i funkcji sektora kultury byłaby turystyka. Miejsce, w którym mieszkańcom dobrze się żyje, zyskuje przecież ogromny potencjał gospodarczy oraz inwestycyjny. Sam sektor kultury wspomaga rozwój ekonomiczny miast i regionów przez budowanie wizerunku miasta otwartego i kreatywnego zarazem. W opinii Simona Anholt’a rozbudowane zaplecze kulturalne stanowi element nieodzowny dla budowania tak zwanej konkurencyjnej tożsamości danego regionu, zwłaszcza gdy pod uwagę bierze się potoczne przekonanie o tym, że kultura stanowiła sektor niezależny względem interesów ekonomicznych⁶. Konkurencyjna tożsamość to marketingowo dopracowany obraz

⁵ *Ibidem*, s. 189.

⁶ S. Anholt, *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations Cities and Regions*, Palgrave Macmillan 2007, s. 97–101.

danej przestrzeni, mający dostarczyć specyficznych i niezapomnianych wrażeń płynących z tytułu jej eksploracji. Działanie to wpisuje się zatem w strategię promocyjne miast i regionów, w efekcie których wzmożone zainteresowanie konsumentów i inwestorów skutkować będzie intensywnym rozwojem gospodarczym. Rola instytucji kultury w procesie kreowania atrakcyjnego wizerunku miejsca jest niezwykle istotna. Efektywna promocja dziedzictwa narodowego doskonale wpisuje się w działanie sygnowane przez *place branding*. Akcent położony na wydobywanie specyficznego charakteru określonej rzeczywistości społecznej pozwoli na to, aby obserwowalne różnice w skali globalnej stworzyły rozpoznawalną markę danego narodu, miasta czy regionu. Wyodrębnienie owego lokalnego kolorytu życia społecznego, kulturalnego czy politycznego stanowi odpowiedź na zapotrzebowanie globalnego świata, zdaniem Simona Anholta przekształcającego się w przestrzeń rynkową⁷. Poszczególne sektory światowej gospodarki nieustannie konkurują w materii pozyskiwania nowych inwestorów, co przekłada się także na miejsca samych inwestycji. Stąd też tak istotnym elementem staje się rywalizacja poszczególnych miast o organizację istotnych wydarzeń kulturalnych czy sportowych. Natomiast sama ekspozycja kulturowych kontrastów bywa jednak obciążona licznymi społecznymi stereotypami, które zniweczyć może jedynie świadome kreowanie obrazu danej przestrzeni.

Utożsamiana z dziedzictwem narodowym kultura to czynnik różnicujący poszczególne społeczeństwa, których poznawanie stanowi część potrzeb realizowanych za pośrednictwem tak zwanej turystyki kulturalnej. Niezwykle istotnym elementem staje się zatem wizualizacja owej specyfiki za pośrednictwem przekazów kulturowych, bez których globalna rzeczywistość tworzyłaby świat monotony. Warto przy tym podkreślić, że adresatem oferty z ramienia turystyki kulturalnej jest przede wszystkim opisywana przez Richarda Floridę klasa kreatywna, zainteresowana określonymi sposobami spędzania wolnego czasu. Wspominana przy okazji komercjalizacja sektora kultury staje się jednym z elementów turystyki kulturalnej, której oferta jest bogata w rozmaite doświadczenia. Najogólniej ujmując, dotyczy ona miejsc związanych z istotnymi wydarzeniami kulturalnymi, festiwalami, znanymi i cenionymi muzeami, czy miejscami ekspozycji kulturowego dziedzictwa⁸. Tu jednak warto podkreślić, że przestrzeń czasowa, wokół której koncentruje się turystyka kulturalna, dotyczy przede wszystkim teraźniejszości. Nastawienie na tymczasowość odpowiadałoby zatem postulowanym przez Richarda Floridę strategiom działania instytucji kultury nieustannie zmieniającym ofertę programową. Doświadczenie eksplorujące przeszłość zawiera się natomiast w ofercie turystyki krajoznawczej, podążającej tropem miejsc uobecniających

⁷ *Ibidem*, s. 1–3.

⁸ E. Christou, *Heritage and Cultural Tourism: a Marketing-Focused Approach* [w:] *International cultural tourism: management, implications, cases*, ed. M. Sigala, D. Leslie, Elsevier Butterworth-Heinemann 2005, s. 5–10.

czasu historyczne. W tym też aspekcie muzea rozmaitego pokroju i ich kolekcje stanowiłyby instytucje o fundamentalnym znaczeniu dla turystyki zorientowanej na eksplorację kulturowej przeszłości. Tak skonstruowana oferta kulturalna zdaje się stanowić, według Simona Anholta, doskonałą alternatywę wobec propozycji wypływających ze strony agencji turystycznych. Konkurencyjna tożsamość danej przestrzeni nadaje jej na tyle specyficznego charakteru, iż atrakcyjnością przewyższa on rajskie obrazy plaż otoczonych błękitnymi lagunami. Interesująca oferta kulturalna, zawierająca zarówno przestrzenie ekspozycji kulturowego dziedzictwa, jak i liczne wydarzenia o charakterze czasowym, pozwala bowiem na wielokrotne odwiedzić miejsca i to o różnych porach roku.

Simon Anholt wielokrotnie podkreśla, że świadome kreowanie marki danego regionu jest dla współczesnych realiów jedyną pożądaną strategią promocji, ponieważ tylko wówczas dana przestrzeń geograficzna stanie się interesującym punktem globalnej mapy inwestycji. Kultura w aspekcie intensyfikowania lokalnie specyficznych cech gra tu niezwykle znaczącą rolę. Anholt bardzo precyzyjnie kreśli znaczenie poszczególnych instytucji artystycznych, podkreślając ich niebagatelną wartość dla rozwoju turystyki kulturalnej. Dobre skojarzenia z miejscem odwiedzionym podczas urlopu mają pociągać za sobą pozytywne nastawienie w materii inwestycji. Oczywiście można byłoby zapytać o granice procesów zmierzających do komercjalizacji sektora kultury, o konsekwencje płynące z użytkowania „lokalności” jako atrakcyjnego produktu, choć kwestie te zdają się nabierać retorycznego wydźwięku. Czy w świecie, który Simon Anholt określił mianem przestrzeni rynkowej, istnieją jakiegokolwiek narzędzia potrafiące zahamować ekspansję światowych rynków? Trudno byłoby także polemizować z jego tezą, według której ekonomiczny rozwój danego miasta przynosi wymierne skutki dla jego mieszkańców. Niemniej miasto jako przestrzeń, także o charakterze społecznym, nie powinno być poddawane procesom mającym jedynie na celu intensyfikację ruchu turystycznego (w domyśle – rozbudowę zaplecza inwestycyjnego). Oblężone przez przyjezdnych eksplorujących historyczne zaplecza, słynne włoskie miasta, czy pozostałe miejsca określane mianem turystycznej mekki, nie wydają się tworzyć wzorcowych miejsc do zamieszkania. Odwołując się do lubianych przez Simona Anholta rankingów, ich pozycje nie plasują się w czołówce przestrzeni miejskich, w których najlepiej się żyje⁹. Ich mieszkańcy mogą bowiem nie podzielać entuzjazmu turystów, będąc skazanymi na życie w przestrzeni głośniejszej, hałaśliwej i dostosowanej do oczekiwań globalnej publiczności pragnącej zasmakować „specyficznej lokalności”. Tropem owej krytyki zmierza głos Davida Atkinsona, uznającego, że w wielu przypadkach to dziedzictwo kulturowe mobilizuje lokalną przeszłość, by sprzedawała daną przestrzeń w teraźniejszości, odpowiadając na potrzebę dyktowaną przez strategię

⁹ www.mercer.com/qualityoflivingpr#city-rankings (dostęp: 04.06.2013).

promocji regionu¹⁰. Konsumowanie przeszłości przeplatanej terażniejszością, odpowiadającej starannie zaprogramowanym wyobrażeniom, staje się dla klasy kreatywnej doskonałym sposobem spędzania wolnego czasu.

Budowanie marki danego regionu, czyli *de facto* kreowanie nowego produktu oferującego konsumpcję szeroko rozumianej lokalności, ma zatem prawo wzbudzać spore wątpliwości. Nie chodzi tu bynajmniej o wizję miast jako turystycznych skansenów, gdyż ta interpretacja problemu stanowiłaby zbytnie uproszczenie analiz Simona Anholta. To raczej tworzenie nowych splotów między tym, co publiczne i prywatne napawać może tu dystansem, zwłaszcza w kontekście procesów zmierzających do całkowitego urynkowania sektora kultury. Idea miasta kreatywnego obiera dokładnie tę samą drogę, co miejsca ekspozycji dziedzictwa kulturowego. Jego tożsamość stanowi bowiem także produkt, którego kwintesencja zawiera się nie w przeszłości i turystyce krajoznawczej, lecz w sile kreatywnych sektorów gospodarki. Po raz kolejny efektywność finansowa i siła przyciągania nowych inwestycji stają się podstawowymi bodźcami podejmowanych działań. Życie kulturalne wspomaga wytwarzanie dyskursu atrakcyjności, stając się instrumentem na drodze uzyskiwania korzyści materialnych. To co dotychczas stanowiło sferę publiczną, staje się miejscem ekspozycji partykularnych interesów, prywatnych upodobań i indywidualnych wyborów. Owo stopniowe zacieranie granic między tym co publiczne a prywatne wytwarza napięcia obrazujące przenikanie się idei, które Chris Bilton określił mianem społecznej demokracji i neoliberalizmu. Jeśli zaś sektor kultury traktować jako gospodarczą przestrzeń stopniowo uwalnianego indywidualizmu, której wymiernymi rezultatami działań staną się uzyskiwane korzyści finansowe, prowadzi to do sytuacji, którą swego czasu Chin-Tao Wu nazwał prywatyzowaniem kultury, czyli aktywnym udziałem sfery biznesowej w wytwarzaniu dyskursu o kulturze współczesnej¹¹. By zaobserwować jakiego rodzaju konsekwencje wyniknąć mogą z owego zaangażowania, odwołajmy się do konkretnego przykładu.

W 1991 roku brytyjski artysta Damien Hirst stworzył pracę zatytułowaną *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*¹². Obiekt przedstawiający rekina w wypełnionym formaliną akwarium powstał na zlecenie światowej sławy kolekcjonera Charlesa Saatchiego. Ekspozowana następnie w jego prywatnej galerii praca zetknęła się z dość obcesową krytyką, zwłaszcza w odniesieniu do jej kosztów, wynoszących pięćdziesiąt tysięcy funtów. Czternaście lat później sytuacja uległa jednak diametralnej zmianie. Za pośrednictwem słynne-

¹⁰ D. Atkinson, *Heritage* [w:] *Cultural Geography*, ed. D. Atkinson [ET AL.], London – New York 2005, s. 141.

¹¹ Ch. Wu, *Privitising culture: corporate art collection since the 1980s*, London: Verso 2002, s. 3–5.

¹² D. Thompson, *The \$12Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave 2008, s. 1–4.

go dealera sztuki, Larry'ego Gagosiana, Saatschi zdecydował się sprzedać pracę Hirsta za niebotyczną kwotę (prawdopodobnie dwunastu milionów funtów). Ta horrendalna suma zapłacona za dzieło żyjącego jeszcze artysty ustanowiła nowy rekord cenowy. Ostatecznie praca dołączyła do kolekcji Steve'a Cohena, szefa funduszu inwestycyjnego, który wypożyczył ją na trzy lata nowojorskiemu Metropolitan Museum of Art. Oficjalne wstawiennictwo kolekcjonera, uznawanego za doskonałego znawcę sztuki współczesnej, którego gust stworzył podwaliny pod kategorię Young British Artists (yBAs), wysoka kwota zażądana w zamian za pracę i medialny szum sprawiły, iż praca zyskała społeczne uznanie jako obiekt artystyczny. Ostatecznie zatem to czynniki natury pozaartystycznej i działania tymczasowego właściciela zdecydowały o statusie pracy Damiena Hirsta. Najbardziej zastanawiający staje się sam proces nadawania owego statusu, gdzie cena, czyli korzyści materialne, stanowiła przyczynę, a nie konsekwencję wartości estetycznych.

Druga istotna kwestia związana z *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* powiązana była z materialnym aspektem samej pracy. Począwszy od 1992 roku, w wyniku nieodpowiedniej konserwacji skóra rekina stawała się coraz bardziej zielona i pomarszczona, co w połączeniu z mętnym tłem, wypełnionym formaliną, dawało niepożądany efekt. Obraz rekina żerującego w powietrzu stawał się bowiem coraz mniej wyraźny. Rozpadająca się ryba stała się zatem wyzwaniem dla konserwatorów, którzy zdecydowali się ostatecznie zdjąć pofałdowaną skórę. Stan pracy na moment przed oficjalnymi negocjacjami sprzedaży był na tyle zły, że Hirst zdecydował się ją nieco ulepszyć. W konsekwencji rozkładający się rekin został wymieniony, podobnie jak roztwór, w którym był przechowywany. Akt ten wzbudził liczne kontrowersje w środowiskach artystycznych, uznających, że każda tego rodzaju interwencja tworzy nowe dzieło sztuki, odległe od konstytutywnych dlań pierwotnych założeń formalnych. Mimo to ulepszona wersja pracy Hirsta została sprzedana pod tym samym tytułem, co jej oryginał z 1991 roku. Oczywiście głównym motywem tego postępowania można uczynić interes ekonomiczny. Warto jednak podkreślić pobłażliwy stosunek kolekcjonera, artysty oraz dealera do pewnych utrwalonych przez tradycję sposobów myślenia o praktyce artystycznej. Stwierdzenie, że praca Hirsta ma wymiar konceptualny, stąd wymiana poszczególnych jej komponentów jest dozwolona, stanowi słaby argument. Jego niefortunność uwidaczniają prace konceptualistów niejednokrotnie eksponujące doświadczenie wpływającego czasu. W tym jednak przypadku złamanie podstawowych reguł nie przeszkodziło, by praca pojawiła się następnie w kolekcji Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, jednego z trzech największych muzeów sztuki na świecie. Ów zauważalny protekcyjny stosunek do instytucji muzeum i tradycji artystycznej osób zaangażowanych w kwestię sprzedaży zdaje się w żadnej mierze nie wypływać z chęci „odczarowania” europocentrycznego kanonu. Nie chodzi przecież o to, by insty-

tucje artystyczne pozostawały bierne wobec rozmaitego rodzaju propozycji zmian formalnych i światopoglądowych. W tym przypadku o tego rodzaju działaniu nie może jednak być mowy. Praca Hirsta znalazła się w Metropolitan Museum of Art jedynie dlatego, że jej nabywca zapłacił za nią monstrualną kwotę, która stanowiła przepustkę do instytucjonalnej legitymizacji. Słynne nazwiska kolekcjonera, dealera i artysty przypieczętowały rekord aukcyjny. Starannie wyreżyserowany wcześniej spektakl medialny rozbudził zaś chęci nabywców skłonnych oferować sumy wielokrotnie przekraczające koszt wytworzenia pracy.

Opisywana sytuacja jest dla powyższych rozważań istotna z dwóch powodów. Po pierwsze, ukazuje ona mniej szlachetne oblicze „koneserów dóbr kultury”, zainteresowanych osiągnięciem wymiernych korzyści finansowych i ociepleniem swojego społecznego wizerunku. W momencie gdy wartości materialne zaczynają górować nad wartościami symbolicznymi i intelektualnymi, ciężko jest mówić o jakiegokolwiek istotnej funkcji sektora kultury. Wytwarzane przezeń treści ulegają banalizacji, stając się elementem starannie zaplanowanej strategii promocyjnej. Opisywane mechanizmy uwidaczniają przykłady wydarzeń organizowanych pod patronatem Rady Unii Europejskiej przy okazji konkursu na Europejską Stolicę Kultury¹³. Ich główny cel zasadza się bowiem na krzewieniu idei porozumienia w duchu jednolitej wspólnoty europejskiej, wyzbytej bolączki nacjonalizmu i ekstremizmu. Jako międzynarodowe wydarzenia wystawy te usprawniają relacje polityczne panujące między poszczególnymi krajami, wzmacniają wymianę handlową i aktywizują środowiska lokalne zamieszkujące przestrzeń miasta, w których odbywa się dane wydarzenie. Sama zaś wymowa organizowanych koncertów, wystaw czy spektakli zdaje się mieć drugorzędne znaczenie wobec potencjalnego zainteresowania kuratorów, dealerów czy inwestorów i kolekcjonerów. W ten sposób stwarza się przestrzeń dla nowych paradoksów, w której podmioty sponsorujące wydarzenie mogą pozostawać w głębokiej opozycji do przekazu światopoglądowego poszczególnych wydarzeń artystycznych. W skromniejszym wymiarze ów rozdzwięk przyjmuje postać prac mocno zaangażowanych politycznie, przedstawianych w surowych, ascetycznych przestrzeniach pustych budynków, prezentujących indywidualne historie osób doświadczających różnorodnie pojmowanej przemocy, których głos dociera jednak jedynie do nielicznego grona zwiedzających wystawy. Oczywiście nie oznacza to, że kultura zatraciła jakiegokolwiek potencjał krytyczny, podobnie jak reprezentujące ją instytucje, choć w sytuacji gdy stają się one elementami strategii promocyjnej, trudno byłoby ów potencjał jakkolwiek wyeksponować. Miasto kreatywne z pewnością owej szansy nie daje.

Po drugie, gdyby sytuację związaną z pracą Damiena Hirsta ująć w szerszej skali, odsłoniłaby ona fakt, że partykularne interesy zdecydowały tu o losach

¹³ B.W. Ferguson, E. Greenberg, S. Nairne, *Mapping International Exhibitions* [w:] *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, eds. B. Vanderlinden, E. Filipovic, MIT Press 2005, s. 48–49.

wspólnej przestrzeni. Metropolitan Museum of Art stanowi instytucję o charakterze państwowym, przyjmującą jednak liczne dotacje od podmiotów prywatnych. W efekcie działania kilku podmiotów prywatnych wpływają na treści prezentowane w publicznych instytucjonalnych murach. Oczywiście podejmowane działania można tu tłumaczyć szeroko pojętym społecznym interesem, gdzie zakup i ekspozycja słynnej pracy traktowana jest jako intelektualna inwestycja w kapitał społeczny. Nie stanowi jednak tajemnicy fakt, że po ekspozycji w tak renomowanych przestrzeniach instytucjonalnych praca Hirsta zostanie ostatecznie wpisana do kanonu artystycznego, a jej cena niewątpliwie wzrośnie. Niezależnie od rodzaju pobudek samego nabywcy, wypożyczającego obiekt instytucji muzeum, warto podkreślić jeden fakt. Analogiczne napięcie rodzące się z tytułu zacierania granic między tym co publiczne a prywatne ma miejsce w przestrzeni miejskiej. Działania podmiotów inwestycyjnych w obszarze kultury stwarzają precedens powodujący wspomniane prywatyzowanie kultury, i to za społecznym przyzwoleniem. Pretendujące do miana globalnych miasta winny przecież posiadać bogate zaplecze muzealne lub ustanowić przestrzeń dla bieżących wydarzeń artystycznych. Oczekiwanie, iż działalność kulturalna uratuje dany region i zwiększy jego atrakcyjność, stają się ogromne. Niezmiennie jednak aplikowanie gotowych rozwiązań na specyficzne warunki społeczne nie zawsze rodzi oczekiwane konsekwencje. Instrumentalne nastawienie stwarza bowiem kolejne społeczne bariery. O ile działalność kulturalna może przyczynić się do odnowy pojęcia wspólnotowości i potęgować dynamikę relacji w ramach danej społeczności, o tyle nie może ona zasadać się jedynie na dążeniu do uzyskania określonych korzyści materialnych¹⁴. Nastawienie na efektywność danej praktyki kulturotwórczej skutkuje instrumentalnym podejściem do praktyki artystycznej zdegradowanej do roli narzędzia do sukcesu, pozbawionej siły krytycznej i intelektualnej. Paradoksalnie miasta kreatywne pod względem efektywności finansowej ponoszą sromotną porażkę. Najbardziej spektakularne przykłady – Berlin, Barcelona, Florencja – stanowią aglomeracje borykające się z ogromnymi długami¹⁵. W tym też zakresie zaaplikowane pomysły Richarda Floridy ponoszą ostatecznie klęskę, zawodząc w aspekcie dlań kluczowym.

Czy zatem idea miasta kreatywnego, miasta klasy kreatywnej ma realną moc oddziaływania? Z pewnością tworzenie miasta według wspomnianego projektu wytwarza nowe hierarchie społeczne. Wokół uwielbianej przez Richarda Floridę klasy kreatywnej pojawia się przecież szereg osób pracujących na ich wygodne życie, wykonujących szereg „niekreatywnych” czynności, takich jak sprzątanie, sprzedawanie, prasowanie, robienie zakupów, etc. Innymi słowy, oznacza to, że wieszczona kreatywność ma swoje konkretne społeczne umocowanie i nie jest do-

¹⁴ J. Craik, *Re-Visioning Arts and Cultural Policy*, ANU E Press 2007, s. 26–27.

¹⁵ K. Nawratek, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 12.

stępna dla wszystkich. Trudno jest zatem mówić o wykorzystywaniu potencjału w aspekcie rozwijania i budowania całego społeczeństwa opartego na sile twórczego działania. W jaki sposób beneficjentami owej idei kreatywności mieliby stać się podrzędni robotnicy z pobliskiej fabryki? Tu pomysłowość Richarda Floridy ogranicza się do aspektów związanych z ulepszaniem własnego środowiska pracy. Jeszcze bardziej niepokojąca staje się kwestia miejsca i roli, jaką powinna pełnić kultura. Jeśli wzorem analiz Richarda Floridy kreatywne społeczeństwo nastawione jest na uzyskiwanie wymiernych korzyści, jakiegokolwiek wartości sprowadzając do poziomu instrumentalnego, oznacza to, że brakuje przestrzeni krytycznego namysłu, refleksji czy dyskusji polemicznych. Działania kulturotwórcze zostają bowiem sprowadzone do poziomu ekskluzywnego, niedostępnego dla wszystkich produktu, który zaspokaja wszelakie potrzeby społeczno-towarzyskie, stanowiąc zarazem sposób na miłe i jednocześnie prestiżowe spędzenie wolnego czasu niezależnie od tego, czy mówimy o kulturalnym popołudniu spędzonym w mieście, czy wyprawie do brzegów romantycznej Wenecji, zakochanego Paryża lub undergroundowego Berlina. Działania służące edukowaniu społeczeństwa, stykaniu z trudną oraz mało przystępną twórczością, nawiązywaniu relacji między artystami a ich odbiorcami, tłumaczeniu owych zawiłości odchodzą w zapomnienie. Idące z duchem komercjalizacji instytucje kultury propagują bowiem taki program działania, który nie będzie powodował, że ktokolwiek poczuje się nieswojo. W praktyce oznacza to ograniczenie repertuaru do twórców „znanych i lubianych”, jak wspomniany Damien Hirst, prezentowanych podczas wydarzeń nastawionych na marketingowy sukces, tak jak przytaczana „noc singli w filharmonii”.

BIBLIOGRAFIA

- Anholt S., *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations Cities and Regions*, Palgrave Macmillan 2007.
- Atkinson D., *Heritage* [w:] *Cultural Geography*, ed. D. Atkinson [et al.], London – New York 2005.
- Bilton Ch., *Polityka kreatywności* [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Craik J., *Re-Visioning Arts and Cultural Policy*, ANU E Press 2007.
- Ferguson B.W., Greenberg E., Nairne S., *Mapping International Exhibitions* [w:] *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed. B. Vanderlinden, E. Filipovic, MIT Press 2005.
- Florida R., *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa 2010.
- Nawratek K., *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Thompson D., *The \$12Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave 2008.
- Wu Ch., *Privitising Culture: Corporate Art Collection Since the 1980s*, London: Verso 2002.
- www.mercer.com/qualityoflivingpr#city-rankings (dostęp: 04.06.2013).

SUMMARY

The aim of this article is to analyze the notion of creativity in reference to social and economical context. The idea of creative industries becomes the fundament for processes supporting commercialization of culture. Their protagonists consider the consequences of those processes without further reflections. Commercialization of culture supported by cultural tourism becomes a formula for economical success of region. However, instrumental attitude towards culture has its serious consequences. Example referring to work of Damian Hirst exposes difficulties that may be encountered by cultural institution in creative city.

Keywords: creative class, creative cities, commercialization of culture, cultural tourism

HANNA SIEJA-SKRZYPULEC

Strategie twórcze w procesie pisania. Brzydkie rzemiosło.
Sytuacja *creative writing* na gruncie polskim

Strategies of Creative Process. „Ugly Craft”. The Situation of Creative Writing in Poland

ABSTRAKT

Autorka tekstu stara się „odczarować” „tajemniczy” proces pisania poprzez zanalizowanie go w kontekście klasycznych strategii procesu twórczego wyodrębnionych przez Edwarda Nęcę, takich jak: strategia czujności, percepcji postaci, ukierunkowanej emocji, zamykania, jasno określonego celu, wyniku idealnego, zarodka, nadmiaru, twórczego oddalenia. Główną tezę artykułu jest wskazanie na uniwersalność owych mechanizmów i wykorzystywanie ich nie tylko przez uznanych pisarzy, ale także przez każdą osobę zmagającą się z materią słowa.

Słowa kluczowe: *creative writing*, twórcze pisanie, strategie twórcze

Brzydkie to jest rzemiosło być literatem!
[...] trzeba nareszcie wierzyć każdemu ze znajomych,
ze gdyby tylko chciał, to by sto razy, tysiąc razy,
milion razy lepiej od ciebie napisał to,
nad czym może przesiedziałś połowę życia¹.

Niezwykłe odległy jest dla nas zacytowany fragment *Frenofagiusza i Frenolesty* Ludwika Sztrymera z 1843 roku, nie tylko czasowo. „Brzydkie rzemiosło”? Dziś każdy może (?) chciałby (?) zostać „literatem”. I cóż nam po „złośliwych epigramach” czy „płaskich conceptach”? Istotną jest sama publikacja, dostępność kilku udogodnień technologicznych wystarczy, by zaistnieć jako autor. Tylko czy ktoś ją przeczyta? Zapewne ci, którzy gdyby tylko chcieli, „to by sto razy,

¹ L. Sztrymer, *Pantofel; Frenofagiusz i Frenolesty*, oprac. K. Bartoszyński, Poznań 1959, s. 8.

tysiąc razy, milion razy” napisali lepiej. Droga do pisarstwa nie odstrasza chętnych do pisania, pragnących opowiedzieć o sobie jest wielu. W efekcie niechętnie podejmujemy tematykę „szkolenia” pisarza, wierząc, że jego talent „rodzi się” samoistnie, ulegamy romantycznej wizji wieszczka, pragnąc, by tajemnica jego twórczości pozostała nieodkryta. Potwierdzeniem takiego przypuszczenia jest niewielka liczba kierunków twórczego pisania w Polsce. Należą do nich studia podyplomowe Studium Literacko-Artystyczne, pierwsza w Polsce Szkoła Pisarzy założona w 1994 roku i od tego czasu kierowana przez jej pomysłodawczynię prof. Gabrielę Matuszek. W 2008 roku na Uniwersytecie Opolskim powstał roku kierunek twórcze pisanie, jednak w tym momencie studia nie działają². Brak przestrzeni na rozwijanie umiejętności pisarskich w obrębie uniwersytetu może być jednak równie kontrowersyjny, jak ich nadmiar. Pouczający jest tu przykład amerykański. Paul Auster w jednym z ostatnich wywiadów ironicznie stwierdził, że na Brooklynie łatwiej znaleźć szkołę dla początkujących pisarzy niż sklep spożywczy³. Strach przed „produkowaniem” pisarzy, a prawdopodobnie także przed urzędem literatury w przestrzeni akademickiej, wzmacnia intuicyjną opozycję między twórcą „utalentowanym”, wolnym, niezależnym a „wykształconym” (w domyśle takiego wykształcenia potrzebującego), wyrobnikiem i tekściarzem. Sporo zamieszania wprowadza również brak jednolitej koncepcji kreatywności i odpowiedzi na pytanie, co miałyby być efektem „pisarskiego” kształcenia. Czy jedynie „(arcy)dzieła”, twórczość na najwyższym poziomie? Czy ważniejszy jest sam proces pisania, rozwój, samodoskonalenie jednostki? Skrajne odpowiedzi powodują nadmierne odchylenia to w stronę estetyki i rozważań nad ontologią arcydzieł, to w subiektywny psychologizm, nie prowadząc do konstruktywnych wniosków na temat samej „dyscypliny”.

Tymczasem bez względu na osobowość piszącego i jego indywidualne nawyki, w każdym mierzaniu się z materią słowa istnieje obszar wspólnego doświadczenia. Wymagania, jakie przed piszącym stawia „rodzący się” tekst, takie jak potrzeba zaangażowania, cierpliwości, poświęcenie odpowiedniej ilości czasu, są uniwersalne. Co więcej, nie tyle specyfika, co natężenie tych działań stanowi o efekcie pracy. Edward Nęcka, badający zagadnienie procesu twórczego, stwierdza: „Twórcze dzieła wymagają długiej i intensywnej aktywności umysłowej. Można zatem przypuszczać, że tworzenie takich dzieł nie opiera się na tajemniczych i «egzotycznych» formach myślenia, ale na wytrwałości i zdolności do podejmowania długotrwałych wysiłków”⁴. Taką opinię potwierdza amerykański psycholog i psychometra Robert J. Strenberg, który w artykule *The Nature of Creativity* zauważa: „Kreatywności, a także myśleniu na nowe sposoby, sprzyja

² Pomijam tu specjalizacje *creative writing* w ramach innych kierunków.

³ P. Auster, *Nasz wiek? To kłęska*, rozmawia W. Orliński, „Książki. Magazyn do Czytania” 2013, nr 2(9), s. 14.

⁴ E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Kraków 1999, s. 67.

wola, a także chęć poświęcenia im wystarczającej ilości czasu. Sądzimy, że lepsi myśliciele mają skłonność do spędzania relatywnie większej ilości czasu nad problemem, a także uznają, że lepiej zainwestować więcej czasu, by na przyszłość rozwiązać podobny problem bardziej efektywnie⁵. Rola systematycznej pracy i motywacji jest nie do przecenienia. Świadczy o pisarskiej dojrzałości, panowaniu nad literacką materią. John Grisham wyznaje, że „aby dojść do końca powieści, trzeba napisać co dzień choćby parę zdań. Ja wyznaczyłem sobie stronę dziennie. Raz napisanie tej strony zajmowało mi pół godziny, kiedy indziej aż dwie⁶”.

Zdecydowana większość psychologów jest zwolennikiem tezy, że wszyscy ludzie mają twórcze możliwości (liczne przykłady twórczości dzieci) bądź twórczy potencjał, który nie został odpowiednio rozwinięty w młodości poprzez faworyzowanie pewnego typu edukacji i poglądu na inteligencję lub został przytłumiony i jeszcze przez nas nieodkryty⁷. Błędy wychowawcze polegające na zaniedbywaniu czy ignorowaniu twórczych zainteresowań dzieci i młodzieży, nacisk na rozwijanie zdolności pamięciowych i analitycznych⁸, dysproporcje w nauczaniu przedmiotów „użytecznych” i „bezużytecznych” przedmiotów artystycznych⁹ (wczesne stopnie edukacji), a następnie (w trakcie edukacji na poziomie szkół średnich i wyższych) mylenie inteligencji ze zdolnościami naukowymi i dążenie do nadmiernego akademizmu wymieniane są jako główne przyczyny niedostatecznego rozwoju zdolności twórczych. Sternberg mówi wprost: „aktualna koncepcja pozwala na dosłowne marnotrawienie zdolności uczniów i studentów¹⁰”. Konsekwencją tego typu kształcenia jest analogiczna, obecna na wyższych uczelniach, dysproporcja między zajęciami teoretycznymi a praktycznymi oraz niewielka liczba zajęć artystycznych i rozwijających inne typy inteligencji niż logiczno-matematyczna czy społeczna. Wydziały polonistyki wciąż w większości nie oferują zajęć z zakresu rozwijania zdolności pisarskich, tak jak wydziały historii sztuki nie zajmują się kształceniem malarzy. Jednak o ile w drugim przypadku dla równowagi funkcjonują akademie sztuk pięknych, o tyle akademii pisania darmo by w Polsce szukać.

Nie mamy wystarczająco rozwiniętej tradycji kształcenia artystycznego, jak również nie dysponujemy uniwersalną teorią procesu twórczego. Każde z podejść badawczych zarówno coś wnosi do poznania twórczości, jak i nastęrcza pewnych wątpliwości. Jednym z powodów, dla których twórczość wciąż pozostaje nie

⁵ R.J. Sternberg, *The Nature of Creativity*, „Creativity Research Journal” Vol. 18, No. 1, s. 87–98 (przeł. – H. S.-S.).

⁶ Cyt. za: *Jak zostać pisarzem. Pierwszy polski podręcznik dla autorów*, red. A. Zawada, Wrocław 2011, s. 12.

⁷ K. Robinson, *Oblicza Umysłu. Ucząc się kreatywności*, przeł. A. Baj, Kraków 2010, s. 13.

⁸ R.J. Sternberg, *op. cit.*, s. 93.

⁹ K. Robinson, *op. cit.*, s. 38.

¹⁰ R.J. Sternberg, *op. cit.*, s. 93.

w pełni zrozumiała, może być jej interdyscyplinarność¹¹ oraz towarzysząca otoczka indywidualnych i często kuriozalnych nawyków twórców – pisanie na stojąco przy pulpicie konieczne z gołymi stopami, w odpowiednim futrze, kombinezonie lub nakryciu głowy, tylko w wyciszonym pomieszczeniu lub z okiennicami otwartymi na gwar miasta, o określonej porze dnia lub tylko w nocy, przy słabym oświetleniu, pod wpływem alkoholu, laudanum, zapachu ulubionych perfum lub zgniłych jabłek... – lista osobliwych zachowań pisarzy jest długa.

Na potrzeby niniejszego szkicu kreatywność, będąca podstawą aktu twórczego, rozumiem za Kenem Robinsonem jako systemową funkcję inteligencji, która pojawia się kiedykolwiek jest ona zaangażowana¹². Istotne wydaje się również, iż jako proces dynamiczny wykorzystuje wiele obszarów doświadczeń i inteligencji danej osoby.

Co łączy uznanego pisarza z osobą piszącą tekst o charakterze ćwiczeniowym na zajęcia *creative writing*? Czy w kontekście wszelkiej niepewności, której cień pada na omawiane przez nas zagadnienia, jesteśmy w stanie wykazać tożsamość doświadczenia (twórczego) pisania niezależnie od tego, kto pisze? Egalitaryzm twórczości wykazywany przez nauki psychologiczne uzasadnia podjęcie takiej próby. Zasadniczo, niezależnie od efektów pracy wspomnianych bohaterów tej historii – pisarza i adepta pisarstwa – w procesie twórczym wykorzystują oni szereg tych samych strategii ułatwiających poszukiwanie oryginalnych idei. Do najczęściej wykorzystywanych Edward Nęcka zalicza strategie: czujności, percepcji postaci, ukierunkowanej emocji, zamykania, jasno określonego celu, wyniku idealnego, zarodka, nadmiaru oraz twórczego oddalenia¹³.

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób strategie wykorzystywane w procesie twórczym funkcjonują w trakcie tworzenia tekstów literackich. Odwoływać się będziemy do osobistych wyznań autorów, informacji zawartych w podręcznikach z dziedziny twórczego pisania oraz praktyki zajęciowej. Ze względu na utarte konwencje, autokreacyjną rolę wyznań twórców, czy intuicyjny charakter ćwiczeń warsztatowych, wyciąganie wniosków z tak wypreparowanych fragmentów tekstów może wydawać się stąpieniem po niepewnym gruncie. Wierzę jednak, że wystarczą one do zaprezentowania zasadniczej tożsamości działań leżących u podstaw powstawania każdego tekstu.

CHWYTANIE DROBIN ŻYCIA – STRATEGIA CZUJNOŚCI

Zgodnie ze strategią czujności osoba podejmująca się pisania powinna uwrażliwić się na odbiór tylko niektórych klas bodźców – zewnętrznych lub wewnętrz-

¹¹ K. Robinson, *op. cit.*, s. 24.

¹² *Ibidem*.

¹³ E. Nęcka, *op. cit.*, s. 47–66.

nych – by wyróżniać ze środowiska informacje istotne dla procesu twórczego. Najważniejsze w tym kontekście jest wyznaczenie jasnego celu, który pomoże przy klasyfikowaniu napływających danych. Łatwo zauważyć, że jest to strategia wykorzystywana (świadomie bądź nie) głównie na poziomie poszukiwania inspiracji. Autorzy często odbywają podróże w interesujące ich miejsca (budowa świata przedstawionego), postrzegają otoczenie jako rezerwuar przyszłych tematów i bohaterów literackich, prowadzą dzienniki, w których skrupulatnie notują „wychwytywane” z rzeczywistości fragmenty, drobiny życia stanowiące materiał poddawany późniejszej obróbce. Izabela Filipiak radzi:

Zaufaj sobie. Nasza wyobraźnia uruchamia się wtedy, gdy jej na to pozwolimy. Życie zaczyna nas inspirować w chwili, gdy pozwolimy mu, żeby nas inspirowało. Możemy wyłączyć inspirację – wtedy życie przepływa obok jak niezidentyfikowana ciecz, biały hałas, nie robiąc na nas wrażenia. Ale kiedy ją włączymy, okazuje się, że świat jest pełen znaków służących tylko i wyłącznie temu, żebyśmy mogły skończyć opowiadanie [podkr. H. S.-S.]¹⁴.

Umiejętność słuchania, wycucie rytmu i melodyjności słowa, wyróżniające autorów tekstów poetyckich, cechują także sprawnych prozaików. Debiutującą Dorotę Masłowską wcześniej/przedwcześnie chwalono za słuch do różnych żargonów i umiejętność łączenia ulicznego slangu z popkulturową nowomową, o Joannie Chmielewskiej Tadeusz Cegielski mówił, że „dobry autor tekstów popularnych to ktoś, kto ma idealny słuch do tego, co dzieje się w społeczeństwie oraz tego, czego ludzie oczekują”¹⁵, Miron Białoszewski pisał we wstępie do wyboru swojej poezji: „[...] wszystko jest godne uwagi dla takiego pisania, jak moje”. I nieco dalej: „[...] to, co ja piszę, jest jakoś związane z językiem mówionym, łowionym [podkr. H. S.-S.]”¹⁶. Ze strategii czujności, Mironowskiego „łowienia” słów można wywieść definicję pisarza, który dostrzega więcej, słyszy wyraźniej i odczuwa głębiej niż przeciętny użytkownik języka. Byłaby to kategoria o romantycznej proveniencji, bliska wczesnym pojęciom szaleństwa czy dziecięcości, a także wędrowce w głąb esencji bytu. Czytamy u Novalisa:

Różnymi drogami chodzą ludzie. Kto prześledzi je i porówna, ten zobaczy, że układają się w przedziwne figury, które zdają się należeć do owego tajemnego pisma, jakie dostrzegamy wszędzie [...]. W nich, jak przeczuwamy, tkwi klucz do tego cudownego pisma, w nich kryje się jego gramatyka¹⁷.

¹⁴ I. Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Gdańsk 2000, s. 19–20.

¹⁵ „Przez 50 lat uczyła Polaków poczucia humoru”, „Stworzyła literaturę uśmiechu” – pisarze i krytycy o Chmielewskiej, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,14738340.html> (dostęp: 07.10.2013).

¹⁶ M. Białoszewski, *Poezje wybrane*, Warszawa 1978, s. 5–13.

¹⁷ Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 49.

W zaproponowanym ujęciu pisarz to osoba potrafiąca przetłumaczyć znaki tajemnego pisma, niekoniecznie zaś pismo to tworząca. Potwierdza to bierność strategii czujności, na którą zwraca uwagę Nęcka i którą streszcza następująco: „Ustal, czego potrzebujesz i czekaj; jeśli będziesz dość cierpliwy i czujny, wcześniej czy później natrafisz na coś, co ci się przyda”¹⁸. „Słowo o władza to bą, aby cię wywieść ze stanu martwoty [podkr. H. S.-S.]”¹⁹ – pisze Pierre Emmanuel, co równie pięknie wyraził Karol Maliszewski w stworzonym na potrzeby warsztatów literackich *Dekalogu początkującego poety*: „Nie planuj wiersza, niech na Ciebie spada”²⁰. Czujność współczesnego pisarza nie jest już jedynie wpatrywaniem się, romantycznym nasłuchiowaniem świata (natury). Czujność współczesnego piszącego jest również, a może przede wszystkim, zapatrzeniem w sztukę, jedyną rzeczywistość, jaką po ustanowieniu niemożliwości reprezentacji posiadamy, wy-czuleniem na kody kulturowe, tkaniem z przędzy innych tekstów, Picassowską kradzieżą. Pisarz to ten, który wie skąd przepisywać, nie słyszy świata wyraźniej niż inni, bo już go nikt nie słyszy, akceptując skrajny estetyzm świata symulacji po prostu kreśli kolejną kontrsygnaturę.

Strategia czujności wyzwala więc w piszącym otwartość na komunikaty, czyni go odbiorcą tekstu i w zależności od tego, jaką definicję tekstu przyjmujemy, różne może być postrzeganie zdania i funkcji pisarza – od rozumiejącego tajemne hieroglify natury tłumacza rzeczywistości po nanoszącego kolejne znaczenia na siatkę kulturowych kodów *bricoleura*.

ZBLIŻAĆ SIĘ I ODDALAĆ – STRATEGIA PERCEPCJI POSTACI I STRATEGIA TWÓRCZEGO ODDALENIA

Kolejną kategorią związaną z umiejętnością odbioru i interpretacji komunikatów jest strategia percepcji postaci. Edward Nęcka tłumaczy ją na przykładzie doświadczonego lekarza, który nawet na podstawie niejednoznacznych objawów potrafi zdiagnozować chorobę²¹. Istotą tej umiejętności, ukształtowanej przez różnorodne doświadczenia, jest spostrzeganie wybranych, tylko najważniejszych cech obiektów, powtarzających się, ukrytych wzorów. W kontekście tworzenia tekstów to umiejętność uważnego czytania, analizowania i interpretowania literatury (uznani pisarze bywają autorami błyskotliwych interpretacji literackich), rozpoznawania zawartych w nich struktur i konwencji. Poprzez regularne obcowanie z tekstami pisanymi przyszli pisarze kształtują zdolność ich krytycznego ocenia-

¹⁸ E. Nęcka, *op. cit.*, s. 49.

¹⁹ Cyt. za: S. Jaworski, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s.11.

²⁰ K. Maliszewski, *Dekalog początkującego poety*, www.strumienie.eu/article/53.html (dostęp: 07.10.2013).

²¹ E. Nęcka, *op. cit.*, s. 49–50.

nia (wartościowania), by nawet na podstawie niewielkiej liczby danych na ich temat (konteksty zewnętrzne) rozpoznawać „symptomy choroby”, czy wyjątkowe walory. Strategia percepcji postaci polega więc na (niekoniecznie świadomym) gromadzeniu, akumulacji wiedzy niezbędnej dla procesu twórczego, możliwe jak największym zbliżaniu się do literatury. Czyni z czytającego-piszącego praktycznego znawcę dziedziny, pozwala na refleksyjny stosunek do własnej pracy – jest znajomością języka sztuki. Na tę wyjątkową relację między piszącym a czytelnikiem zwracał uwagę Olof Lagercrantz:

Nie tylko pisarz przejawia kreatywność, ale również i czytelnik. Dobry pisarz jest tego świadom i zachęca czytelnika do współpracy. Joseph Conrad pisze w liście do przyjaciela, którego wysoko cenil: „Co za wspaniała nowina, że właśnie to b i e podoba się moja książka, bo autor pisze tylko jedną połowę książki. O drugą połowę musi się zatroszczyć sam czytelnik”²².

I w innym miejscu: „Kto nie czyta, ten również nie pisze i jego argumentów nie można usłyszeć – a w każdym razie przeczytać”²³. Strategię percepcji postaci moglibyśmy określić twórczym czytaniem. Zdobywana wiedza nie musi mieć charakteru usystematyzowanego, nie musi również operować teoretycznymi, naukowymi pojęciami, może mieć charakter intuicyjny, pozwalający na jej praktyczne wykorzystanie. Studia i kursy twórczego pisania, a także poszczególni pisarze zapytywani o rady dla młodych twórców, jednogłośnie uznają tę strategię za fundamentalną²⁴. Nikt jeszcze nie zaryzykował tezy o znikomym wpływie lektury na zdolności pisarskie, choć wydaje się, że niektórzy próbują zastosować ją w praktyce. Dla zobrazowania kluczowej roli lektury w „nauce pisania” fragment z podręcznika *Jak napisać powieść kryminalną*:

Najlepszym sposobem orientacji w jakimkolwiek rodzaju literatury jest pilne czytanie dobrych jej przykładów. [...] Za pierwszym razem można potraktować je [książki – H. S.-S.] galopem, potem jednak należy wrócić do początku i przeczytać powoli raz jeszcze, zwracając uwagę, jak są napisane²⁵.

Przejdźmy do kolejnej strategii, którą można rozumieć jako swoistą odwrotność poprzedniej. Niejednokrotnie zwracano uwagę na przypadki przełomowych odkryć dokonywanych przez niespecjalistów w danych dziedzinach²⁶. Wskazy-

²² O. Lagercrantz, *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Warszawa 2011, s. 8.

²³ *Ibidem*, s. 27.

²⁴ Różnice zdań dotyczą „obowiązkowego” kanonu lektur, a także pytania, czy należy czytać tylko literaturę piękną i książki dobrze napisane, czy również literaturę kiepską i wagonową jako kształcące „antyprzykłady”.

²⁵ L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, Kraków 1999, s. 12.

²⁶ Ostatnim głośnym przykładem może być odkrycie piętnastoletniego Jacka Andraka, który wynalazł metodę wczesnego wykrywania raka trzustki, 168 razy szybszą, 400 razy bardziej czułą i 26 000 razy mniej kosztowną od dotychczas stosowanych!

wano przy tym na większą giętkość i swobodę myślenia tych osób oraz na fakt, że specjaliści często tkwią w paradygmacie, przez który są hamowani. Równie ważny, jak oglądanie eksponatów z bliska przez np. mikroskop, jest ogląd teleskopowy, maksymalne zbliżenie się do materii jest tak samo istotne, jak oddalenie od niej. Marek Bieńczyk, prowadzący warsztaty prozatorskie na Uniwersytecie Jagiellońskim, proponuje studentom popularne ćwiczenie z trzema pudełkami. Zadanie polega na odkładaniu swoich tekstów do pudełka, w którym będą oczekiwać na korektę. Każdy tekst powinien przeleżeć w trzech pudełkach wystarczającą ilość czasu i przejść przynajmniej trzy korekty. Innym ćwiczeniem pomagającym na zdystansowanie się do swojego tekstu jest ocena tekstów innych piszących i poszukiwanie dla nich alternatywnych rozwiązań. Strategia twórczego oddalenia polega na odnalezieniu innego, zastępczego celu. Jeżeli celem tym jest czytanie książek innych autorów, wówczas strategię percepcji postaci oraz oddalenia mogłyby być tożsame ze sobą.

Gdy siedzenie przed maszyną do pisania wprawiało Lagercranza w stan „paraliżu”: „Przyglądałem się cudzym tekstom, tak spoistym i tak klarownym, iż mówiłem sobie, że muszą tu działać jakieś siły nadprzyrodzone”²⁷. Pisanie o niemożności pisania i przezwyciężenia ograniczeń stanowi jeden z ciekawszych zabiegów, którymi uwodzą nas doświadczeni autorzy. Dla Melchiora Wańkowicza natomiast celem zastępczym było także pisanie, tylko nie tego, co pierwotnie zamierzył:

Stworzyłem sobie technikę kilku torów. Kiedy na tym, którym posuwam się w pisaniu, zapala się okrutne i bezmyślne czerwone światło, klnę i niezwłocznie przerzucam się na inny, na razie wolny tor, napiszę na nim sporo, aż ktoś się znowu z triumfem nie domaca mnie na tym torze i nie zatknie drogi²⁸.

Stanisław Jaworski również zwraca uwagę na znaczenie twórczego oddalenia zarówno dla dojrzałych, jak i początkujących twórców:

Aby uporządkować „materiał”, zwłaszcza autobiograficzny, autor potrzebuje dystansu. Widać to w powieści autobiograficznej, ale także na przykład w powieści debiutanckiej, o dojrzewaniu. Być może dzieło literackie powinno mieć dwie daty: datę przeżycia i datę pisania²⁹.

Mechanizm strategii percepcji postaci polega na akumulacji zdobytej wiedzy w celu jej przyszłego spożytkowania, np. poprzez nawiązywanie do nawracających toposów i mitów, schematów i wzorów fabularnych, czy silnie skonwencjonalizowanych gatunków ze świadomością możliwej porażki (wtórność, nieoryginalność, epigonizm), natomiast strategia twórczego oddalenia pozwala na

²⁷ O. Lagercrantz, *op. cit.*, s. 72.

²⁸ M. Wańkowicz, *Karaśka La Fontaine'a*, t. 2, Kraków 1972, s. 366.

²⁹ S. Jaworski, *op. cit.*, s. 74.

zweryfikowanie dokonanych wyborów, spojrzenie na tekst własny jak na cudzy i wyostrenie zmysłu krytycznego. Obydwie strategie skupiają się głównie na odbieraniu komunikatów, umiejętności ich selekcji, w celu wytworzenia indywidualnego warsztatu, zaś strategia twórczego oddalenia na zmianie pozycji w akcie komunikacji ze stanowiska nadawcy na odbiorcę komunikatów.

ODPRYSKI PIĘKNA I NAZIŚCI – STRATEGIA UKIERUNKOWANEJ EMOCJI

Działanie twórcze postrzegamy ambiwalentnie: albo jako sprawiające przyjemność, wywołujące pozytywne emocje, albo jako przysparzające trudności. Uczucia zadowolenia, satysfakcji, radości z pracy nad tekstem towarzyszą niewątpliwie literackim grom i zabawom, także podczas warsztatów pisarskich, wyzwalają potencjał, otwierają na słowo³⁰. Początkowy etap „wyobrażenia” procesu pisania lub gotowego, a niezrealizowanego jeszcze „dzieła” (nazwijmy go, używając języka Rolanda Barthesa – etapem pożądania), to moment, w którym przyjemność jest największa, ponieważ tekst w swej potencjalności pozostaje co najmniej ideą równą Platońskim obiektom idealnym (podobnie jak w wypadku romantycznego ideału miłości – etap zakochania). Z każdym krokiem jest jednak coraz trudniej. Słowa nijak nie przystają do wyobrażenia, wizję o ideale należy porzucić, wybierając mniejsze zło, inaczej skończenie tekstu nigdy nie będzie możliwe. Jacek Dukaj twierdzi:

[...] najpiękniejsze książki są nienapisane, ale w tym tkwi większa mądrość: nawet gdyby pisarz byłby takim mistrzem pióra, że w każdym momencie wybierze najdoskonalsze rozwiązanie, to i tak, krok po kroku, schodzimy od olśniewającego, przebogatego arcydzieła, jakie ujrzelіśmy w tym pierwotnym wyobrażeniu, do karłowatego pokurcza, ułamkowego odprysku piękna, który posiada tylko tę jedną marną przewagę: że istnieje³¹.

Tę samą ideę Tennessee Williams zawarł w sentencji: „Myślę, że pisanie oznacza ściganie bez przerwy zdobyczy, która wam umyka i której nigdy nie złapiecie”³². Jesteśmy skazani na chropowatość i ułomność każdego tekstu, ale to w tych

³⁰ Podobnie sprawa kształtuje się w naukach ścisłych. Fizyk Richard Feynmann tak wspominał swoje przełomowe odkrycie, do którego zainspirowało go obserwowanie wirującego talerza: „Spróbowałem rozpracować, dlaczego tak jest, po prostu dla zabawy, a to doprowadziło mnie do podobnych problemów w obrocie elektronów, a to z kolei doprowadziło mnie z powrotem do elektrodynamiki kwantowej, która jest problemem, nad którym pracowałem. [...] Wszystko po prostu się wylało i bardzo szybko rozpracowałem rzeczy, za które później otrzymałem Nagrodę Nobla” [podkr. H. S.-S.]. K. Robinson, *op. cit.*, s. 174.

³¹ J. Sobolewska, *Udreki pisarzy*, www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1501627,1,udreki-pisarzy.read (dostęp: 10.05.2013).

³² Cyt. za: S. Jaworski, *op. cit.*, s. 85.

wyrwach tkwią owe odpryski piękna. Winston Churchill wspominał, że pisanie książki poczyna się jak rozrywkę, a potem robi się z tego kochanka³³. Co następuje dalej? Pogodzenie się z niedoskonałością rodzącego się tekstu to jedno, należy również pogodzić się z niemocą własną (fizyczną, językową, organizacyjną...) i w sposób zdeterminowany zapisywać kolejne słowa. Oczekiwany burzliwy romans przeradza się w intensywną pracę nad związkiem, budowaniem poważnej relacji, która – jak to bywa w miłości – sprawiać może wiele bólu. Gustave Flaubert pisał: „Co za okropna praca! Co za nuda! O sztuko! Sztuko! Czymże jest ta wściekła chimera, która wyżera nam serce i dlaczego?”³⁴. Jak widać dla omawianej strategii kluczowe jest odczuwanie silnej emocji; część badaczy jest przekonana, że proces twórczy przebiegający we właściwy sposób charakteryzuje emocja o dodatnim, pozytywnym charakterze³⁵. W wypadku pisania może przybierać jednak przeróżne warianty od typowej funkcji malejącej (początkowa radość z idealnego projektu i stopniowe trwanie energii przy jego relacji), po sinusoidy i parabole zmiennych nastrojów: przechodzenie od stanów silnej euforii do nienawiści skutkującej odkładaniem pracy na długi czas i kompulsywnymi do niej powrotami. Śledząc autokomentarze do twórczości, nie zawsze można się zgodzić ze stwierdzeniem, iż praca zmierzająca w niewłaściwym kierunku skutkuje negatywną emocją. Czasami można odnieść wrażenie, że zniechęcenie i negatywne nastawienie do wyników pracy jest jej stałym elementem. Swoje spostrzeżenia o pisaniu Churchill puentuje może nieco nostalgicznie słowami, że tekst, poczynający się jak rozrywka i będący kochanką pisarza, przeradza się następnie w jego pana, a ostatecznie – tyrana³⁶. „Naziści” – tak pióro i papier określała amerykańska autorka Jane Bowles³⁷.

LOGIKA WYOBRAŹNI – STRATEGIA ZAMYKANIA

Kreując swój literacki świat, każdy autor wprowadza pewne reguły gry wynikające z przyjętych konwencji, np. gatunkowych. Potencjalność każdego tekstu jest więc w pewnym sensie ograniczona. Ograniczenie to nie sprowadza się do jednego rozwiązania, jednak wariantywność rozwiązań nie jest dowolna i można wybrać rozwiązania bliższe i dalsze logice tekstu (szczególnie na poziomie struktur fabularnych) i ontologii świata przedstawionego. Istnieją więc granice wszechmocy autora, jeszcze lepiej widoczne na przykładzie struktur filmowych, gdzie każdy nieodpowiedni wybór skutkuje poczuciem fałszu, „sztuczności” w oczach odbiorcy i natychmiastowym zdystansowaniem się widza („to jest tylko film”).

³³ Cyt. za: *Jak zostać pisarzem...*, s. 13.

³⁴ J. Sobolewska, *op. cit.*

³⁵ E. Nęcka, *op. cit.*, s. 51.

³⁶ Zob. *Jak zostać pisarzem...*, s. 13.

³⁷ J. Sobolewska, *op. cit.*

Według Nęcki „powieść [...] zaczyna jak gdyby żyć własnym życiem, domagając się logicznych, a nie przypadkowych uzupełnień”³⁸. Poddanie się tej logice należy chyba do jednych z trudniejszych zadań literackich. O ile dowolność wstępnych pomysłów, inspiracji, intuicji jest niemal nieskończona (choć osoba twórcza zgodnie ze strategią czujności powinna umieć „eliminować” zbędne bodźce z otoczenia), o tyle dokończenie tekstu wymaga determinacji i przede wszystkim konsekwencji w podjętym działaniu. Teraz zmienne amplitudy emocji piszących mogą wydać się nieco jaśniejsze – to jest ten moment rozpoczęcia ciężkiej pracy polegającej na opanowaniu zaprzęgniętej do działania, skomplikowanej maszynarii tekstu, moment wymagający wzmożonej motywacji. I niech nas nie zwiodą wyznania pisarzy o tym, że nie stwarzają, że jedynie odkrywają, odnajdują pewne (gotowe) rozwiązania, że wyłącznie asystują przy ich narodzinach. Strategia zamykania jest więc umiejętnością o charakterze intelektualnym, ściśle łączy się z logiką (rozumowanie dedukcyjne, rozumowanie indukcyjne, dokonywanie transformacji), jest świadectwem dojrzałości. Wypowiedzi pisarzy, które można interpretować jako strategię zamykania, mogą być analizowane również jako rodzaj dialogiczności (za Michailem Bachtinem) albo istnienie „dialogowego ja” – otwartości na doświadczenia, która wpływa na prowadzenie wewnętrznych dialogów. W ten sposób Małgorzata Puchalska-Wasył traktuje wypowiedzi pisarskie o konieczności konkretnych rozwiązań, np. Luisa Aragona: „Nie napisałem nigdy żadnej historii, której znałbym przebieg”³⁹. We wspomaganie strategii zamykania bierze udział znajomość struktur oraz konwencji literackich. Stawianie przez studentów *creative writing* pytań typu: „co powinno zdarzyć się potem?”, „co stało się z bohaterem w tej sytuacji?” – i próba odpowiedzi na nie zgodnie z obraną wcześniej „mechaniką tekstu”, może doprowadzić do odnalezienia logicznego i potencjalnie twórczego rozwiązania.

SENSY I BEZSENSY – STRATEGIA JASNO OKREŚLONEGO CELU I STRATEGIA NADMIARU

Poznanie koniecznych i wystarczających warunków, jakie powinien zawierać wynik końcowy, jest kolejną strategią twórczą. Z jednej strony cele twórcze są bardzo złożone i zdarzają się problemy z ich jednoznacznym sformułowaniem, z drugiej jednak kontynuowanie pracy przy źle określonym celu zmniejsza szanse uzyskania wartościowego wyniku. Warunek minimalny – ambicja napisania książki czy powieści – w tym wypadku nie będzie wystarczający albo poskutkuje niezadawalającym wynikiem. Również takie pojęcia, jak oryginalność czy nowość tekstu nie są jasno określonymi celami, szczególnie w perspektywie współczesnych

³⁸ E. Nęcka, *op. cit.*, s. 54.

³⁹ M. Puchalska-Wasył, *Porozmawiaj ze sobą*, „Charaktery”, nr 6(209), R. XVIII.

kierunków teoretycznoliterackich czy filozoficznych, odchodzących od klasycznego rozumienia literackich kategorii. Wszelkie motywacje zewnętrzne, jak aproba ta środowiska czy aspekty finansowe, mogą nie gwarantować powstania „dzieła” wartościowego (dość przewrotne słowo w tym kontekście). Nie są to zależności ostateczne, jednak tak się z reguły kształtują. Cel (spróbujmy określić cel idealny) powinien być zlokalizowany w obrębie przyszłego tekstu, mieć dla niego charakter immanentny, dotyczyć zasadniczego sensu utworu, być osiągalny, ale jednocześnie wymagający wobec autora. Otóż można ów sens połączyć z „literacką prawdą”, a swój cel pisarski nazwać dążeniem do prawdy. Jak pisał Adam Zagajewski: „Nie pozwól rozplynać się skupieniu / W suchym twardym materiale / prawdę masz utrwalić”⁴⁰. Podręczniki twórczego pisania zachęcają do szczerości wobec siebie i poruszanego tematu, do autentyczności i zrezygnowania z „kopiowania” cudzych stylów albo przynajmniej do stworzenia iluzji takiej autentyczności: „Potrzeba iluzji, że historia, którą opisujesz, jest nie tylko prawdopodobna, ale wręcz prawdziwa – to jedna z najważniejszych tęsknot czytelnicznych”⁴¹.

Przy jasno sprecyzowanym celu należy poszukiwać idei umożliwiających jego realizację. Jednym ze sposobów jest wymyślanie jak największej liczby słów, nieustanne pisanie, pozytywnie rozumiana grafomania. Strategia ta, zrazu sprawiająca wrażenie mało profesjonalnej, w istocie pozwala na płodzenie nieskrępowanych niczym pomysłów, z których zostaną wybrane najlepsze, tzn. odpowiadające zasadniczym sensom (strategia jasno określonego celu) oraz rozwijające wewnętrzną logikę tekstu (strategia zamykania). Michał Zabłocki, poeta i wykładowca Studium Literacko-Artystycznego, zaleca swoim słuchaczom założenie bloga literackiego i zamieszczanie na nim codziennie jakiegoś wpisu. Takie ćwiczenie nie tylko służy dyscyplinie pisarskiej, ale mimowolnie prowadzi do wytwarzania nadmiaru, przestrzeń, które nigdy nie zostaną literacko wyeksploatowane. Wykonujący to ćwiczenie niczym nieskrępowani studenci mogą poddać się strumieniowi (nie)świadomości lub zabawić się w losowe wyciąganie słów z dadaistycznego kapelusza. Powstające w ten sposób teksty są nierówne, charakteryzują się różnym stopniem „sprężystości”, jedne można dowolnie rozciągać, podczas gdy inne, przy małym działaniu siły i odrobinie zmysłu krytycznego, natychmiast pękają. Autor nie może przywiązywać się do nich na długo, bo tylko niektóre z tych utworów, albo ich fragmentów, będą warte dalszej pracy. Dobrym przykładem stosowania omawianej strategii również przez zawodowych pisarzy mogą być *Dzienniki z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej* Teodora Parnickiego⁴², w których autor skrupulatnie notował liczbę zapisanych przez siebie stron – około 60 niemal każdego dnia.

⁴⁰ A. Zagajewski, *Nie pozwól rozplynać się skupieniu* [w:] *Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, t. 67, Kraków 2010, s. 50.

⁴¹ *Jak zostać pisarzem...*, s. 65.

⁴² T. Parnicki, *Dziennik z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej*, Kraków 2008.

MISTRZOWIE I WYROBNICY PIÓRA – STRATEGIA WYNIKU IDEALNEGO KONTRA STRATEGIA ZARODKA

Ze względu na kulturowe przemiany, a także moment, w jakim znajduje się literatura, ukierunkowanie na stworzenie arcydzieła zdaje się być tyle pyszne, co niemożliwe. Z podejrzliwością przyglądamy się takim pomysłom, jakby miały być początkiem katastrofy na miarę rozpoczętej onegdaj budowy wieży. A jednak nastawienie na wynik idealny, głównie poprzez dużą ilość zaangażowania, poświęcony czas oraz wzmożony wysiłek włożony w pracę, mogą prowadzić do ponadprzeciętnych wyników. Przeglądając wcześniej zaprezentowane cytaty, możemy zauważyć, co autorzy zgodnie przyznają, że napisanie tekstu idealnego nie jest możliwe, że odnalezienie idealnego sposobu wyrazu jest pracą nieskończoną i potrzebą, która nigdy nie zostaje zaspokojona. Autorowi współczesnemu bardziej przystoi nieustanne doskonalenie utworu, zakładające pokorę wobec materii (strategia zarodka). Coraz częściej i coraz chętniej eksponuje się sam proces powstawania tekstu, drukuje zdjęcia rękopisów ze skreśleniami i poprawkami, poeci powracają do publikacji nowych wersji dawnych wierszy (m.in. Tadeusz Różewicz, Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki, Krystyna Miłobędzka). Ale nie tylko poeci pracują w ten sposób:

Friedrich Dürrenmatt każdego ranka pisał dialogi swoich bohaterów na małych karteczkach, aby je wieczorem oddać do przepisania na maszynie, następnego dnia korygował maszynopis i dawał maszynistce do przepisania na czysto⁴³.

Badając literaturę genetycznie, przyznajemy, że arcydzieła nie wyskakują z głów pisarzy niczym Atena z głowy Zeusa. Studenci *creative writing*, amatorzy sztuki pisania czynią dokładnie ten sam gest, nieustannie poprawiając, pracując nad odnalezieniem najbardziej optymalnych rozwiązań w gąszczu pierwotnych pomysłów. Zadaniem kursów i szkół twórczego pisania jest pomóc im rozwijać tę umiejętność. Teksty funkcjonujące pomiędzy utworem finalnym a początkowym, przypadkowo zapisanym pomysłem stanowią doskonały rezerwuar do poszukiwań najbardziej optymalnych strategii twórczych.

Zestawione ze sobą strategie kontrastują nie tylko na zasadzie samej metody, pierwsza wydaje się wyjątkowo elitarna, przy egalitarności drugiej (każdy może się doskonalić). Istniejące między nimi napięcie w bardzo dobry sposób obrazuje problemy *creative writing*.

⁴³ A. Chojnacki, *Komputer i literatura* [w:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*, Warszawa, październik 1992, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichański, Warszawa 1995, s. 146.

UWAGI DO POSZCZEGÓLNYCH STRATEGII I WNIOSKI

Strategia czujności

Zgodnie z definicją strategii, człowiek ją stosujący nie musi zdawać sobie sprawy z samego faktu uwrażliwienia ani z tego, na co jest uwrażliwiony. Rodzi się więc pytanie, czy uświadomienie tego faktu, zachęcanie osób podejmujących próby pisarskie do „uwrażliwienia się” (poprzez ćwiczenia warsztatowe i porady pisarskie zawarte np. w podręcznikach) na pewien typ informacji, mogą faktycznie przełożyć się na konkretne wyniki literackie? Druga wątpliwość dotyczy istotnego aspektu tej strategii, jakim jest umiejętność lekceważenia informacji nieistotnych ze względu na wynik, który zamierzono. Temat istotnych/nieistotnych informacji poruszany jest w podręcznikach twórczego pisania w kontekście struktury prozatorskich utworów literackich i ich tempa (przyspieszania i odra- czania akcji). Na poziomie inspiracji – czyli wyjściowej oceny pomysłów i działających na piszącego bodźców, umiejętność ignorowania nadmiaru (zbędnych) bodźców – nie jest omawiana. Ponadto bierna ze swej istoty strategia czujności może być wykorzystana przez piszącego jednak jeszcze głębiej, niż zakłada jej psychologiczna definicja. Eksponując rolę otwartości na komunikaty zewnętrzne, pozwala na przekroczenie własnego ja i motywuje do konkretnego działania. Melchior Wańkowicz określa taką postawę „chłonnością”, której poświęca cały rozdział swojej *Karafka La Fontaine'a*: „konieczna rzecz, żeby reporter miał otwarte kłapy chłonne na wczuwanie się w psychikę postaci spoza zwykłego kręgu jego wyobraźni, w mentalność obcą jego własnej”⁴⁴.

Strategia percepcji postaci i strategia twórczego oddalenia

Teoria i materiały ćwiczeniowe służące twórczemu pisaniu często zwalniają piszącego ze stosowania strategii percepcji postaci, prezentując gotowe wzory, schematy i sposoby konstruowania literatury popularnej, uniemożliwiają już na wstępie ich samodzielne wykrycie. Z jednej strony rodzi się więc pytanie, na ile prezentacja takiej wiedzy przyspiesza, a na ile spowalnia rozwój twórczy. Z drugiej strony jednak struktury fabularne literatury gatunkowej i popularnej należy uznać za kody dość oczywiste, powszechne i rozumiane także za pośrednictwem innych mediów niż literatura i tym samym rozumienie strategii należałoby przenieść na dostrzeganie struktur wyższego rzędu, zupełnie nieoczywistych na pierwszy rzut oka, obecnych np. w literaturze pięknej⁴⁵. Strategia twórczego oddalenia

⁴⁴ M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine'a*, t. 1, Kraków 1972, s. 500.

⁴⁵ Obecność i sposób śledzenia takich struktur w literaturze pięknej prezentuje m.in. Brian Boyd w tekście *The Art of Literature and the Science of Literature*, <http://theamericanscholar.org/the-art-of-literature-and-the-science-of-literature/#.U9ZoQ7EuHtQ> (dostęp: 10.05.2013).

dotyka również dosyć ciekawego tematu (dylematu) literackiego – czytania jako odejścia od pisania.

Strategia ukierunkowanej emocji

Warsztaty twórczego pisania do poczucia samozadowolenia oraz „satysfakcji z tekstu” podchodzą z dystansem. „Pomysły, które zrazu wydawały się idealne, mogą okazać się blahe, zbyt wyświechtane lub niedostatecznie ekscytujące”⁴⁶ – pouczają niemal wszystkie podręczniki z dziedziny. Odchodząc od zagadnienia emocji i nastroju jako decydujących, zmierzają raczej ku zagadnieniom wewnątrztekstowym jako bardziej wymiernym. Wydaje się, że strategia ta ma najbardziej uzasadnione zastosowanie na warsztatach pisania terapeutycznego, gdzie nie pisanie, a obserwacja wahanía uczuć przy pisaniu jest celem prymarnym. Potwierdzeniem takiego podejścia mogą być przykłady ćwiczeń zawartych m.in. w podręczniku Izabeli Filipiak.

Strategia jasno określonego celu i strategia nadmiaru

Jasno określony cel charakteryzuje zazwyczaj dojrzałą osobowość twórczą, a w poszukiwaniach literackich może iść w parze ze strategią wyniku idealnego (gdy celem jest napisanie możliwie najlepszego utworu). Na wyznaczaniu małych konkretnych celów koncentrują się ćwiczenia warsztatowe; należą do nich pisanie tekstów w określonym gatunku albo pisanie na zadany temat. Systematyczne stawianie przed piszącym wymagających, ale osiągalnych celów jest również jednym ze sposobów nauki „dyscypliny pisarskiej”. Strategia nadmiaru łączy się natomiast z niezbędną umiejętnością cyzelowania strumieni tekstów – tylko wtedy przynosi pożądane efekty.

Strategia zamykania

Wymóg wprowadzania konkretnych reguł w obręb pisanego tekstu wzbudza wiele wątpliwości, głównie z obawy przed uproszeniem tworzenia. Całkowite odrzucenie reguł jest jednak niemożliwe, wiąże się zawsze z przyjęciem reguł innych (choćby najbardziej awangardowych). Funkcjonowanie poza jakimkolwiek systemem nie jest możliwe również ze względu na samo medium języka. Najpełniejsze wykorzystanie strategii polega więc na odnajdywaniu rozwiązań koniecznych, mieszczących się w potencjalności konkretnej struktury, ale nieoczywistych.

⁴⁶ L. Grant-Adamson, *op. cit.*, s. 111.

Strategia wyniku idealnego i strategia zarodka

Strategia zarodka jest jedną z kluczowych dla *creative writing*. Wychodzi bowiem z założenia, że każdy tekst można udoskonalić. Wynik idealny budzi natomiast obawy, które ujawniają się w postaci zastrzeżeń w podręcznikach: „Ta książka ma więc służyć jako przewodnik – choć nie proponuje niezawodnych przepisów ani nie podsuwa uniwersalnej reguły na «właściwy» łańcuch zdarzeń”⁴⁷. Młody czytelniku-pisarzu, zaglądamy do kolejnych publikacji, nie powiemy ci, jak stworzyć idealne dzieło, ponieważ nie jesteśmy w stanie udzielić odpowiedzi na to pytanie. Zachęcamy cię jednak do prób, do ćwiczeń i do ciężkiej pracy – tak można streścić główne założenie większości publikacji dostępnych w języku polskim. Wiedzę można zdobywać samodzielnie albo w pracowni Mistrza, którego warto podpatrywać. Czasami ze względu na wcześniej rozpoczęte kształcenie, stymulowane przez odpowiednie środowisko, proces zdobywania podstawowej warsztatowej „edukacji” przebiega bardzo szybko, innym razem wymaga lat. Stańcacja w tym wypadku jest regresem.

Ćwiczenia proponowane przez teoretyków dyscypliny, a także wypowiedzi samych pisarzy łatwo poddają się systematyzacji. Można wykazać tożsamość działań zarówno pisarzy, jak i osób czyniących w tym kierunku pierwsze próby. Różnica może polegać w pierwszym wypadku na zorientowaniu na sam wynik, podczas gdy w twórczym pisaniu akcent położony jest na proces, który można i należy doskonalić. Kolejne wyraźne rysujące się rozróżnienie – to co dla uznanych pisarzy jest wynikiem przeżytych doświadczeń, ich autorefleksje i autokomentarze, dla studentów twórczego pisania stanowi punkt wyjścia kierujący ich działaniami w materii słowa. Wnioski jednych stają się wyznacznikami celów drugich. Może to budzić pewne zastrzeżenia. Wypracowane w rytmie indywidualnej pracy konkluzje mogą bowiem okazać się nieskuteczne przy próbie ich aplikacji do własnych działań. Pomijając (nie)pozorną przejrzystość zaprezentowanych kategorii, należy wziąć pod uwagę także autokreacyjność pisarskich wypowiedzi. Zależnie od tego, jaką definicję literatury i sztuki uważają oni za obowiązującą, zależnie od estetyki w jakiej funkcjonują, w taki sposób przedstawiać będą swój proces twórczy. Adepti pisarstwa, podążając za „warsztatowymi poradami”, mogą jedynie wybrać tradycję, jeden ze znanych nam sposobów, toposów mówienia o sztuce. Cały czas poruszamy się po świecie literackim: wyznania, dzienniki, twórczość autotematyczna, spisane wywiady... Nie jest możliwe uargumentowanie badań w tym kierunku żadnym poza-tekstem. Trudno wyobrazić sobie pisarza

⁴⁷ *Ibidem*, s. 9.

pod stałą obserwacją specjalisty badającego jego zachowania i sensowność takiej sytuacji. Powstaje więc pytanie, czy w ogóle jesteśmy w stanie spojrzeć „w poprzek” procesu pisarskiego, odsłonić mechanizmy i strategie w nim funkcjonujące wbrew intencji samych piszących? Popularna tendencja postrzegania badacza literatury również jako pisarza i uwypuklania roli podmiotu w tekście jeszcze bardziej komplikuje takie intencje. Zarówno nauki psychologiczne, jak i te zorientowane na praktyczny wymiar pisania oraz nauczania dają jednak nadzieję zbliżenia się do prezentowanych problemów nie tylko poprzez ukazanie ich egalitarności, ale również przez stworzenie kolejnej konwencji pisania o pisaniu.

Robert Sternberg, zwolennik inwestycyjnej teorii kreatywności, uważa, że osoby kreatywne to takie, które tanio kupują i drogo sprzedają, co znaczy, że potrafią zainwestować w idee niepopularne bądź nieznanne, często wzbudzające opór, by całkowicie rozwinąć ich potencjał. Biorąc pod uwagę, że systematyczne bądź zinstytucjonalizowane nauczanie pisarstwa w Polsce wciąż pozostaje niepopularne, można wierzyć, że gromadzi w sobie potencjał czekający na swoich kreatywnych realizatorów.

BIBLIOGRAFIA

- Auster P., *Nasz wiek? To klęska*, rozmawia W. Orliński, „Książki. Magazyn do Czytania” 2013, nr 2(9).
- Białoszewski M., *Poezje wybrane*, Warszawa 1978.
- Boyd B., *The Art of Literature and the Science of Literature*, <http://theamericanscholar.org/the-art-of-literature-and-the-science-of-literature/#.U9ZoQ7EuHtQ> (dostęp: 10.05.2013).
- Chojnacki A., *Komputer i literatura [w:] Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*, Warszawa, październik 1992, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichański, Warszawa 1995.
- Filipiak I., *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Gdańsk 2000.
- Grant-Adamson L., *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, Kraków 1999.
- Jak zostać pisarzem. Pierwszy polski podręcznik dla autorów*, red. A. Zawada, Wrocław 2011.
- Jaworski S., *Piszę więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.
- Lagercrantz O., *O sztuce czytania i pisania*, przeł. J. Kubitsky, Warszawa 2011.
- Maliszewski K., *Dekalog początkującego poety*, www.strumienie.eu/article/53.html (dostęp: 07.10.2013).
- Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Kraków 1999.
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- „Przez 50 lat uczyła Polaków poczucia humoru”, „Stworzyła literaturę uśmiechu” – pisarze i krytycy o Chmielewskiej, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,14738340.html> (dostęp: 07.10.2013).
- Robinson K., *Oblicza Umysłu. Ucząc się kreatywności*, przeł. A. Baj, Kraków 2010.
- Parnicki T., *Dziennik z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej*, Kraków 2008.
- Puchalska-Wasył M., *Porozmawiaj ze sobą*, „Charaktery”, nr 6(209), R. XVIII.
- J. Sobolewska, *Udręki pisarzy*, www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1501627,1,udreki-pisarzy.read (dostęp: 10.05.2013).
- Sternberg R.J., *The Nature of Creativity*, „Creativity Research Journal”, Vol. 18, No. 1, s. 87–98.

Sztyrmer L., *Pantofel; Frenofagiusz i Frenolasty*, oprac. K. Bartoszyński, Poznań 1959.

Wańkowicz M., *Karafka La Fontaine'a*, t. 1–2, Kraków 1972.

Zagajewski A., *Nie pozwól rozplynąć się skupieniu* [w:] *Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, t. 67, Kraków 2010.

SUMMARY

The author of the article is trying to reveal mysterious writing process by its analysis in the context of classical strategies of creative process, that were extracted by Edward Nęcka. Those strategies are: vigilance, subject perception, targeted emotion, close, clearly defined aim, perfect result, embryo, overflow, creative distance. Main thesis of the article is to point out the universality of these mechanisms and their usage by not only known writers, but also by every other person who is dealing with writing process.

Keywords: creative writing, creative process

JAN KUROWIAK

„Sny rodzą rzeczywistość...”. Grafika *Austroseraphicum Coelum* jako próba kreowania nowej rzeczywistości za pomocą propagandy dynastycznej Habsburgów hiszpańskich

“Dreams Give Birth to Reality”. Engraving *Austroseraphicum Coelum* as an Attempt to Create a New Reality by the Spanish Habsburgs Dynastic Propaganda

ABSTRAKT

Grafika *Austroseraphicum Coelum* Paulusa Pontiusa – jako dzieło o charakterze propagandowym – powinna kreować nową rzeczywistość, tworzyć pozory. Podstawowym wrażeniem, jakie odnosi widz po obejrzeniu grafiki, jest zachwyt nad potęgą habsburską, która współdziała z potęgą Matki Bożej. Ona z kolei odnosi odbiorcę do Boga, podobnie jak umieszczeni na rycinie franciszkanie stają się symbolem Kościoła. Stanowi to punkt wyjścia dla dalszych interpretacji obrazu. Przez obecność określonych postaci, alegorii, symboli, dają się zauważyć aluzje do określonej sytuacji politycznej w Niderlandach – wojny Hiszpanii z północnymi prowincjami. Przesłanie grafiki brzmi: Habsburgowie hiszpańscy, na mocy zleconej im przez Boga misji, są w stanie odeprzeć wrogów, w szczególności protestantów, a pomoże im właśnie Niepokalana i franciszkanie. Zasadniczym celem jest przekonać widza, że tak się wydarzy, zbudować w jego głowie obraz nowej rzeczywistości. Lecz Hiszpania była w XVII wieku (za Filipa IV ten stan się pogłębiał) zaledwie cieniem dawnej potęgi. Tym bardziej należało utrzymywać przekonanie, że imperium niezachwianie trwa nadal. Forma dzieła (grafika) pozwalała też eksportować je w dowolne miejsce świata, a przez wieloznaczność symboliki, jego treść odnosić do różnych kontekstów, w wyniku czego Habsburgowie, już nie tylko hiszpańscy, mogli propagować swoją siłę dosłownie wszędzie. Spisywała się zatem znakomicie zarówno jako pojedyncze dzieło propagandowe, jak i element szerszej kampanii.

Słowa kluczowe: Habsburgowie, grafika, barok, ikonografia, propaganda

HABSBURGOWIE I PROPAGANDA

Panowanie Filipa IV miało upłynąć pod znakiem *reputación*, odzyskania prestiżu Hiszpanii. Wojna w Niderlandach, początkowo pomyślna dla Hiszpanii, była jednak nadwyrężającą skarb państwa, choć zwycięstwa pozwalały budować prestiż władcy. Podobnie wojna trzydziestoletnia¹, w której zwycięstwo Habsburgów i Ligi Katolickiej po śmierci Gustawa Adolfa (1594–1632) pod Lützen i klęska armii szwedzkiej pod Nördlingen wydawało się kwestią czasu, lecz przedłużyło ją włączenie się do walk Francuzów, stojących po stronie protestanckiej w 1635 roku². Poza tym Hiszpanie otoczeni byli powszechną nienawiścią. Wszystkie niepowodzenia wrogowie wykorzystywali do tworzenia czarnej legendy – inkwizycja, zbrodnie w Niderlandach³. Co można zrobić, gdy kraj przejawia symptomy upadku?

Mamy propagandę. W jej przypadku istotna jest skuteczność, a nie prawda, którą traktuje instrumentalnie. Oddziałuje na świadomość, zwłaszcza na emocje. Na przykład korzysta ze sztuki (by uwodzić)⁴. W sytuacji gdy kondycja państwa załamuje się, nie warto chyba pokazywać jej realnego stanu, lecz korzystniej będzie utrzymywać optymizm, czasem za cenę prawdy. Warto dodać, że Habsburgowie niemal od początku swej obecności na arenie dziejów posiadli niezwykle zmysł propagandy⁵.

Sztuka pomaga człowiekowi znosić ciężary i trudy życia, przynosząc iluzję wyrwania go ze „sfery konieczności życiowych”⁶. Sztuka propagandowa zaprzestaje ukazywania rzeczywistości według zasady *mimesis*, a zaczyna tworzyć efekt

¹ W XVII wieku Cesarstwo miało jeszcze wystarczający potencjał, żeby zdominować Europę. Zob. H. Kissinger, *Dyplomacja*, przeł. S. Głąbiński, G. Woźniak, I. Zych, Wydawnictwo „Philip Wilson”, Warszawa 1996, s. 59.

² Potem był fatalny dla Hiszpanii rok 1640 – zbuntowała się Katalonia, niepodległość ogłosiła Portugalia. Kolejne lata były jak równia pochyła – armia francuska zwyciężyła pod Rocroi, zmarł następca tronu Baltazar Karol (1629–1646). W 1648 roku zakończyła się wojna trzydziestoletnia traktatem w Münster – Hiszpania musiała pogodzić się z niepodległością Holandii. Zob. M. Tuñón de Lara, J. Valdeón Baroque, A. Domínguez Ortiz, *Historia Hiszpanii*, przeł. S. Jędrusiak, Universitas, Kraków 1997, s. 302.

³ H. Kamen, *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, przeł. T. Prochenka, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2008, s. 524; S. Barton, *Historia Hiszpanii*, przeł. A. Mścichowska, M. Mścichowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2011, s. 159.

⁴ P. Jaroszyński, *Propaganda* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. 8, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2007, s. 507–508.

⁵ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982, s. 30.

⁶ M. Mazurek, *Władza i sztuka – skomplikowane relacje* [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. rocznicę urodzin*, red. E. Pilecka, K. Kluczajd, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2009, s. 10.

popychający odbiorcę do utożsamienia się z jej przesłaniem⁷. Dzieła takie mają tę właściwość, że budują świat przedstawiony oparty na jasnych podziałach dychotomicznych, które narzucają odbiorcy opinie, na przykład poprzez wskazanie tego, co jest złe, a co dobre, a tym samym z czym należy się utożsamiać i co odrzucić⁸. Artysta stwarza pewne pozory, gdy osadza monarchę w określonej dynastycznej, narodowej tradycji, potwierdza jego wiarę i godność boskiego pomaźca, chce wyjaśnić jego funkcję w społeczeństwie jako strażnika porządku lub wzbudzić szacunek przed jego groźnym obliczem⁹.

Grafika stanowiła stosunkowo tanią i powszechną formę propagandy wizualnej (na przykład jako integralna część druków ulotnych i popularnych wydawnictw)¹⁰. Grafikę będącą w centrum naszego zainteresowania wykonał Paulus Pontius, malarz i grafik flamandzki z warsztatu Petera Paula Rubensa. Dzieło powstało na bazie znanego rubensowskiego szkicu z 1632 roku malowanego farbą olejną na kartonie¹¹.

Kwestia datacji grafiki jest sprawą skomplikowaną. Badacze opowiadają się za okresem 1632–1635. Mimo to kontekst powstania jest jednoznaczny – przeczącą się wówczas przez Europę wojna trzydziestoletnia (1618–1648), jako konflikt polityczny i religijny, stanowiła pożywkę dla wszelkich akcji propagandowych. Jest to jedno dzieło, ale „przesiąknięte” symboliką, alegoriami. Dlatego rycinę Pontiusa można z powodzeniem potraktować jako źródło historyczne¹², badając, co autor chciał przekazać, co pomijał. Pomocna będzie przy tym metoda ikonologiczna, wymagająca szerszego spojrzenia na dzieło – na jego symbolikę, kontekst powstania i rozumienia (historyczny i kulturowy), by uchwycić jego wewnętrzzną warstwę znaczeniową, przekaz skierowany do widza¹³.

⁷ G. Careri, *Artysta*, przeł. M. Woźniak [w:] *Człowiek baroku*, red. R. Villari, przeł. B. Bielańska, M. Gargul, M. Woźniak, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2001, s. 360.

⁸ M. Głowiński, *Propagandowa literatura* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 439.

⁹ G. Careri, *op. cit.*, s. 356.

¹⁰ J. Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim. Dzieje, formy, treść i dziedzictwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, s. 202–203.

¹¹ Jolanta Talbierska postuluje, aby nazywać ten typ grafiką interpretacyjną. Zob. J. Talbierska, *Oryginał, replika, kopia w grafice XV–XVIII wieku* [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21–22 maja 1999 roku przez: Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001, s. 139.

¹² Takie wykorzystanie dzieła sztuki historycy dopuszczali już w połowie XIX wieku. Zob. J.G. Droysen, *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868, s. 14. Zob. także: P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 183–194.

¹³ Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska [w:] *Studia z historii sztuki*, wyd., oprac. i posłowie J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 11–32.

ANALIZA IKONOGRAFICZNA GRAFIKI *AUSTROSERAPHICUM COELUM*

Grafika, którą wieńczy tytuł *Austoseraphicum Coelum*, ukazuje stojącą na trzech kulach Maryję. Wspomniane kule trzyma na swoich barkach klęczący święty Franciszek z Asyżu. Postacie te otoczone są z jednej strony hiszpańską rodziną królewską (zarówno współczesnymi autorowi ryciny, jak i przodkami na hiszpańskim tronie), z drugiej przez alegorie cnót oraz franciszkanów prowadzących walkę ze złem. Grafika skłania do odczytywania kompozycji w różnych kierunkach, które wyznaczają swego rodzaju linie dające poczucie symetrii. Wprowadza ona ład, porządek, stosowana była chętnie do nadawania wypowiedzi niezmiennego i absolutnego charakteru¹⁴. W pierwszej kolejności narzucają się dwa główne kierunki – pionowe i poziome. Poprzez to, że środkowa część ryciny jest wyraźnie wyeksponowana, stanowiąc w zasadzie oś kompozycji, dają się zauważyć trzy pionowe strefy. Wyodrębnić można także rozbięcie na dwa poziome pasy, ponieważ linia podziału przebiega wzdłuż osi poziomej. Po uważnym przeanalizowaniu struktury grafiki, ujawniają się też relacje zachodzące między poszczególnymi jej elementami.

W centrum ryciny Paulus Pontius (za Rubensem) umieścił stojącą na trzech kulach Maryję. W omawianym tu przypadku mamy do czynienia z dojrzałym typem Immaculaty – Maryja jako młoda kobieta z rozpuszczonymi włosami, odziana w długą suknię. Jej głowę otacza dwanaście gwiazd. Na wysokości twarzy znajdują się cztery putta – motyw ten odsyła do wezwania litanii loretańskiej: *Regina angelorum*. Ułożenie rąk – jedna jest opuszczona, druga skierowana w prawą stronę – przywodzi na myśl rozdzielanie łask, na co wskazuje także gloria ją otaczająca i promieniująca na wszystkie strony.

Kule¹⁵ trzyma na swych barkach klęczący święty Franciszek (obie postacie stanowią umieszczoną centralnie oś kompozycji), doznający w tym czasie cudownej wizji. Scena ta (zmodyfikowana, ponieważ zamiast Serafina widzimy Chrystusa) znalazła odzwierciedlenie w grafice – umieszczony ponad świętym przybity do krzyża Jezus zwraca się doń słowami: *Vade Francisce, repare domum meam*. Widoczne są przy tym stygmaty na jego rękach, znak, że Franciszek to *alter Christus*, idealny naśladowca Chrystusa¹⁶. Inskrypcja pod nim głosi, że jest to Atlas Seraficki (*Seraphicus Atlas*)¹⁷.

¹⁴ J. Białostocki, *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych [w:] Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl 2*, PWN, Warszawa 1987, s. 65.

¹⁵ Kula jest modelem kosmosu, symbolizuje także władzę, albo trzy gałęzie franciszkanów – franciszkanów konwentualnych, bernardynów i kapucynów. Zob. B. Purc-Stepniak, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 17–18.

¹⁶ Zob. M. Walczak, „*Alter Christu*”. *Studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 25–52.

¹⁷ Badając zachowane wizerunki Franciszka w typie *Seraphicus Atlas*, daje się zauważyć, że

O ile centrum grafiki mówi o rzeczywistości niebiańskiej, uświęconej, to patrząc na prawą jej stronę (w sensie heraldycznym¹⁸) widzimy przedstawienia traktujące o tematyce świeckiej. Również tutaj można mówić o dwóch obszarach – górnym i dolnym – oddzielonych od siebie za pomocą obłoku.

Poniżej obłoku widać zleceńodawcę wykonania grafiki i jej pierwowzoru, Filipa IV. Majestat monarszy jest wystarczający, by odróżnić króla od zwykłych ludzi; pewne przedmioty, którymi się posługuje (insygnia) przez swoją symbolikę podkreślają jego pozycję¹⁹. Filip ubrany jest w strój koronacyjny – zbroję²⁰, na którą zarzucony ma płaszcz podszyty gronostajami – wskazujący na rolę władcy jako wojownika, co podkreślają dodatkowo rękonośce przypięte do boku szpady oraz ostrogi przy butach. Ze szpadą, czy wcześniej z mieczem, wiąże się obowiązek obrony państwa i Kościoła przez władcę. Łączy się to także z ideą *miles christianus*²¹. Na głowie monarchy widzimy hiszpańską koronę królewską, przez swój okrągły kształt wyrażającą pełnię, doskonałość, a przez to, że jest zamknięta i zwieńczona krzyżem, ukazuje jego suwerenność i czyni go odpowiedzialnym tylko przed Bogiem²². Dzierżone w rękę berło, razem z koroną obrazujące wszechświat, samo będąc jego osią, wywodzi się z kija pasterskiego – symbolizuje władzę, ale daną z góry²³. Na szyi Filipa zawieszony jest, będący dopełnieniem stroju, Order Złotego Runa.

Obok króla stoją jego bracia – z prawej strony Ferdynand w stroju wojskowym (w ręce trzyma atrybut dowódcy wojskowego, regiment²⁴), z lewej Karol (1607–1632) ubrany w strój kapłański, ręką zaś przyciska do piersi biret²⁵. Ręka

były one szczególnie chętnie wykonywane w Ameryce Łacińskiej. Zob. R.M. Pinilla, *Dime con quién andas y te dire quién eres. La cultura clásica en una procesion sanmarquina de 1656* [w:] *La tradición clásica en el Perú virreinal*, ed. T. Hampe Martínez, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1999, s. 201.

¹⁸ Jest to istotne dla symbolicznego znaczenia stron.

¹⁹ J.-P. Roux, *Król. Mity i symbole*, przeł. K. Marczevska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998, s. 177.

²⁰ Zbroja ta jest niemal identyczna jak na portrecie konnym Filipa IV autorstwa Velázqueza z 1645 roku.

²¹ Temat ten swoją genezę czerpie z postaci Chrystusa Zwycięzcy. Dojrzał w średniowieczu, by pod wpływem duchowości jezuickiej uzyskać doskonały kształt, zyskując funkcję obrońcy Kościoła przed herezjami (motywu *miles christianus* używano na ulotkach propagandowych). Zob. M. Dayczak-Domanasiewicz, *Miles christianus w Kościele Św. Krzyża w Krakowie. Przyczynki do badań nad programem ikonograficznym polichromii wnętrza* [w:] *Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie*, red. Z. Klisio, cz. 2, Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Naukowego Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1997, s. 285–287.

²² *Ibidem*, s. 193–196.

²³ *Ibidem*, s. 198.

²⁴ Regiment – krótka walcowata laska bez głowicy, stosowana jako oznaka dowódcy w armiach Europy Zachodniej. Zob. W. Kwaśniewicz, *Leksykon broni białej i miotającej*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2003, s. 197–198.

²⁵ Jay R. Judson przyjmuje odwrotną identyfikację tych dwóch postaci – Ferdynand w stroju

króla z kolei spoczywa nad małym chłopcem, Karolem Baltazarem, który w momencie sporządzania rubensowskiego szkicu mógł mieć trzy lata. Podobnie jak ojciec i wuj, ma na sobie zbroję oraz szpadę przy boku. Malec wspiera się na prostej lasce, co w połączeniu z gestem królewskiej ręki nad jego głową można interpretować jako wyznaczenie właśnie jego na następcę tronu, ponieważ był on pierworodnym oraz jedynym wówczas synem Filipa. Wraz z nim pojawiła się nadzieja na dalsze trwanie tej linii dynastii. Wszyscy czterej mają głowy podniesione, a wzrok utkwiony w Niepokalanej. W głębi, za tymi postaciami, stoi niezliczony zastęp franciszkanów²⁶.

Na zaprzężonym w cztery orły powozie triumfalnym siedzą poprzednicy Filipa IV na tronie hiszpańskim – Karol V, Filip II i Filip III, zatem pradziadek, dziadek i ojciec króla. Kult zmarłych królów wyrażał poczucie wieczności, dlatego znajdujemy go wszędzie, gdzie pojawia się dziedziczna monarchia²⁷. Wiąże się to bezpośrednio z zasadą sukcesji. Woźnicą jest uskrzydłony anioł z wieńcem na głowie. Orzeł może mieć tu znaczenie przewodnika dusz, bo taką symbolikę nadał mu antyk, a za nim wczesne chrześcijaństwo (jako tego, który prowadzi opuszczające ciało dusze, w tym przypadku Habsburgów, do nieba). Przez to był także uważany za symbol relacji między Niebem a Ziemią²⁸, dzięki czemu daje się połączyć siedzących na wozie z żyjącymi przedstawicielami dynastii habsburskiej²⁹. Na tylnym koźle, tak zwanej ławce lokajskiej, siedzi uskrzydłona alegoria z palmą w prawej dłoni. Zidentyfikujemy ją jako Wiktorię. W środku powozu siedzą władcy hiszpańscy, na honorowym miejscu, w kierunku jazdy, Karol V w koronie cesarskiej.

Pod zapiętą na piersi cesarza kapą widać zbroję (na szyi znajduje się oczywiście Order Złotego Runa), co obrazuje go jako łączącego władzę królewską i kapłańską, monarcha jest pośrednikiem między Bogiem a ludźmi, obrońcą Kościoła,

kardynalskim, a Karol w zbroi. Zob. J.R. Judson, C. van de Velde, *Book Illustrations and Title-Pages*, Vol. 2, Arcade Press, Brussels 1977, s. 351. Przeprowadzona analiza porównawcza wizerunków Ferdynanda z grafiki i z dekoracji, wykonanych na cześć jego triumfalnego wjazdu do Antwerpii, biorąc przy tym pod uwagę niewielką odległość czasową, jaka dzieli oba dzieła, pozwala z większym prawdopodobieństwem założyć prawdziwość identyfikacji wysuwanej przez nas. Ponadto fizjonomia twarzy Karola odpowiada tej, którą przedstawia jego portret namalowany przez Velázquez w 1628 roku.

²⁶ Rodzi się pytanie o przyczynę umieszczenia na rycinie akurat tego, a nie innego zakonu. Nie ulegają wątpliwości franciszkańskie zasługi w oddawaniu czci Niepokalanej, fakt silnych związków między nimi a Habsburgami, ponadto popularność kapucynów, często sprawujących funkcje kapelanów w oddziałach wojskowych, franciszkanie często byli spowiednikami królewskimi, a Filip II należał do szeregów tercjarzy (Zakonu Trzeciego), ale może był to wynik wielu pomniejszych czynników.

²⁷ J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 175–176. Choć stanowi to również potwierdzenie wiary chrześcijańskiej w świętych obcowanie.

²⁸ S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Pax, Warszawa 2002, s. 232–233.

²⁹ Orzeł oznaczał też zwycięstwo (*aquila victix*).

uosobieniem wiary poddanych³⁰. Godność kapłańska wynikała z aktu konsekracji i namaszczenia króla podczas koronacji, co sprawiało, że był on w oczach poddanych „nie do końca świecki”, był naśladowcą Chrystusa³¹. Karolowi poddany był, jak Chrystusowi, cały świat chrześcijański, który obrazuje sfera pod jego nogami³², na której opiera rękę trzymającą berło. Mało tego, gotowy jest bronić owego świata, co wyobraża dłoń zaciśnięta na rękojeści miecza.

Obok ojca siedzi Filip II, patrzący na niego, ale gestem ręki wskazujący w prawą stronę, na Maryję. Filip III patrzy w stronę Niepokalanej. W prawym górnym rogu kompozycji umieszczona jest zwieńczona koroną cesarską tarcza herbowa przypominająca herb Habsburgów, jednakże zamienione są tu kolory (można uznać to za niewielką pomyłkę). Wszystko to daje powody by sądzić, że powóz jest obrazem triumfu Habsburgów, mającym swoje korzenie w *Triumfach* Petrarcki, choć tu powóz zdaje się być zatrzymany, a czytając tekst, odnosimy wrażenie nieustannego ruchu³³. Habsburgowie zatem triumfowali w przeszłości, robią to teraz i chcą zwyciężać w przyszłości, którą symbolizuje nieletni następca tronu.

Lewą część kompozycji charakteryzują pojęcia cnoty i występku. Te dwie rzeczywistości oddzielają obłoki, ponad którymi znajduje się zaprzęgnięty w lwy powóz wiozący alegorie cnót kardynalnych. Na tylnym koźle, jak na tronie, siedzi Sprawiedliwość (*Iustitia*), dzierżąca wagę i miecz, by osądzić sprawiedliwie i wyegzekwować wyrok³⁴, która jest ukoronowaniem cnót (wywyższenie oraz „uskrzydlenie”). Dalej, trzymająca w ręku zwierciadło Roztropność (*Prudentia*)³⁵, obejmujące kolumnę Męstwo (*Fortitudo*)³⁶ i nalewające wodę do kielicha z winem, by je rozcieńczyć, Umiarkowanie (*Temperantia*)³⁷.

Pod obłokami rozgrywa się walka ze Złem, której przewodzi Jan Duns – Szkot prowadzący do bitwy garstkę swych braci zakonnych. Jego rolę wyjaśnia inskrypcja umieszczona pod stopami błogosławionego: *Invictissim[us] Theologoru[m] Princeps Scotus* („Szkot niepokonanym przywódcą teologów”). Pierwszy

³⁰ J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 252.

³¹ E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, red. nauk. wyd. pol. J. Strzelczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 38–40.

³² Kula była też atrybutem Astronomii, Geometrii, Gramatyki, Geografii oraz Teologii, Filozofii i Sztuki, przez co stanowiła symbol całej wiedzy. Byłoby to więc pochwaleniem działalności Karola V w zakresie mecenatu nad humanistami i artystami. Zob. W. Fijałkowski, *Brama królewska w Wilanowie i jej program ideowo-artystyczny*, „Studia Wilanowskie” 1979, nr 5, s. 25.

³³ M. Pokorska-Primus, *Tradycja Triumfów Francesca Petrarcki w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium Seria Nowa” 1999/2000, nr 5/6, s. 94.

³⁴ E. Zapolska, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000, s. 61–62.

³⁵ Zob. *ibidem*, s. 77–78.

³⁶ Zob. *ibidem*, s. 67–70.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 73–76.

wśród teologów ma zatem zaszczyt stanąć na czele zastępu franciszkanów i odpierać ataki Zła, co może wiązać się z wojnami religijnymi, kiedy nawet uczeni chwyтали za broń³⁸.

Ciekawie prezentuje się podział na dwie poziome strefy, które można określić jako niebiańską (górną) i ziemską (dolną). Granicę między nimi wyznaczają chmury, od wieków będące metaforą granicy światów³⁹. W centrum strefy niebiańskiej stoi Maryja i zdaje się, że od niej wypływają banderole z inskrypcjami zaczerpniętymi z Biblii. Z prawej strony widzimy dwa cytaty: *Veni Auster*, będący fragmentem z *Pieśni nad pieśniami* (Pnp 4,16), oraz *Ab Austro Deus* z Księgi Habakuka (Ha 3,3). Gdy pierwszy zinterpretujemy jako wezwanie Maryi: „Nadlec wiatrze południa”, drugi będzie niejako odpowiedzią: „Bóg przychodzi z Temanu” (z południa). Aby nie było nieporozumień, nad powozem z Habsburgami znajduje się podpis: *Auster* (południe). Wiatr południowy jest ciepły, w tradycji chrześcijańskiej oznacza Ducha Świętego, który uwalnia umysł człowieka z odrętwienia i otwiera go na Boga⁴⁰. Z drugiej strony, na wezwanie Niepokalanej: *Egredimini, filiae Syon, et videte Reginam vestra[m] qua[m] lauda[e]* – „Wyjdźcie i popatrzcie córki Syjonu na króla” (Pnp 3,11) – zdają się przybywać Cnoty. Maryja pokazuje króla – jest nim Karol V. Niezbyt to może skromne ze strony Habsburgów, ale świetnie wpisuje się w wiarę dynastii w powierzone im przez Boga posłannictwo i misję dziejową. Nad tylną częścią powozu cnót znajduje się imię: *Astraea*. Była to córka Temidy, mitycznej bogini sprawiedliwości, a pojawia się w *Metamorfozach* Owidiusza, gdzie przerażona zbrodniami ludzkimi opuściła Ziemię i jako konstelacja Panny Łśni na niebie pomiędzy gwiazdozbiorami Wagi i Lwa, które zostały jej atrybutami⁴¹ (co przy okazji wyjaśnia umieszczenie lwa ciągnącego powóz). Nieprzypadkowo więc autor umieścił ją obok *Iustitii* (w *Metamorfozach* była jej personifikacją), dając tym samym odczuć widzowi, że sprawiedliwość dla Habsburgów ma znaczenie nie jako pusty slogan, ale stawiają ją ponad wszystko inne (oprócz wiary, ma się rozumieć), wręcz przyświeca im w każdym momencie. W dobie kontrreformacji popularna była, pielęgnowana przez habsburską historiografię, teza, która wielkość i sławę dynastii traktowała w kategorii nagrody za wyróżniającą wszystkich jej przedstawicieli *pietas*⁴².

³⁸ Choćby postać Mikołaja Kopernika, który bronił przed Krzyżakami zamku w Olsztynie w 1521 roku.

³⁹ Przykładem tego jest słup obłoku, który odgradzał wychodzących z niewoli Izraelitów od Egipcjan (Wj 13, 21); D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyd. 2, Pax, Warszawa 2001, s. 105.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 72.

⁴¹ P. Ovidius Naso, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 9; E. Zapolska, *op. cit.*, s. 60.

⁴² K. Kalinowski, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1973, s. 109.

Umieszczenie cnót kardynalnych wydaje się oczywiste w zestawieniu z rodziną habsburską. Cnoty te mają odpowiadać cechom przedstawicieli dynastii, a tradycja ukazywania takiego połączenia sięga triumfów cesarzy rzymskich i hymnów pochwalnych na ich cześć⁴³. Król miał odznaczać się przede wszystkim czterema cnotami: Sprawiedliwością, Męstwem, Mądrością i Pobożnością, które z tego powodu nazywano królewskimi (tu są nieco zmodyfikowane)⁴⁴. Wobec tego mamy do czynienia z apoteozą Domu Habsburgów. Orły i lwy były zwierzętami Jowisza, występowały w scenach apoteozy rzymskich cesarzy, jako przewodników dusz łączono je także ze słońcem⁴⁵. Z tymi zwierzętami utożsamiany był także Chrystus⁴⁶, dlatego wierzono, że ziemską godność cesarza nowożytnego może zostać przeniesiona do rzeczywistości niebieskiej.

Umieszczenie franciszkanów razem z dynastią panującą w Hiszpanii prowokuje do postawienia pytania, czy słowa ukrzyżowanego Chrystusa nie odnoszą się także do Habsburgów. I znowu byłoby to potwierdzeniem posiadania przez nich misji dziejowej, w tym przypadku walki ze złem. Jako namaszczeni przez samego Boga, mają ku temu wszelkie predyspozycje. Zidentyfikujmy zło, przeciw któremu mają prowadzić walkę. Kto występował przeciw tradycji, odrzucał Boże posłannictwo cesarza (króla), symbolikę, która temu towarzyszyła? Protestanci⁴⁷. To przeciw nim toczyła się wojna trzydziestoletnia, w trakcie której powstała omawiana grafika. Mimo że strącany do otchłani demon nie ma twarzy podobnej Lutrowi (może raczej Kalwinowi), to można mieć pewność, że o ich doktrynę chodzi. Przesłanie jest czytelne – herezja zostanie pokonana (niewinnym nie stanie się krzywda, o czym zapewnia *Iustitia*) i nastąpi długo oczekiwany pokój, którego przedsmak widz dostaje w postaci spokojnego, lekko pagórkowatego krajobrazu za plecami świętego Franciszka.

Jeśli przyjrzeć się poszczególnym postaciom, a zwłaszcza ich gestom, zauważymy swego rodzaju narrację przebiegającą wzdłuż linii, którą rozpoczyna woźnica trzymający na wodzy lwy, wskazując ręką przed siebie – albo na Maryję, albo (na jej wezwanie: „Wyjdźcie i popatrzcie córki Syjonu na króla”) na przodków habsburskich, a zwłaszcza na Karola V. Nawet jeśli pominąłby on Maryję, to ona i tak wskazuje w tym samym kierunku, a jeśli Niepokalana pośredniczy, to wzmacnia się dzięki temu jego propozycja względem widza. Wzrok Filipa II także utkwiony jest w cesarzu, a ten z kolei sugestywnie wpatruje się w widza, dając wrażenie skumulowania się Bożej chwały akurat na tej postaci. Ale znajduje ona ujście w geście woźnicy, który ręką wskazuje w dół, gdzie najbardziej wyeksponowaną osobą jest Filip IV, którego wskazuje także jego brat Karol. Byłoby to potwierdzeniem przechodzenia cnót i zasług przodków na żyjących

⁴³ E. Zapolska, *op. cit.*, s. 187.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 189.

⁴⁵ Zob. D. Forstner, *op. cit.*, s. 241–242, 275.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 241, 276.

⁴⁷ J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 288.

przedstawicieli rodu. O dalekowzroczności, a nawet kwestii przetrwania dynastii, świadczyła troska o męskiego potomka mogącego objąć władztwo po ojcu. Dłoń króla spoczywa na Baltazarze Karolu, jedynym synu, szykowanym do przejęcia tronu hiszpańskiego, zatem to on jest „naczyniem”, do którego sływa cała chwala rodu, jemu zostaje powierzona misja dziejowa, on będzie walczył z wrogami państwa. W walce tej będzie go wspierało Niebo.

Obietnicę tego wsparcia wyobraża relacja Niepokalanej i Zła strącanego w Otchłań. Od Maryi wychodzi kolejna banderola z cytatem biblijnym, i tym razem wyglądającym na zawołanie. *Surge Aquilo* – rozkazuje – „Powstań wietrze północy” (Pnp 4, 16) głosi napis na szarfiu niejako wypuszczonej z ręki Maryi, a sięgającej grupy walczących franciszkanów. Kolejna banderola unosząca się nad paszczą Lewiatana wyjaśnia: *Ab Aquilone Malum* – „Od północy rozszaleje się załuda [wszystkich mieszkańców ziemi]” (Jr 1, 14). Północny wiatr jest zimny, mroźny, to on przynosi zimę na gorące tereny Morza Śródziemnego, do której nie są one przystosowane tak, jak do upałów; zima w basenie śródziemnomorskim jest nieprzyjemna⁴⁸. Może dlatego wiatr północny i kierunek skąd pochodzi utożsamiano z siedliskiem złego ducha⁴⁹. Przedstawienie to przypomina scenę gniewu Bożego, gdzie jednak objawia się orędownicza potęga Maryi⁵⁰ – w niektórych przedstawieniach Immaculata depcze węża, symbol szatana, dlatego jest to odpowiednia osoba, by wspomagać człowieka w walce ze złem. W przypadku grafiki Pontiusa to ona jednak występuje jako „podmiot karzący”, a raczej karę zlecający, więc miłosierne oblicze Maryi skierowane jest tylko do wybranych (tu ewidentnie do Habsburgów). Dla ufających Jej jest Jutrzenką, *Astra Matutina* (Gwiazdą Poranną), jak głosi podpis u dołu grafiki, Tą, która wyprzedza wschód słońca, utożsamianego z Chrystusem⁵¹. Pamiętamy również, że symbol słońca w pewnym momencie przejęli Habsburgowie⁵², co pozwala wnioskować o Maryi, że idzie także przed nimi, oczyszczając drogę z przeciwników przez wysyłanie wiatru północnego. Podpis ma dalszy ciąg, ale mniejszymi literami: *In Missa Concept: [ionis Virginis Mariae]*, wskazujący na mszę ku czci Niepokalanej, której święto przypada na ósmy dzień grudnia. Ważna jest tu rola Eucharystii – protestanci zakwestionowali obecność w niej ciała i krwi Chrystusa pod postacią chleba i wina, więc wymowa prokatolicka, czy antyprotestancka, jest tu wyraźna⁵³.

⁴⁸ F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, przeł. T. Mrówczyński, M. Ochab, wstęp B. Geremek, W. Kula, t. 1, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 2004, s. 272–273.

⁴⁹ D. Forstner, *op. cit.*, s. 72.

⁵⁰ K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Universitas, Kraków 2002, s. 564–565.

⁵¹ D. Forstner, *op. cit.*, s. 104.

⁵² A. Wheatcroft, *Habsburgowie*, przeł. B. Sławomirska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 33.

⁵³ Święto Bożego Ciała powstało dla dowartościowania kultu Eucharystii. W 1264 roku

Jeśli uznać, że wieńczący całość kompozycji tytuł *Austroseraphicum Coelum* flankują dwa herby znajdujące się w górnych rogach grafiki – z prawej herb Habsburgów, z lewej franciszkanów – stanie się on zrozumiały. Połączenie słów: *Auster*, znaczącego tyle co południe, a odnoszącego się do Habsburgów, oraz *Seraphicus*, co odnosi się do świętego Franciszka zwanego serafickim, znajduje swoje dopełnienie w *Coelum*, czyli w Niebie. Jest to niemal jak równanie matematyczne – połączone siły habsburskie i franciszkańskie pozwolą osiągnąć pokój, przejaw Nieba na Ziemi. Działa to także w drugą stronę – Niebo uświęca i sprzyja działaniom Habsburgów i franciszkanów. Pośredniczką między Ziemią a Niebem jest Maryja Niepokalanie Poczęta.

ODBIÓR PRZEKAZU PROPAGANDOWEGO

Dzieło sztuki funkcjonuje podobnie jak literatura, jako swego rodzaju komunikat językowy adresowany do pewnej zbiorowości, biorący pod uwagę jej oczekiwania estetyczno-ideowe, zwane w teorii literatury horyzontem oczekiwań. Jest to zespół założeń, które uwarunkowane są historycznie, społecznie i kulturowo, z którymi czytelnik (w przypadku dzieła sztuki będzie to widz) przystępuje do obcowania z dziełem, spodziewając się ich zaspokojenia⁵⁴. Świadomy horyzontu oczekiwań nadawca może odpowiednio dobrać środki wymagające od niego interpretacji w celu wywołania u odbiorcy zamierzonego efektu.

Ważnym problemem badawczym jest kwestia podmiotu, do którego adresowana była grafika i jej przekaz. Można postawić pytanie, jak wyglądał jej potencjalny odbiorca reprezentujący określoną społecznie i historycznie zbiorowość⁵⁵. Czas, w jakim grafika powstała, pozwala określić ją jako barokową, mając na myśli oprócz stylu artystycznego również prąd kulturowy – odbiorca także się weń wpisywał. Wiek XVII znany jest jako epoka kryzysu, pełna wielkich napięć, wszechobecnej atmosfery zagrożenia i niepewności (walka z reformacją, wojna trzydziestoletnia)⁵⁶. Ale nie były one cechą dominującą ów wiek. Społeczeństwo było zhierarchizowanym organizmem, w którym każdy element miał swoje miejsce⁵⁷. Ludzie baroku cenili twórczą rolę wyobraźni⁵⁸, lecz widz pragnął widzieć w dziełach realizm, oglądać „sprawdzalną wizualnie prawdę”⁵⁹. Natura-

papież Urban IV zatwierdził je dla całego Kościoła. Wydaje się, że po Reformacji święto to nabrało dodatkowego znaczenia. Zob. Z. Zalewski, *Święto Bożego Ciała w Polsce do wydania Rytuału Piotrkowskiego (1631 r.)* [w:] *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, t. red. M. Rechowicz, W. Scenek, t. 1, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1973, s. 100–107.

⁵⁴ M. Głowiński, *Horyzont oczekiwań* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 202.

⁵⁵ Tenże, *Odbiorca dzieła literackiego*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 351.

⁵⁶ R. Villari, *Wstęp*, przeł. B. Bielańska [w:] *Człowiek baroku*, s. 9.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 11–12.

⁵⁸ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 62.

⁵⁹ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992, s. 185.

lizm ten połączony był z upodobaniem do alegorii, co dawało równowagę między nimi. Podstawowym zadaniem sztuki baroku było oddziaływanie na ludzi – ku pouczeniu, zachwyceniu, wzruszeniu, miała więc funkcje perswazyjne⁶⁰. Malarstwo religijne podejmowało odrzucane przez protestantów tematy – apoteozę sakramentów, dobrych uczynków, władzy papieskiej, osób świętych. Obrazy miały ułatwić głębsze przeżywanie tajemnic wiary⁶¹. Grafika Pontiusa (a przed nią szkic Rubensa) wpisuje się w tę postawę. Warto zauważyć, że barok dążył do jedności, pragnął syntezy. Kompozycje stały się bardziej skomplikowane, a zarazem bardziej jednolite, dlatego żaden detal nie ma znaczenia sam w sobie, wszystko podporządkowane jest całości⁶². Powszechne stosowanie alegorii oznacza, że adresaci przekazu potrafili je rozpoznać i wyjaśnić sobie ich znaczenie – nadawca i odbiorca posługiwali się tym samym „kodem”⁶³.

Rycina Paulusa Pontiusa powstała w Antwerpii, największym mieście południowych Niderlandów. Wydaje się, że w pierwszej kolejności mogłaby być adresowana do jej mieszkańców, czy szerzej – Niderlandów (południowych – katolickich, północnych – protestanckich). Specyfika antwerpskich warsztatów graficznych, zasięg i zakres ich oddziaływania⁶⁴ nakazują poszerzyć krąg odbiorców o społeczności wszystkich krajów leżących w orbicie wpływów Habsburgów hiszpańskich, a nawet i terenów Cesarstwa, co znajdzie swoje konsekwencje w treści komunikatu i jej interpretacji.

Habsburska historiografia barokowa stworzyła typ publikacji, w której genealogia połączona z symboliką służyć miała gloryfikacji rodu, stanowiła przy tym źródło inspiracji dla sztuki⁶⁵. Religijne uzasadnienia, jakie stosowali Habsburgo-

⁶⁰ P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010, s. 39.

⁶¹ H. Benesz, *Ikonografia Pasji w malarstwie po soborze trydenckim* [w:] *Arcydzieło Petera Paula Rubensa Zdjęcie z Krzyża ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. H. Benesz, J.A. Tomicka, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000, s. 45.

⁶² P. Krasny, *op. cit.*, s. 48–50.

⁶³ Zob. R. Jakobson, *Językoznawstwo a teoria informacji* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, wyb., red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 464–466.

⁶⁴ Biorąc pod uwagę spowodowane kwestiami politycznymi i religijnymi migracje artystów z Antwerpii, przez co wypracowane tam wzorce formalne, ikonograficzne i warsztatowe zaszczerpione zostały we Francji oraz księstwach włoskich i niemieckich. Zob. J. Talbierska, *Nowożytna grafika europejska XV–XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie* [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2010, s. 19–22.

⁶⁵ K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 107–109.

wie, by wzmocnić prestiż swego panowania, argumenty o boskim pochodzeniu ich władzy nie miały znaczenia w oczach protestantów⁶⁶. Jednak grafika Pontiusa jest nimi zapełniona, co stanowi argument potwierdzający przeznaczenie jej dla społeczności południowych Niderlandów i innych posiadłości habsburskich.

Nie będzie bezpodstawnym twierdzenie, że poszczególne elementy grafiki odnoszą się do sytuacji, jaka wówczas panowała w Niderlandach⁶⁷. Sugerują nam to nie tylko ukazani Habsburgowie posiadający ich część południową, a do północnej stale roszcujący sobie pretensje, ale także stworzenia ciągnące powozy – orzeł i lew związane były z dynastią habsburską jako zwierzęta występujące w jej herbach⁶⁸. Jednak lew to również herb Niderlandów – zarówno niezależnej części północnej, jak i południowej, będącej pod panowaniem hiszpańskim – figura *Leo Belgicus*⁶⁹. Tak zatem podkreślają Habsburgowie przynależność tych ziem do swej korony. Na te kierunki – północny i południowy – wskazują także banderole z inskrypcjami „wzywającymi” dwa wiatry, a utożsamiając je z dwoma państwami niderlandzkimi, objawi się przesłanie grafiki. Jeśli o heraldyce mowa, to warto zwrócić uwagę, że oba herby umieszczone na grafice mogą sugerować ich powiązanie z herbem i flagą Antwerpii, gospodarczej stolicy Niderlandów. Flaga ta posiada kolorystykę identyczną z herbem habsburskim, czyli pasy czerwieni, bieli i znowu czerwieni.

Hiszpanie, a właściwie hiszpańscy żołnierze stacjonujący w leżących na północy Niderlandach, uznawali je za kraj nieprzyjemny, ciągle zachmurzony, gdzie „nie rosną ani lawenda, ani tymianek, ani figi, ani drzewa oliwkowe, ani melony, ani migdały”⁷⁰. Nieuznające hiszpańskiego zwierzchnictwa Zjednoczone Prowincje wydają się być kierunkiem, od którego „rozszałe się zagłada”. Zasadniczą przyczyną jest kwestia religijna – tereny te zostały pozyskane dla reformacji. Z gmin protestanckich wyłoniła się w latach 60. XVI wieku opozycja antyhiszpańska, która przez pacyfikację gandawską w 1576 roku doprowadziła do ogłoszenia niepodległości w 1609 roku⁷¹. Po jej uzyskaniu wielokrotnie sprzymierzały się z wrogami Hiszpanii, między innymi z również protestancką Anglią. Grafika

⁶⁶ J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1983, s. 161.

⁶⁷ Z wydarzeniami w Niderlandach wiąże grafikę również J.R. Judson. Zob. J.R. Judson, C. van de Velde, *op. cit.*, s. 352.

⁶⁸ Ilustruje to grafika z 1660 roku autorstwa Pedro de Villafranca (zm. 1690), przedstawiająca popiersie Filipa IV, pod którym znajduje się strzeżony przez lwa i orła herb monarchii.

⁶⁹ Znakomitym przykładem ukazującym ideę zjednoczonych Niderlandów jest mapa Claesa Janszoon Visschera młodszego (1586–1652) z 1609 roku. Wszystkie siedemnaście prowincji ujęte zostały w postać lwa.

⁷⁰ Cyt. za: F. Braudel, *op. cit.*, s. 252.

⁷¹ H.G. Koenigsberger, *Partie rewolucyjne we Francji i Niderlandach w XVI wieku*, przeł. J. Cierpiński [w:] *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*, cz. 1: *Spółczesność. Kultura. Ekspansja*, red. A. Mączak, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 212.

wyraża zatem przestrożę dla prowincji południowych przed zagrożeniem z północy, co współgra z działaniami wojennymi na tamtym obszarze, które miały dla Hiszpanii z założenia charakter defensywny – ilustrują to słowa Filipa IV: „Mieliliśmy całą Europę przeciwko sobie, ale nie zostaliśmy pokonani”⁷². Habsburgowie jako władcy katoliccy zobowiązani byli bronić swe królestwo przed heretykami, mając przy tym na uwadze wspomniane wyżej prześladowania katolików na Północy, więc do ich posiadłości odnoszą się cytaty wzywające wiatr *Auster* i o Bogu przychodzącym z Temanu, czyniąc z Niderlandów teren zmagania sił Dobra i Zła. Ponadto Flandria i Brabancja – pomiędzy tymi regionami leży Antwerpia – a zatem tereny należące do Południa, traktowane były przez Holendrów jako ziemie tylko chwilowo utracone, które należy odzyskać, więc zagrożenie z ich strony było realne⁷³. Filip IV także nie akceptował obecnego stanu rzeczy i nakazał namiestnikom utrzymywanie garnizonów hiszpańskich w Antwerpii, Gandawie, Cambrai, mających na celu odzyskanie terenów północnych⁷⁴. Gdyby datować grafikę na lata 1634–1635, jak chce tego van Puyvelde, a nawet obstawać przy roku 1635, kiedy Francja włączyła się do wojny trzydziestoletniej, udałoby się skonstruować jeszcze jedną skonfliktowaną parę – Hiszpania (południe) i Francja (północ). Przy czym traci owa polaryzacja naturę religijną na rzecz politycznej. Z kolei rozszerzając zasięg działania ryciny na znajdujące się pod panowaniem austriackiej gałęzi rodu habsburskiego tereny Cesarstwa, pojawia się sprawa reformacji w księstwach niemieckich, której rezultatem była zamiana charakteru kolejnego prostego podziału geograficznego (północ i południe) na przebiegający w tych samych kierunkach podział religijny (północ protestancka, południe katolickie). W przypadku Niemiec odwołanie się do hiszpańskich kuzynów wpisuje się we wspomniany już kult zmarłych członków dynastii i wiarę w „kumulację” cnót poprzedników w osobach żyjących. Także tytuł ryciny – *Austroseraphicum Coelum* – znajduje bardziej jasne znaczenie.

Olejny szkic do grafiki powstał w roku 1632, grafika zapewne niewiele później, a więc w bliskiej odległości czasowej od niespodziewanej śmierci króla szwedzkiego (1632), Gustawa Adolfa II. Wiązanie obu faktów wydaje się zasadne, ponieważ walczył on przeciwko wojskom habsburskim i w boju tym poległ, co powinno zostać przez propagandę zręcznie wykorzystane, jeśli nie wprost, to przynajmniej w wyniku szczęśliwego dla dynastii zbiegu okoliczności. Odczytywanie dzieł Rubensa i Pontiusa w tym kontekście budowało jasny przekaz dla protestantów. Każdy walczący z Habsburgami, a przez to i z Kościołem katolickim (w domyśle – protestanci), zostanie pokonany, jak zostało pokonane Zło na grafice. Jaką rolę odgrywają tu franciszkanie i Duns Szkot? Uniwersytet

⁷² Cyt. za: S. Barton, *op. cit.*, s. 164.

⁷³ A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, „Neriton”, Warszawa 2000, s. 82–83.

⁷⁴ J. Laptos, *Historia Belgii*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 86.

w Leuven, leżący w Niderlandach południowych, był centrum skotyzmu. W 1574 roku powstał konkurencyjny dla niego uniwersytet w Lejdzie, a ponieważ była to pierwsza tego typu instytucja protestancka, przyciągał „heretyków” z całej Europy⁷⁵. W ten sposób włącza się franciszkanów do walki na gruncie naukowym. Obrazy Rubensa zyskały sobie opinię narzędzia walki z reformacją, zaś przedstawianie przez niego Habsburgów i franciszkanów (szczególnie teologów tego zakonu) nadawało dziełom wydźwięk triumfu nad protestantyzmem⁷⁶. Grafikę *Austroseraphicum Coelum* można odbierać w ten sam sposób.

Pozostaje ważny problem oddziaływania dzieła. Czy prowadzi ono dialog z odbiorcą (występuje on jako współtwórca przesłania), a może jest to jedynie prezentacja, gdzie widz pozostaje biernym konsumentem?⁷⁷

Trudnym zadaniem wydaje się zbadanie oddźwięku, jaki wywołała grafika, jak „żyła” w społeczeństwie, ale można przynajmniej częściowo zarysować reakcje poszczególnych grup społecznych. Przede wszystkim dawała widzowi poczuć habsburską potęgę, która w zjednoczeniu z mocą Niepokalanej dawała odpór wszelkiemu złu. Skoro grafika miała wydźwięk antyprotestancki, powinna wzywać kler do wkładania jeszcze większego wysiłku w walkę z herezją, w nauczanie ludu prawd wiary, wpisywała się tym samym w prąd posoborowy. Oglądający dzieło duchowny widział na nim Dunsza Szkota i franciszkanów walczących ze Złem, odnoszących nad nim triumf, dlatego powinien czuć się podbudowany i zachęcony do jeszcze żarliwszej pracy.

Problem pieniędzy dotyczył wszystkich stanów, szczególnie szlachty i mieszczan. Wojna generowała olbrzymie koszty, które w przypadku pustego skarbu pokrywano za pomocą kredytów. W Antwerpii dostęp do nich był jednak utrudniony, ponieważ banki upadły, a finansiści protestanci musieli wyemigrować⁷⁸. Finansowanie wojska przy pomocy sięgnięcia do kieszeni poddanych, czyli przez podniesienie podatków, budziło niechęć w całej Europie⁷⁹. Hiszpania pokrywała dwie trzecie tych kosztów, zaś Niderlandy jedną trzecią, mając na uwadze, że były one od dziesięcioleci niszczone przez wojnę⁸⁰. Ponadto w 1632 roku na dworze w Brukseli zapanowało nieżyczliwe nastawienie względem Hiszpanów, którzy obawiali się w związku z tym buntu podobnego do tego, który doprowadził do niezależności te-

⁷⁵ J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, wyd. 2, popr. i uzup., Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1989, s. 150.

⁷⁶ R. Knapieński, *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, „Pax”, Warszawa 1999, s. 209.

⁷⁷ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2005, s. 9.

⁷⁸ J. Łaptos, *op. cit.*, s. 88.

⁷⁹ R. Villari, *Wstęp* [w:] *Człowiek baroku*, s. 12. Przykładem może być tu rok 1637 – kiedy Olivares chciał podnieść podatki, miasta portugalskie wzniciły zamieszki. Zob. H. Kamen, *op. cit.*, s. 420.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 414.

reny północne. Wykryto nawet spisek zawiązany w celu zbliżenia z Holandią kosztem Hiszpanii⁸¹. Obawiając się ponadto bankructwa, jakie wydarzyło się w 1627 roku, należało przekonać społeczeństwo, że zwycięstwo jest nieuniknione, jest kwestią czasu, co miałyby skutkować hojnością. Wydaje się, że taki przekaz z grafiki również płynie. Czy jest skuteczny? Mimo spustoszeń wojennych mieszkańcy Południa łożyli pieniądze na prowadzenie walk⁸². I dzięki nim wzmocniona armia flandryjska pod wodzą królewskiego brata, Ferdynanda, przeszła do kontrofensywy i z sukcesami (co prawda krótkotrwałymi) zajmowała terytoria francuskie.

Wśród wielu dzieł przedstawiających Habsburgów, jakie powstały na przestrzeni dziejów, a łączyły elementy religii i polityki, grafika *Austroseraphicum Coelum* stanowi ciekawy przykład tego zestawienia. Dowodzi, że dynastia ta miała niezwykley zmysł do używania sztuki w realizacji swoich celów.



Ilustracja 1. Paulus Pontius, *Austroseraphicum Coelum*, 1632–1635, Sao Paulo (kolekcja prywatna)

⁸¹ *Ibidem*, s. 402.

⁸² *Ibidem*, s. 414.

BIBLIOGRAFIA

- Balicki J., Bogucka M., *Historia Holandii*, wyd. 2, popr. i uzup., Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1989.
- Barton S., *Historia Hiszpanii*, przeł. A. Mścichowska, M. Mścichowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2011.
- Benesz H., *Ikonaografia Pasji w malarstwie po soborze trydenckim [w:] Arcydzieło Petera Paula Rubensa Zdjęcie z Krzyża ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. H. Benesz, J.A. Tomicka, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000.
- Białostocki J., *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych [w:] Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl 2*, PWN, Warszawa 1987.
- Braudel F., *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, przeł. T. Mrówczyński, M. Ochab, wstęp B. Geremek, W. Kula, t. 1, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 2004.
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Careri G., *Artysta*, przeł. M. Woźniak [w:] *Człowiek baroku*, red. R. Villari, przeł. B. Bielańska, M. Gargul, M. Woźniak, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2001.
- Chrościcki J., *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1983.
- Dayczak-Domanasiewicz M., *Miles christianus w Kościele Św. Krzyża w Krakowie. Przyczynek do badań nad programem ikonograficznym polichromii wnętrza [w:] Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie*, red. Z. Klisio, cz. 2, Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Naukowego Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1997.
- Droysen J.G., *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868.
- Fijałkowski W., *Brama królewska w Wilanowie i jej program ideowo-artystyczny*, „Studia Wilanowskie” 1979, nr 5.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyd. 2, Pax, Warszawa 2001.
- Głowiński M., *Horyzont oczekiwań [w:] Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
- Głowiński M., *Odbiorca dzieła literackiego, [w:] Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
- Głowiński M., *Propagandowa literatura [w:] Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
- Jakobson R., *Językoznawstwo a teoria informacji [w:] W poszukiwaniu istoty języka*, wyb., red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Jaroszyński P., *Propaganda [w:] Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. 8, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2007.
- Judson J.K., C. Velde C. van de, *Book Illustrations and Title-Pages*, Vol. 2, Arcade Press, Brussels 1977.
- Kalinowski K., *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1973.
- Kamen H., *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, przeł. T. Prochenka, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2008.
- Kantorowicz E.H., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, red. nauk. wyd. pol. J. Strzelczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

- Kissinger H., *Dyplomacja*, przeł. S. Głąbiński, G. Woźniak, I. Zych, Wydawnictwo „Philip Wilson”, Warszawa 1996.
- Knapiński R., *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, „Pax”, Warszawa 1999.
- Kobielus S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Pax, Warszawa 2002.
- Koenigsberger H.G., *Partie rewolucyjne we Francji i Niderlandach w XVI wieku*, przeł. J. Cierpiński [w:] *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*, cz. 1: *Spółczesność. Kultura. Ekspansja*, red. A. Mączak, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Krasny P., *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010.
- Kuchowicz Z., *Człowiek polskiego baroku*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992.
- Kwaśniewicz W., *Leksykon broni białej i miotającej*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2003.
- Łaptos J., *Historia Belgii*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1995.
- Mazurek M., *Władza i sztuka – skomplikowane relacje* [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. rocznicę urodzin*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2009.
- Moisan-Jabłońska K., *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Universitas, Kraków 2002.
- Ovidius Naso P., *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Zielona Sowa, Kraków 2002.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska [w:] *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i posłowie J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Pelc J., *Barok – epoka przeciwieństw*, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Pinilla R.M., *Dime con quién andas y te dire quién eres. La cultura clásica en una procesion sanmarquina de 1656* [w:] *La tradición clásica en el Perú virreinal*, ed. T. Hampe Martínez, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1999.
- Pokorska-Primus M., *Tradycja Triumfów Francesca Petrarke w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium Seria Nowa” 1999/2000, nr 5/6.
- Polaczek J., *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim. Dzieje, formy, treść i dziedzictwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005.
- Purc-Stepniak B., *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Roux J.-P., *Król. Mity i symbole*, przeł. K. Marczewska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.
- Talbierska J., *Nowożytna grafika europejska XV–XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie* [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2010.
- Talbierska J., *Oryginał, replika, kopia w grafice XV–XVIII wieku* [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21–22 maja 1999 roku przez: Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001.
- Tuñón de Lara M., Valdeón Baroque J., Domínguez Ortiz A., *Historia Hiszpanii*, przeł. S. Jędrusiak, Universitas, Kraków 1997.
- Walczak M., „Alter Christu”. *Studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.

- Wheatcroft A., *Habsburgowie*, przeł. B. Sławomirska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Zalewski Z., *Święto Bożego Ciała w Polsce do wydania Rytuału Piotrkowskiego (1631 r.)* [w:] *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, t. red. M. Rechowicz, W. Scenek, t. 1, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1973.
- Zapolska E., *Cnoty teologalne i kardynalne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2005.
- Ziemia A., *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, „Neriton”, Warszawa 2000.
- Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982.

SUMMARY

As a work of propaganda, graphics *Austroseraphicum Coelum* Paulus Pontius should create a new reality, make appearances. The main impression while seeing the graphics is the admiration for the power of Habsburgs, which interacts with the power of the Mother of God. She, in turn, refers the viewer to God, as well as Franciscans placed on the graphic, they become a symbol of the Church. This is a starting point for further interpretation of the drawing. By the presence of certain characters, allegories, symbols, we can see references to a particular political situation in the Netherlands - the war with the northern provinces of Spain. The message of the graphic is: the Spanish Habsburgs, commissioned by the mission of God, they are able to fight all of the enemies, especially Protestants, with the help of Immaculate and the Franciscans. The main aim of the graphic is to convince the viewer that this will happen and to create in his mind a vision of the new reality. But Spain was in the seventeenth century nothing but a shadow of former itself (in the time of Philip IV the general condition of Spain get worse). That was the reason why they wanted to hold the belief that the empire continues unwavering. The form of this work (graphics), also allowed to export them around the world, and the ambiguity of the symbolic system, its contents relate to different contexts, and as a result, the Habsburgs, not only Spanish, they could promote their strength everywhere. Therefore it was used very well as a single work of propaganda, as well as a part of a broader campaign.

Keywords: Habsburgs, graphics, baroque, iconography, propaganda

ALEKSANDRA KOŁTUN

O rzeczach i materialności inaczej. Recenzja książki:
W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów

On Things and Materiality in Another Way. Book Review: *In Defense of Things. Archeology and the Ontology of Objects*

W ostatnich latach problem statusu szeroko pojętej materialności w życiu ludzi stał się jedną z centralnych osi sporów w naukach humanistycznych i społecznych. Tak zwany zwrot ku materialności czy zwrot ku rzeczom ma swoje odzwierciedlenie również w polskiej literaturze, m.in. w pracach Ewy Domańskiej i Marka Krajewskiego. Natomiast niedawno przetłumaczona na język polski książka autorstwa Bjørnara Olsena *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*¹ jest jednym z najważniejszych głosów w dyskusji nad tym dlaczego i w jaki sposób rzeczy mają istotne znaczenie dla funkcjonowania kultur i społeczeństw.

W ośmiu rozdziałach autor dokonuje krytycznego przeglądu zagadnień związanych z materialnością w świetle wybranych koncepcji. Omawia najważniejsze założenia z zakresu m.in. fenomenologii krajobrazu, poststrukturalizmu, studiów nad konsumpcją, studiów nad cielesnością, a także myśli Henriego Bergsona, Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Martina Heideggera. Ostatecznie Olsen dochodzi do wniosku, że koncepcje te, mimo zwrócenia uwagi na problem statusu rzeczy, miały efekt polegający na dalszej dematerializacji świata człowieka. Niemniej nie odrzuca on ich w całości. W swoich kolejnych analizach autor wyłuskuje najważniejsze wątki wspomnianych koncepcji, a następnie prezentuje własne podejście. Wypracowane stanowisko ma na celu wprowadzenie refleksji nad materialnością oraz

¹ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, ss. 290 [In *Defense of Things. Archeology and the Ontology of Objects*, AltaMira Press, 2010].

odpowiednich ku temu metod badawczych do repertuaru badań nauk społecznych i humanistycznych. Swoje analizy porównawcze Olsen zaczyna od skrótego opisu tendencji będących zwiastunami zmian w namyśle nad przedmiotami w archeologii. Jednocześnie za każdym razem omawia, dlaczego żadna z nich nie doprowadziła do przywrócenia rzeczom ich miejsca w funkcjonowaniu społeczeństw.

W pierwszej kolejności Olsen przywołuje wpływową pracę Charlesa Tilleya *A Phenomenology of the Landscape*. Tilley postulował uwzględnienie w analizie krajobrazu perspektywy aktywnego, cielesnego podmiotu w miejsce dotychczasowego podejścia opartego na braku zaangażowania i dystansie. Dwoma kluczowymi pojęciami służącymi do uchwycenia doświadczenia krajobrazu przez aktywny podmiot były wizualność („opis i obrazowanie sposobów, jak patrzenie i pole widzenia zmieniają się wraz z lokalizacją widza”²) oraz przymiotnikowość („opatrzenie krajobrazu narracjami wypełnionymi przez przymiotniki właściwe fenomenologicznej wrażliwości obecnego tam archeologa”³). Jednak, jak zwraca uwagę Olsen, w ujęciu Tilleya krajobraz nadal nie funkcjonuje sam w sobie, a jedynie poprzez doświadczenie zakotwiczone w ludzkiej jednostce.

Następnie Olsen przedstawia ustalenia z zakresu studiów nad konsumpcją, w których w większym stopniu położono nacisk na znaczenie rzeczy dla codziennego życia współczesnego człowieka. Jednak, jak podkreśla Olsen, skupiając się na funkcji symbolicznej przedmiotów (np. aktach zakupu i wymiany oraz wizerunku), pominięto w nich zasadniczą kwestię funkcjonowania rzeczy samych w sobie.

Na koniec tego rozdziału autor przywołuje problemy związane z koncepcją ucieleśnienia. Pisze: „W procesie ucieleśnienia to, co mgliste i niejasne, staje się konkretne, a to, co surowe i fizyczne, nabiera znaczenia. Ucieleśnienie staje się procesem materializacji, podczas którego podmiotowość, gender, jednostki kosmologiczne, itd. nasycają się materią”⁴. I to właśnie założenie pęknięcia pomiędzy bytem i bytem społecznym a materią skłania Olsena do odejścia od archeologii cielesności.

W kolejnym rozdziale Olsen omawia szerzej związki archeologii z poststrukturalizmem. Docenia wpływ postmodernizmu na krytykę podejść kontekstualnych, w których analiza przedmiotów dokonywana była z perspektywy ich powiązań z odpowiednim kontekstem. Oznaczało to, że kultura materialna mogła funkcjonować wyłącznie jako „nośnik końcowego znaczonego”⁵. Tymczasem w poststrukturalizmie podkreśla się zasadniczy rozdzźwięk między znaczeniem tekstowym a intencją autorską – tak jak tekst oddziela się od autora, tak rzecz od kontekstu swojego powstania. Co więcej, zauważa się, że rzeczy uzyskują wiele różnorodnych znaczeń w toku interakcji i negocjacji z innymi rzeczami i ludźmi.

² *Ibidem*, s. 51.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 59.

⁵ *Ibidem*, s. 80.

Jednak poza „uwolnieniem” rzeczy od funkcjonowania wyłącznie w kontekście powstania, według Olsena poststrukturalizm nie wywołał głębszych zmian w podejściu archeologii do materialności. Przede wszystkim zwraca on uwagę na fakt, że przyjęcie analogii pomiędzy tekstem a kulturą materialną prowadzi do ustalania znaczeń rzeczy poprzez odnośniki spoza nich samych (np. interpretacje czytelnika czy inne teksty). Ponadto Olsen zauważa, że kultura materialna istnieje w świecie w sposób fundamentalnie odmienny od języka i tekstu – tylko jej niewielka część jest czytana jak tekst, zaś większość z naszych relacji z rzeczami pozostaje niezauważalna (nieodczytana). Nasze obcowanie z rzeczami ma charakter niedyskursywny, a więc ujmowanie go w kategoriach świadomości, intelektu, czytania pozbawia rzeczy ich odrębności⁶.

Na koniec swojego przeglądu podejść teoretycznych Olsen nawiązuje do prac trzech niezwykle wpływowych myślicieli XX wieku – Bergsona, Heideggera oraz Merleau-Ponty’ego. To właśnie oni, według autora, w największym stopniu przyczynili się do odejścia od czystej dyskursywności w refleksji nad materialnością oraz zwrócili uwagę na milczącą, nieuświadomianą obecność rzeczy.

Prace Bergsona są dla Olsena ważne ze względu na sposób ujęcia wiedzy o świecie jako opartej na kompetencji ciągłego odnoszenia się do rzeczy, mającej charakter nawykowy (w przeciwieństwie do wiedzy rozumianej jako zbiór umysłowych reprezentacji). W jednym z ostatnich rozdziałów Olsen przywołuje również Bergsonowską koncepcję pamięci wspomnieniowej i nawykowej, twierdząc, że dotychczas zdecydowanie zbyt mało uwagi poświęciliśmy tej drugiej. Tymczasem dla Olsena to właśnie pamięć nawykowa – ucieleśniona i niewymagająca świadomego korzystania z zasobów umysłu – na co dzień odgrywa najważniejszą rolę w skutecznym działaniu.

Z kolei spośród szeregu idei Heideggera autor *W obronie rzeczy* skupia się na pojęciu poręczności. Olsen podkreśla, że aby poręczność rzeczy była utrzymana, ich obecność musi pozostać niejako oczywista, nienarzucająca się. W konsekwencji nasze uwikłanie w materialność staje się widoczne dopiero w wyniku pobudzenia obecności przedmiotów, np. kiedy coś przestaje działać. Wówczas ujawnia się również fakt powiązania poszczególnych rzeczy z innymi. Olsen zauważa jednocześnie, że pewne przedmioty są zawsze obecne, zwłaszcza te zindywidualizowane, o szczególnym statusie estetycznym.

Wreszcie Olsen przywołuje koncepcję ciała fenomenologicznego Merleau-Ponty’ego, poprzez którą wskazuje na doniosłość nieuświadomianych, praktycz-

⁶ Jednocześnie Olsen nie dąży do ustanowienia całkowitego podziału między słowami a rzeczami. Pisze on, że językowe ujęcie rzeczy jest możliwe, ale wymaga odpowiedniej wrażliwości – zwrócenia uwagi na to, jak rzeczy artykułują siebie oraz pewnej cielesnej kompetencji słuchania i odpowiadania na ich wołanie (zob. B. Olsen, *op. cit.*, s. 101–102). Proszę podać pełny adres bibliograficzny). Por. D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.

nych i niedyskursywnych sposobów bycia w świecie, wyrażanych w zrutyinizowanych praktykach. W ujęciu tym najważniejsze wydaje się dla niego spojrzenie na ciało jako matrycę nawykowych zachowań, które mają miejsce poprzez manipulowanie przedmiotami.

Podsumowując część porównawczą *W obronie rzeczy*, przedstawione podejścia są dla Olsena ważnymi krokami w kierunku uznania autonomii i specyficzności tego, co materialne. Niemniej żadne z nich nie prowadzi do tak głębokich przemian w refleksji nad statusem rzeczy, jakie on sam uważa za konieczne. Jeśli chodzi o fenomenologię krajobrazu, studia nad konsumpcją oraz koncepcję ucieleśnienia, Olsen twierdzi, że przedmioty były w nich uwzględnione wyłącznie jako efekt pewnych procesów kulturowych i społecznych – miały wyrażać idee czy materializować kategorie społeczne. Same w sobie miały być pozbawione znaczenia; to ludzki podmiot pozostawał w centrum wszelkich analiz. Z kolei poststrukturalizm oraz podejścia fenomenologiczne mają dla Olsena w zbyt dużym stopniu charakter relacyjny, podkreślający rolę różnicy i opozycji bądź przynależność danego przedmiotu do określonego zespołu innych narzędzi.

W dalszej części książki Olsen zauważa, że poza archeologią oraz nielicznymi pracami filozoficznymi kultura materialna nie stanowiła istotnego przedmiotu zainteresowań humanistów czy badaczy społecznych. Co jest, według autora, przyczyną tego odrzucenia rzeczy jako obiektu badań? Kluczowe okazują się według Olsena dwa czynniki: lekceważenie ze strony humanistyki wobec tego, co materialne (i rozpowszechnienie pojęcia dyskursu) oraz zasadniczo zły wizerunek rzeczy traktowanych jako zagrożenie dla prawdziwych stosunków międzyludzkich.

Olsen tłumaczy ten stan, odwołując się do koncepcji Modernistycznej Konstytucji autorstwa Bruno Latoura⁷. Według Latoura nowoczesność opierała się na jasno określonych zasadach podziału na naturę i kulturę, a w konsekwencji – ludzi i nie-ludzi, ich własności i możliwe relacje. To pragnienie posiadania uporządkowanego świata miało sprawić, że materialność znalazła się gdzieś pomiędzy kulturą a naturą, nie pasując do żadnego z tych biegunów, pozostając tzw. wyłączonym środkiem⁸. Tymczasem w opinii Olsena współczesna refleksja humanistyczna nie może obejść się bez wszechstronnego uwzględnienia materialności. Dzieje się tak zarówno ze względu na rozmaite zmiany technologiczne⁹, jak i osiągnięcie pewnej dojrzałości teoretycznej, wypracowanej w ramach opisanych wyżej nurtów i prac.

⁷ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

⁸ B. Olsen, *op. cit.*, s. 162.

⁹ Można tu znów nawiązać do koncepcji Modernistycznej Konstytucji Latoura. Twierdzi on, że tradycyjna nowoczesność ulega erozji przez ciągłe i niekontrolowane namnażanie się hybryd (m.in. dzięki rozwojowi technologicznemu), które przekraczają wszelkie podziały i nie pozwalają na przyporządkowanie do żadnego z wyznaczonych obszarów – w tym kultury lub natury.

Swoją propozycję badania rzeczy Olsen zarysowuje w kontekście każdej z poruszonych w toku wywodu koncepcji, ale najpełniej wyraża ją w ostatnich rozdziałach książki. Przede wszystkim podkreśla, że rzeczy nie są słowami czy znakami do odczytania ani towarami gotowymi do skonsumowania. Pojawiają się one wśród nas jako poręczne narzędzia, których nie dostrzegamy tak długo, jak działają. „Rzeczy jawią się nam jako spolegliwe i znajome. Możemy im ufać. Są na miejscu i trwają. Zdarzają się wyjątki, oczywiście, ale taki jest normalny stan ich bycia, czyli przeważająca większość codziennych zdarzeń”¹⁰. Jednocześnie Olsen twierdzi, że chociaż słowa oraz rzeczy są oddzielne, to nie należy oddzielać ich w sposób radykalny; konieczne jest jedynie zachowanie ich autonomii.

W rezultacie Olsen uważa, że kultura materialna jest swoistą, ale niezwykle zróżnicowaną całością. I to właśnie uznanie jej specyficzności, przy jednoczesnym rozpoznaniu niejednorodności, ma stanowić, według niego, punkt wyjścia dla badań nad rzeczami. Przy tym materialność nie jest tutaj w żadnym wypadku kategorią opozycyjną wobec człowieczeństwa, ponieważ jej istnienie nie musi (i nie powinno) być definiowane w odniesieniu do czegoś zewnętrznego, należy ją postrzegać jako konstytutywny element społeczeństwa.

Olsen twierdzi, że rzeczy mają dwie zasadnicze cechy wspólne: odporność i „bycie-na-miejscu”. Są to dla niego najważniejsze wartości kulturotwórcze i społecznie konstruktywne, które sprawiają, że rzeczy są przewidywalne, bezpieczne i godne zaufania. Z jednej strony dla Olsena rzeczy są elementami stabilizującymi społeczeństwo. Píše on: „[W]yłonienie się rozpoznawalnych struktur czy instytucji wymaga nie tylko sieci relacji pomiędzy jednostkami, ale i stabilności, konkretności i bezpieczeństwa, innymi słowy – rzeczy. Poprzez naszą wymianę z rzeczami nasze zwyczaje i czynności stają się standardowe i przewidywalne, tworzą to, o czym lubimy myśleć jako o strukturach i instytucjach (społecznych). Pozbawione namacalności i uporczywości rzeczy, struktury te uległyby erozji”¹¹. Z drugiej strony podkreśla, że ludzka kreatywność i wynalazczość również realizują się poprzez rzeczy.

Wreszcie dla autora *W obronie rzeczy* odzyskanie materialności to też odzyskanie pewnego szczególnego poczucia czasowości. Krytykuje on wizję historii jako sukcesywnych zmian polegających na gromadzeniu się różnych elementów z oddzielonych od siebie epok. Jak twierdzi: „Przeszłość nie zostaje z tyłu, lecz gromadzi się i składa na stającą się teraźniejszość, umożliwiając powstanie różnych form pamięci materialnej”¹². Z tego wynika, że odpowiednie ujęcie problemu zmiany wymaga wyjścia poza postrzeganie czynników historycznych jako aktywnych, przeciwdziałających pasywnej materialności, a raczej potraktowania kategorii zmiany i stabilności jako wzajemnie dopełniających się.

¹⁰ B. Olsen, *op. cit.*, s. 262.

¹¹ *Ibidem*, s. 217.

¹² *Ibidem*, s. 196.

Na zakończenie warto przywołać, w nieco szerszym niż dotychczas kontekście, wybrane powiązania i konsekwencje propozycji Olsena dla nauk humanistycznych i społecznych. Jak słusznie twierdzi, w naukach społecznych często jest tak, że jeśli coś nie jest nazwane, właściwie nie istnieje. Innymi słowy, jeśli podmiot nie jest w stanie wyartykułować swojego doświadczenia, wówczas przedmiot tego doświadczenia ani ono samo nie wchodzi w zakres zainteresowania badaczy. Olsen podkreśla, że skutkuje to milczeniem co do funkcjonowania większej części kultury materialnej.

Jednocześnie autor *W obronie rzeczy* wielokrotnie przypomina, że to właśnie rzeczy mogą być jednym z elementów konstytuujących człowieka, kulturę i społeczeństwa. Ich zlekceważenie grozi więc pominięciem istoty ludzkiej działalności. Przy tym Olsen jest świadomy, że tak radykalne przesunięcie w przedmiocie nauk humanistycznych i społecznych rodzi pytanie o ich tożsamość – czy to dotyczące zasadności ich dotychczasowych zainteresowań, czy to perspektywy utraty swojego tradycyjnego fundamentu, czyli namysłu nad człowiekiem.

Niewątpliwie badanie materialności w wersji proponowanej przez Olsena nowo zmusza do postawienia pytania o zewnętrzną rzeczywistość, co w kontekście popularności koncepcji społecznego konstruktywizmu wydawać by się mogło krokiem wstecz. Sam autor nie wchodzi w spory o ontologię czy epistemologię, co zresztą może stanowić jedną z przeszkód w jego recepcji. Zarysowany przez niego program jest niezwykle wymagający poznawczo – zakłada zniesienie szeregu granic i podziałów dotyczących czasu, przestrzeni, a także podmiotowości i sprawczości¹³. To ciągle przenikanie się sfer, które dotychczas humaniści i badacze społeczni traktowali jako oddzielone (np. przeszłości i przyszłości, natury i kultury, ludzkiego i nie-ludzkiego, świadomego i nieświadomego) jest bodaj najtrudniejszym krokiem wymagającym gruntownej zmiany w myśleniu o naturze i poznaniu rzeczywistości.

Również metodologiczne konsekwencje podejścia Olsena nie są przez niego rozważane; tymczasem mogą okazać się wysoce problematyczne. Najbardziej oczywiste zagrożenie wiąże się z popadnięciem w banał i anegdotyczność. Jak bowiem rozumieć postulat badania rzeczy w ich codziennym funkcjonowaniu? Zwłaszcza że poprzestanie na opisie funkcji symbolicznych nie jest z tej perspektywy wystarczające¹⁴.

¹³ Kwestia sprawczości rzeczy jest przywołana przez Olsena jedynie w kontekście pracy Alfreda Gella *Art and Agency. An Anthropological Theory*, w której jest ona rozumiana jako aspekt relacyjny i zależny od kontekstu, nie zaś raz na zawsze dana własność. Nie wiadomo jednak, czy jest to również intuicja samego Olsena. Por. A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford – New York 1998.

¹⁴ Poszukując przykładów badań empirycznych zrealizowanych zgodnie z podstawowymi założeniami „zwrotu ku rzeczom”, można sięgnąć do prac autorów z nurtu tzw. etnografii laboratorium lub antropologii nauki (m.in. Bruno Latoura, Iana Hackinga, czy Karen Knorr-Cetiny). Niemniej obecne w nich wskazówki co do przebiegu badań są również dość ogólnikowe i skąpe (por. Latourowski postulat „podążania za aktorami”; B. Latour, *Reassembling the Social. An*

Wreszcie w książce brakuje próby zdefiniowania podstawowych pojęć: rzeczy, przedmiotu czy materialności, a co za tym idzie – dookreślenia stanowiska autora w kwestiach, które wywołują szereg przywołanych już wyżej kontrowersji, a przede wszystkim problemu przyznania bytom nie-ludzkim (w tym rzeczom) podmiotowości i intencjonalności.

Nie ma tu miejsca na szczegółowe przytoczenie polskich śladów „zwrotu ku rzeczom”, niemniej z pewnością nie pozostał on bez echa, obejmując szereg dziedzin i wywołując pewne kontrowersje (por. prace Domańskiej oraz Piaska, Kowalewskiego, Śliwy)¹⁵. Ewa Domańska poświęciła bodaj najwięcej miejsca w swoich pracach na rozważania dotyczące statusu badań nad rzeczami w humanistyce. Twierdzi ona, że dotychczasowe sposoby myślenia są nieadekwatne do zmian współczesności związanych z przekształceniami podmiotowości w wyniku przenikania świata ludzi przez nowe technologie. Postuluje więc stworzenie tzw. humanistyki nie-antropocentrycznej¹⁶.

Również w polskiej socjologii pojawiły się pewne wątki związane z badaniem materialności, przede wszystkim autorstwa Marka Krajewskiego i naukowców wokół niego skupionych. Co ciekawe, Krajewski wyraża się o rzeczach w bardzo podobny sposób, co Olsen. W jednym z artykułów w pracy zbiorowej *W stronę socjologii przedmiotów* stwierdza, że podstawową cechą codziennych przedmiotów jest ich nieprzejrzystość, interpretacyjna stabilność i domkniętość, które działają na rzecz reprodukcji społecznego porządku¹⁷. Pisz: „Zamrożenie ich znaczeń i zredukowanie do tych, które określają jak ich używać, umożliwia

Introduction to Actor-Network Theory, Oxford University Press, Oxford – New York 2005, s. 12). Zdecydowanie ciekawszym i bardziej dopracowanym pod kątem metodologii przykładem badania szeroko pojętej materialności jest polski projekt „Niewidzialne Miasto”. Por. *Niewidzialne Miasto*, red. M. Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012; R. Drozdowski [et al.], *Narzędziownia. Jak badaliśmy (niewidzialne) miasto*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.

¹⁵ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Teksty Drugie” 2008; J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Colloquia Humaniorum, Olsztyn 2008.

¹⁶ Pisz ona: „[M]ożna powiedzieć, że jednym z największych wyzwania, przed którym stoją dziś badacze, jest de-antropocentryzacja humanistyki. Nie chodzi rzecz jasna o wyrugowanie człowieka z badań, lecz raczej o odejście od humanistycznej wizji człowieka jako miary wszechrzeczy i centrum zainteresowań badawczych i stworzenie projektu humanistyki nie-antropocentrycznej. [...] Dla wielu pomysł ten wydaje się zarówno absurdalny, jak i podważający ideę istnienia humanistyki jako dziedziny wiedzy samej w sobie. Jednak dla eksperymentatorów poszukujących nowych propozycji badawczych interdyscyplinarna *technoscience* ze swoistym rozumieniem człowieka – ukonstytuowanego z rzeczy oraz dla rzeczy – i podejmowanymi w kontekście technologii rozważaniami o gatunkowej odmienności człowieka i rzeczy, ich obiektywizacji i alienacji, staje się alternatywą dla klasycznych badań nad różnicami pomiędzy ludźmi, prowadzonych przez historię, antropologię czy/i socjologię” (E. Domańska, *op. cit.*, s. 10).

¹⁷ M. Krajewski, *Guma do żucia i papierosy. Dwa przedmioty, które lubię* [w:] *W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005. Por. też: *idem*, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

trwanie intersubiektywnego, wspólnego, społecznego, ale też bezrefleksyjnego świata, w którym wszystko jest wyjaśnione, ale prawie nic nie jest zrozumiałe. Wiemy w nim tylko, jak działać (źródłem tej wiedzy jest dodatkowo nawyk i rutyna), jak używać narzędzi, ale już nie rozumiemy, dlaczego są one używane, czemu służy posługiwanie się nimi, nie wiemy nic o ich społecznych znaczeniach i kulturowych korzeniach, które je zrodziły”¹⁸.

Nie należy również zapominać o nurcie tzw. studiów nad nauką i technologią, których jednymi z przedstawicieli są wspomniani już Latour, Knorr-Cetina, czy Hacking, a które są rozwijane przez szereg polskich badaczy, m.in. Krzysztofa Abriszewskiego, Łukasza Afeltowicza, czy Ewę Bińczyk. Z tej perspektywy jednak rzeczy są ważne przede wszystkim w kontekście kształtowania laboratoryjnych praktyk.

Podsumowując, w pracy *W Obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów* Olsenowi z pewnością udało się przedstawić szereg koncepcji dotyczących problemu materialności w sposób zrozumiały i uporządkowany, a jednocześnie niepozbawiony krytycyzmu. Czerpiąc z każdej z nich, przedstawił własne podejście do rzeczy, którego bodaj najważniejszym postulatem jest po prostu nielekceważenie kultury materialnej. Odkrycie, że materia jako przedmiot badań jest znacznie bardziej fragmentaryczna, polisemiczna i zmienna, rodzi szereg konsekwencji dochodzących do samego sedna funkcjonowania nauki. Właśnie ze względu na te daleko idące skutki zwrotu ku materialności można by oczekiwać od autora poświęcenia większej uwagi wątkom metodologicznym czy terminologii. Nie zmienia to jednak faktu, że *W obronie rzeczy* stanowi doskonały przyczynek do dyskusji nad stanem i przyszłością nauk humanistycznych i społecznych – dyskusji wykraczającej poza tradycyjne kategorie, a jednocześnie dotyczącej kwestii fundamentalnych dla ich dalszego rozwoju.

¹⁸ *Idem, Guma do żucia i papierosy. Dwa przedmioty, które lubię*, s. 128–129.