

Wydział Pedagogiki i Psychologii
Zakład Psychologii Ogólnej

Stanisław POPEK

Testy rysunkowe a wartości projekcyjne wytworów plastycznych

Drawing Tests in Relation to Projection Values of Art Creations

WPROWADZENIE

Od czasów zainteresowania się rysunkiem (a następnie wytworami plastycznymi) dzieci, tj. od lat osiemdziesiątych XIX w., mnożą się publikacje traktujące wizualne wytwory dziecięce z punktu widzenia „klinicznego, psychopatologicznego, psychanalizy, terapeutycznego i innych” (J. Siwkiewicz 1971 s. 145). Wiele rozpraw dotyczy także aspektów artystycznych i estetycznych owych wytworów, ale wartości te zbyt rzadko leżą w kręgu zainteresowań psychologicznych, a głównie estetyki i teorii sztuki (A. Trojanowska-Kaczmarek 1971). Dla psychologa wytwory działalności ludzkiej stanowią materiał informacyjny o ich autorach. Od czasu wprowadzenia do psychologii „projekcji” wytwory działania, a w szczególności rysunki, stały się jednym z głównych środków poznania ludzkiej psychiki, jej zaburzeń i dynamiki rozwoju. J. Siwkiewicz pisała, iż:

[...] rysunek – jeden ze środków ekspresji, stanowi bogate źródło informacji o człowieku. Dotyczy to zwłaszcza rysunków dziecięcych, dziecko bowiem przy pomocy rysunków uzewnętrznia to, czego nie potrafi wypowiedzieć za pomocą słów. Rysując przedstawia ono świat takim, jakim go widzi, odczuwa. Rysunki więc mogą dostarczyć cennych danych o dziecku, o jego rozwoju, przeżyciach, konfliktach, doznawanych urazach, cechach charakteru (J. Siwkiewicz 1971, s. 145).

Z moich osobistych doświadczeń wynika, że przytoczone uwagi można odnieść do twórczości plastycznej człowieka w ogóle, a więc także dorosłego: plastyka, profesjonalisty i amatora, twórcy ludowego oraz osób psychicznie chorych, które podejmują samodzielną działalność plastyczną dopiero w czasie wystąpienia choroby. Faktem oczywistym jest, że stopień trudności wyrażania wzrasta z jednej strony wraz z wiekiem autora pracy, a z drugiej zaś z poziomem aspektów kreacyjnych, kształtowanych mniej lub bardziej świadomie przez

twórcę. Trzeba tu nadmienić, że inną wartość psychologiczną mają prace zupełnie spontaniczne i samodzielne, a inną – prace określone ścisłą instrukcją na zadany temat. Wytwór traktowany jako zadanie – test projekcyjny im dokładniej ograniczony bywa instrukcją wykonania, tym łatwiej poddaje się analizie psychologa bez kompetencji z dziedziny plastyki, (a oprócz tego) i tym wyższą wartość można mu przypisać z punktu widzenia psychometrii. Należy tu jednak uprzytomnić sobie fakt ograniczoności ładunku informacyjnego z powodu zawężonego zakresu różnic indywidualnych tak wykonanego zadania. Na ogół jest ono pozbawione cech spontaniczności (celowo lub przypadkowo), a więc najistotniejszego kryterium zjawiska projekcji. W procesie działania ograniczonego ścisłą instrukcją wykonania powstają (wraz z wiekiem rozwojowym autora) wytwory coraz bardziej sformalizowane. Na ogół rysunkowe testy wykonania opierają się na dość skromnych elementach formalnych, zalgorytmizowanych nie tylko przez instrukcję wykonania, ale także przez kryteria oceny.

W odróżnieniu od tradycyjnych już dzisiaj testów rysunkowych, takich jak Narysuj człowieka F. Goodenough, Rysunek drzewa K. Kocha i im podobnych analiza wytworów spontanicznych jest bardzo trudna i wręcz niemożliwa do przeprowadzenia przez psychologa bez przygotowania merytorycznego z zakresu plastyki. Składa się na to kilka powodów: bardzo bogata, nie ukierunkowana instrukcją treść i forma wypowiedzi; zasobność wytworu w pierwiastki poznawcze (co przedstawia) i emocjonalne, tkwiące raczej w elementach formalnych wytworu, w jego wartości ekspresyjnej i niekiedy artystycznej (jak przedstawia); trudności analizy formalnej, a w tym: charakter środków artystycznego wyrazu, linie plamy, faktura, kolorystyka, walor, dynamika bądź statyka kompozycji, przestrzenność, przekształcenia i deformacje symboliczne, itp. (i związanej z tym interpretacji psychologicznej).

Szczególnie warstwa formalna wytworu, jako główny nośnik informacji projekcyjnej, jest dla psychologa bez przygotowania trudna do wyodrębnienia, oceny i interpretacji psychologicznej. Jak łatwo zauważyć, większość opracowanych pod względem psychometrycznym testów w tej grupie to zadania rysunkowe. Rysunek jako forma wizualnej wypowiedzi na płaszczyźnie operuje dość skromnym zestawem alfabetu plastycznego. Należą tu takie znaki, jak: kropki, przecinki, kreski, plamy rysunkowe, powstające przez nagromadzenie kresek, niekiedy zatracające elementarny kontur. Z tematyczno-literackiego odczytywania informacji lub przyporządkowywania elementu kształtu do obiektywnie istniejącej rzeczywistości (np. w teście Narysuj człowieka odnotowywanie poszczególnych części ciała i ich budowy) psycholog odczytuje stopniowe narastanie wiedzy o przedmiocie, wyrażane przez uproszczony schemat rysunkowy, aż do budowania typu charakterystycznego.

Wskazywanie na ograniczoność zakresu pomiaru informacji psychologicznych na podstawie testów rysunkowych nie oznacza potępienia czy też krytycznego osądu tak gromadzonej wiedzy o człowieku. Wręcz przeciwnie – pragnę

zwrócić uwagę na to, że wytwór plastyczny (rysunek, grafika, malarstwo, rzeźba, kompozycja użytkowa itp.) jest nośnikiem niezwykle bogatych informacji psychologicznych o autorze pracy pod warunkiem poprawnego metodologicznie poszukiwania tej wiedzy. Dlatego też celem niniejszego opracowania będzie próba poszerzenia i pogłębienia metodyki analizy wytworów plastycznych na podstawie analizy warstwy formalnej tych wytworów.

W niniejszym ujęciu działania plastyczne traktowane będą jako twórczość artystyczna bądź jako przejawy sztuki o różnym poziomie wartości estetycznych. Stąd ujmowanie materiału projekcyjnego zgodne będzie z przekonaniem wywodzącym się z tradycji filozoficznej i psychologii ujmującej człowieka holistycznie. Twórczość artystyczna, czyli sztuka, jest tu ujmowana jako ekspresja osobowości, a zatem jest ona komunikatem wewnętrznych, często słabo uświadomionych stanów – przeżyć psychicznych (por. B. Croce 1974, s. 401-419). W takim ujęciu działania plastyczne umożliwiają projekcję i częściowe wyładowanie własnych niepokojów i kompleksów, które bez odreagowania mogą być dla jednostki destrukcyjne (funkcja terapeutyczna), a ujawnione w bardziej bezpośredniej postaci byłyby niebezpieczne i szkodliwe zarówno dla jednostki, jak i dla społeczeństwa (m. in. A. Whithead, H. Read, B. Croce, A. Ligocki, M. Tyszkiewicz).

ZJAWISKO PROJEKCJI W PSYCHOLOGII

Słowo „projekcja” pochodzi od łacińskiego czasownika *proicere* – wyrzucać, wyciągać i oznacza w mowie potocznej tyle co rzutowanie (łac. *proiectio*), (J. Tokarski 1977, s. 604). Pojęcie to zostało przyjęte i spopularyzowane przez Z. Freuda w pracy *The Anxiety Neurosis* (r. 1894). Od samego początku było ono wieloznaczne i nieostre. Występowało przy okazji takich problemów, jak: mechanizmy obronne, osobowość i jej diagnoza, ekspresja osobowości, procesy percepcyjne. A. J. Robin i M. Haworth utrzymywali, że projekcja to coś więcej niż mechanizm obronny, gdyż może oznaczać eksternalizację, przypisywanie własnych uczuć, myśli, postaw itp. cech otoczeniu (J. Rembowski, 1975, s. 19).

Obecnie zakres pojęcia „projekcja” został do tego stopnia poszerzony, że wymaga zaprezentowania najważniejszych elementów, aby uchwycić jego istotę jako zjawiska czy procesu, a następnie jako metody badań w psychologii.

Wielu badaczy sądzi, że projekcja jest to „mechanizm psychiczny, za pomocą którego jakaś osoba rzutuje na innych swoje myśli i swoje uczucia” (N. Sillamy 1980, s. 930) lub „jest to nieświadomy mechanizm rzutowania swoich niepożądanых cech czy wad na innych ludzi” (J. Kozielski 1976, s. 134-135) albo „mechanizm obronny, charakteryzujący się przypisywaniem własnych motywów lub myśli innemu” (Ch. A. Heidenreich 1968), albo jest to „rodzaj zdeformowanej empatii” (H. R. Winefield, M. Y. Peay 1986, s. 191), lub

„unikanie uczucia lęku przez przypisywanie komuś innemu własnych pragnień” (S. Kratochvil 1978, s. 43), albo też „rzutowanie w obiektywną rzeczywistość własnych postaw i poglądów oraz interpretowanie zgodnie z nimi istniejących faktów” (A. Lewicki 1969, s. 100) bądź określenie dla omawianego zagadnienia najbardziej adekwatne, ujmujące projekcję jako: „każdy spontaniczny przejaw charakterystycznych dla danej jednostki cech osobowości, polegający m. in. na niezamierzonej (i nieuniknionej) subiektywizacji odbieranych sygnałów” (W. Szewczuk 1985, s. 227).

W świetle przytoczonych określeń istoty projekcji możemy przyjąć, iż jest to przeniesienie czegoś z wnętrza psychiki człowieka na zewnątrz, czyli uzewnętrznienie (słabo uświadomione) cech przedmiotowych przez jakiś rodzaj zachowania się (działania). Projekcja w tym znaczeniu zbliżona jest do ekspresji swobodnej lub inaczej ekspresji naturalnej (H. Sęk 1984). Polega ona na spontanicznym, nie uświadomionym i nieintencjonalnym uzewnętrznianiu i wyrażaniu treści psychicznych w formach symbolicznych lub przedmiotach fizycznych (ruch, mimika, wokalizacja, werbalizacja, pisanie, rysowanie, malowanie, konstruowanie itp.).

Sygnalizowana złożoność mechanizmu i istoty projekcji wpłynęła na konieczność typologizacji i wyodrębnienia jej odmiennych rodzajów. J. Rembowski w pracy o metodach projekcyjnych wyróżnił: 1) projekcję klasyczną, określającą psychiczny mechanizm obronny; 2) projekcję atrybutywną, polegającą na przypisywaniu własnych motywów, uczuć i zachowań innym osobom; 3) projekcję autystyczną, występującą wtedy, gdy dostrzegane przez jednostkę rzeczy są przez nią modyfikowane zgodnie z jej własnymi potrzebami; projekcję racjonalizującą, podobną do projekcji klasycznej z tym, że osoba, u której taki proces zachodzi, usiłuje go usprawiedliwić, wyszukując dla swojego zachowania odpowiedniego uzasadnienia (J. Rembowski 1975 s. 20-22).

H. Sęk dokonała innej klasyfikacji, opierając się na kryterium relacyjnym, na którą składa się: „a – stosunek określonych elementów osobowości rozumianych jako dynamiczna organizacja doświadczenia i cech bazalnych (temperamentalnych, zdolności i tendencji popędowo-emocjonalnych) do właściwości obiektywnej sytuacji” oraz „b – stosunek aktualnych procesów, w szczególności motywacyjno-emocjonalnych, do zewnętrznych cech sytuacji” (H. Sęk 1984, s. 14-15). Wprowadziła ona również następującą klasyfikację projekcji:

1. Poznawcza apercpepcja, zachodząca wówczas, gdy jednostka napotyka sytuację nieznaną i przetwarza dochodzące do siebie bodźce tak, aby stały się dla niej sensowne i aby mogła włączyć je do swego systemu dotychczasowych doświadczeń.

2. Projekcja motywacyjnych i emocjonalnych cech osobowości, do której należą wszystkie formy kształtowania, naginania i zniekształcenia otoczenia na skutek rzutowania na nie względnie trwałych cech osobowości ukierunkowujących czynności człowieka, a więc jego celów, motywów, potrzeb i zadań.

3. Projekcja krótkotrwałych stanów emocjonalno-motywacyjnych, tj. projekcja przejściowa, zależna w dużej mierze od aktualnej sytuacji psychologicznej jednostki, spowodowana np. przejściową deprywacją potrzeb, zagrożeń itp.

Ponadto wyróżniła ona – opierając się na dwóch formach subiektywności spostrzegania, tj. twórczego przetwarzania lub obronnego zniekształcania rzeczywistości – projekcję obronną, wywołaną przez cechy blokujące rozwój osobowości (np. utrwalona lękliwość społeczna) oraz projekcję twórczą, możliwą przy sprzyjającym rozwoju jednostki, polegającą na „konstruowaniu rzeczywistości” (H. Sęk 1984, s. 17-22).

Projekcja, polegająca na tworzeniu form wizualnych w zależności od wieku autora, może mieć charakter sytuacyjny, oparty na chwilowych i krótkotrwałych, ale silnych przeżyciach emocjonalnych w przypadku dziecka w wieku przedszkolnym bądź może być wyrazem motywacyjnych i emocjonalnych cech osobowości, ujawniających się jako skutek rzutowania w głębokich warstwach formy wytworu (dzieła) plastycznego u młodzieży dorastającej i twórców dorosłych. Faktem jest, iż z powodu symbolicznych treści zawartych w wytworze plastycznym bądź interpretacji psychoanalitycznej takich testów projekcyjnych metoda ta ma wielu zagorzałych krytyków i oponentów. Przyznać jednak trzeba, że tworzenie znaków wizualnych o charakterze symbolicznym należy do najstarszych form wyrazu i porozumiewania się ludzi, a zatem jest to rodzaj języka, który uzyskuje niekiedy niską ocenę tylko z tego powodu, że oceniający nie ma możliwości go odczytać. Wizualne ślady psychicznej aktywności ludzkiej, trwałe w czasie i przestrzeni, zyskujące autonomiczne prawa stają się materiałem obiektywnym i dlatego, zamiast lekceważenia i negacji, należy stopniowo uczyć się tego alfabetu, poznawać empiryczną powtarzalność i informacyjnie trafną zawartość treściową o psychologicznej wartości tych wytworów. Wielu badaczy podkreśla wartość projekcyjną nie tylko wytworu, ale także procesu prowadzącego do jego powstania. W. Poznaniak pisał: „czynność rysowania i rysunek, jako wynik tej czynności, są specyficzną postacią graficznej wypowiedzi człowieka, wyrażającą jego aktualne przeżycia i (lub) względnie stałe cechy osobowości” (W. Poznaniak 1984, s. 126).

PROJEKCJA TWÓRCZA

Przekonanie, iż dzieło sztuki stanowi obraz wewnętrzny twórcy, jest o wiele wieków wcześniejsze niż psychologia jako nauka. „Pokaż mi dzieło swoje a powiem ci kim jesteś – powiedział Leonardo da Vinci (1452-1519) do uczniów swoich” (za M. Rzepińska 1962), a należy dodać, że pod tym względem nie był prekursorem. Już Arystoteles (284-322 p. n. e.) przypisywał twórczości artystycznej właściwości katarskie dzięki rzutowaniu oczyszczającemu własnych stanów przez akt twórczy. Wprawdzie nie zaliczał do sztuk pięknych plastyki,

(a głównie literaturę i muzykę) z powodu pogardliwego stosunku Greków do pracy fizycznej, ale późniejsze przyporządkowanie plastyki do sztuk czystych pozwalało uznać ją za równą tamtym (W. Tatarkiewicz 1972, s. 255-256). Stało się to w całej pełni w okresie renesansu, a wspomniany już Leonardo da Vinci pisał w *Traktacie o malarstwie*:

Ze słusznym żalem uskarża się malarstwo, że wygnano je z liczby sztuk wyzwolonych, gdyż jest ono prawdziwą córką natury i dziełem najgodniejszego ze zmysłów [...], gdyż obejmuje ono nie tylko dzieła natury, lecz nieskończenie wiele takich, których natura nigdy nie stworzyła (Leonardo da Vinci 1958, s. 157).

Dopiero jednak estetyka II połowy XIX i XX w. określiła nowe atrybuty sztuki. Obecnie „sztuka interpretowana jest jako akt kreacyjny o charakterze otwartym, co wymaga nieustannego współtworzenia, rekreacji, aktywnego uczestnictwa” (I. Wojnar 1976, s. 178-179). J. Zinker pisał, że: „każdy akt twórczy jest podobny do procesu oddychania składającego się z wdechu i wydechu” (J. Zinker 1991, s. 9), czyli przyswajania, interioryzacji – wydalania eksterioryzacji, ale przez proces transformacji:

Każda twórczość jest wyrażonym, ujętym w zachowaniu rezultatem wielości obrazów, fantazji, wyobrażeń i myśli. Jest to proces płynący z tęsknoty za bardziej kompetentnym i wyrazistym doświadczeniem i ekspresją [...]. Twórczość jest przejawem potrzeby pełniejszego życia. W procesie tworzenia poszerzamy naszą psychikę, docierając do źródeł zarówno osobowościowych, jak i archetypowych [...]. Zapominamy, że potrzeba tworzenia jest tak podstawowa, jak oddychanie czy kochanie się (J. Zinker 1991, s. 13-13).

Tak szerokie określenie procesu twórczego i twórczości pozwala pomieścić w przypadku plastyki bardzo zróżnicowane wypowiedzi: bazgroty i schematy dziecięce, twórczość psychicznie chorych, twórczość ludową i amatorską, a więc nie tylko twórczość profesjonalną ludzi dorosłych. Warunkiem uznania jakiegokolwiek działalności plastycznej za twórczość są jednak bardzo konkretne kryteria.

Nie pomniejszając projekcyjnego znaczenia procesu twórczego, w przypadku plastyki wytwór wydaje się być jednak najbardziej ewidentnym i obiektywnym dowodem twórczości ludzkiej, chociaż jego ocena bywa niezmiernie trudna. Dotyczy to wytworów powstających obecnie. Historia uczy nas, że w zakresie oceny jakości ludzkich wytworów narażeni jesteśmy na ciągłe pomyłki. Wiele dzieł, a wraz z nimi ich twórcy, osiągało w swojej epoce wielką sławę – dzisiaj milczą o nich encyklopedie i historycy sztuki, a w świadomości odbiorców dzieła owe przeminęły bezpowrotnie. Toteż w kategorii wytworów powstających obecnie możemy mówić o twórczości obiektywnej i subiektywnej (zwanej wtórną). Twórczość obiektywna dotyczy dokonań pierwotnych i najpierwszych, takich o których istnieniu nikt nie miał pojęcia. Twórczość w znaczeniu subiektywnym występuje wówczas, gdy jednostka tworzy wytwór, którego idea,

a nawet forma jest innym ludziom znana, ale o czym „twórca” nie wie, a idea i nadana mu forma powstawała w jego podświadomości i świadomości. W tym znaczeniu twórczością jest każde działanie plastyczne, wykraczające poza naśladownictwo (S. Popek 1988, s. 13-13). Jak pisał wybitny twórca H. Matisse:

[...] pierwszym krokiem w kierunku twórczości jest widzenie każdej rzeczy w sposób dla siebie prawdziwy, i to wymaga nieustannego wysiłku. Tworzyć to znaczy wyrażać i to, co ma się w sobie. Wszelki autentyczny wysiłek twórczy jest czymś wewnętrznym. Trzeba tylko wzbogacać swoje życie uczuciowe, co dzieje się za pomocą czynników pochodzących ze świata zewnętrznego (za R. Gloton, C. Clero 1976, s. 39).

W świetle przedstawionych wywodów materiał projekcyjny w postaci wytworów może mieć różną wartość artystyczną i psychologiczną. Warunkiem owych wartości staje się autentyczność (nawet przy subiektywnym poziomie twórczości) oraz wystąpienie przynajmniej kilku z podstawowych kryteriów twórczości, takich jak: nowość, oryginalność, generatywność i społeczne uznanie użyteczności (rozpatrywana niekiedy po dość długim czasie od momentu powstania). Dla potrzeb niniejszego opracowania podane kryteria wymagają przynajmniej skróconego objaśnienia:

Nowość wytworu – jest to pojawienie się danej formy po raz pierwszy bądź przewyżczenie wartości, tj. wejście w miejsce tego, czego przedtem nie było, przeciwstawianie się dawnemu, gdyż być nowym, to znaczy różnić się od tego, co było wcześniej i aktualizować się w teraźniejszości: bycie po nowemu tu i teraz (patrz także W. Stróżewski 1983, s. 52).

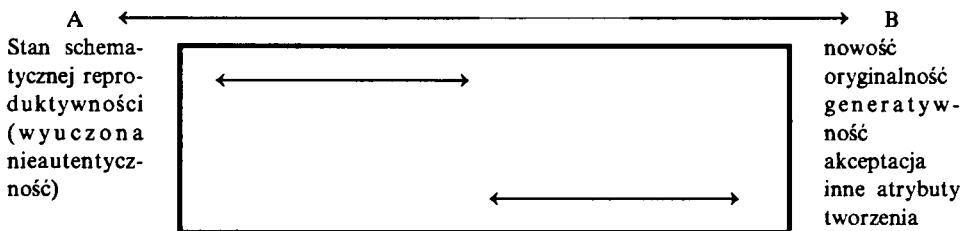
Oryginalność wytworu – jest to wytwór o cechach treściowych i formalnych rzadko spotykany, przeciwstawiający się banalności i pospolitości, zaskakujący kontrastowością w stosunku do rzeczy znanych, przeciwstawny naśladownictwu, imitacji. Wywołuje on u konformistów reakcje negatywne, jest odrzucany bądź wyśmiewany, a u nonkonformistów wywołuje zdziwienie i zaciekawienie. Oryginalność bywa utożsamiana z nowością. Ale oryginalność nie zawsze jest nowością, a nowość oryginalnością, chociaż pozornie może się tak wydawać. (S. Popek 1988, s. 11-12).

Generatywność wytworu – oznacza zawartą w nim szczególną energię informacyjno-kreacyjną, stającą się dla wielu innych ludzi źródłem czerpania nowych pomysłów bądź to z powodu upodobania, bądź odrzucenia zawartych w dziele idei. Wtwór taki jest podpatrywany, mniej lub bardziej udolnie naśladowany (do „tworzenia” plagiatów włącznie) zarówno pod względem treściowo-tematycznym, jak też formalno-warsztatowym (S. Popek 1988, s. 12).

Społecznie uznana użyteczność – w tym konkretnym przypadku oznacza użyteczność bezpośrednią i pośrednią; rozwojową, terapeutyczną, poznawczą, informacyjną, w wymiarze indywidualnym bądź w przypadku dzieł sztuki – użyteczność artystyczną, estetyczną, materialną w wymiarze społecznym.

Interesujące nas w tym konkretnym przypadku wytwory spontaniczne dzieci, młodzieży, a także osób dorosłych bez profesjonalnego przygotowania do jednej z dziedzin plastyki, a więc takie, które w swoim zamiarze nie zakładają świadomego kształtowania wartości artystycznych, a stają się raczej komunikatem psychologicznym – mieszczą się na kontinuum cechy owych kryteriów twórczości w znaczeniu twórczości subiektywnej. Oznacza to, że muszą one być w jakimś stopniu indywidualne, samodzielne, nieschematyczne i spontaniczne z racji pobudek psychologicznych bądź jedynie inspirowane przez słabo zakłócający bodziec inspirujący twórczość (muzyka, poezja itp.), a więc przyczyną wewnętrzną poznania wytworu.

Tak oto starałem się określić sytuację projekcyjną w działalności plastycznej (choć mogą to być kryteria bardziej uniwersalne, odnoszące się do wszelkich zachowań kreacyjnych), gdzie powstający wytwór w procesie działania może mieć różne nacechowanie (jakość) pierwiastkami kreacji: od braku lub jedynie śladowych załączków procesu twórczego do nasilania się (na kontinuum cechy) wielu atrybutów twórczości (ryc. 1).



Ryc. 1. Model sytuacyjny procesu projekcyjnego w działalności plastycznej
A situation model of the projection process in artistic activity

Trzeba wyraźnie podkreślić fakt (nawet wbrew uznanej wartościom psychometrycznym niektórych testów rysunkowych), że ilościowe nagromadzenie cech procesu i wytworu w punkcie A daje znikomy ładunek informacyjny o konkretnej jednostce poddanej rozpoznaniu. Natomiast przesuwanie się atrybutów wytworu w postaci cech uznanych za kryteria twórczości w kierunku punktu B systematycznie zwiększa ładunek informacyjny o charakterze projekcyjnym o badanej jednostce. Sądzę, że po tym wywodzie staje się jasna istota projekcji twórczej.

Wzmocnieniem teoretycznym takiego spojrzenia na projekcję osobowości są wyznawane i rozwijane idee niektórych zwolenników psychologii humanistycznej i antypedagogiki, którzy poszukują nowych metod poznania człowieka. Potwierdzają to m. in. prace H. Schoenbecka (1985-1990), których filozoficzną przesłanką stała się słynna zasada laotsyzmu – zasada nieingerencji. Oznacza to, że należy odstąpić od koncentracji na metodzie badania wycinkowego zjawiska, a przejść do odkrywania istoty procesu w toku działania, obserwowania,

wsluchiwania się na zasadzie partnerstwa i interakcji w warunkach naturalnych. Materiał poznawczy powinien powstawać na drodze naturalnego działania pozbawionego przymusu i nakazu (np. przez algorytm i instrukcję). W takim ujęciu wytwór spontaniczny, samodzielny, wykonywany bez komenderowania ścisłą instrukcją, a oparty na delikatnej inspiracji i stymulacji nabiera nowej wartości. Lęk przed nieokreśleniem, brakiem ścisłych kryteriów prowadzących w stronę irracjonalności staje się bezpodstawny. Jak twierdzi Maslow: „to co nie jest racjonalne, niekoniecznie jest irracjonalne lub antyracjonalne, najczęściej jest proporcjonalne” (za H. Ostermeyer, 1977, s. 35). Proporcjonalność z jednej strony równowazy skrajne i idealistyczne dążenie do racjonalizmu, a z drugiej bierze pod uwagę to, co realne i typowo ludzkie.

EKSPRESJA PLASTYCZNA A PROJEKCJA

Rozważania podjęte w poprzedniej części miały na celu ukazanie istoty projekcji twórczej w jej szerszym wymiarze. Tu zawężamy obszar penetracji, sygnalizowany już poprzednio, do twórczej działalności plastycznej i jej ekspresyjnego charakteru.

Związki ekspresji i sztuki sięgają czasów antycznych. Pojęciem ekspresji posługiwali się już starożytni Grecy (choć używali również wyrazu *mimesis*, który w późniejszym czasie zmienił swoje pierwotne znaczenie) dla określenia wyrażania uczuć w tańcu, śpiewie i poezji – nie uznając jednak tej formy działania za prawdziwą sztukę (W. Tatarkiewicz 1988). Z czasem przybliżono do siebie pojęcia ekspresji i kontemplacji, zdając sobie sprawę, że owe wielkie narzędzia ekspresji, jakimi są taniec, muzyka i poezja, mogą również oddziaływać na widzów (i odwrotnie: sztuki plastyczne dzięki zawartym w nim uczuciom twórcy zaczęły zyskiwać walor ekspresyjny, a nie tylko sprawnościowo-rzemieślniczy). Przeto pojęcie ekspresji jest znacznie starsze niż używany w większości języków europejskich łaciński wyraz *expressio* – wyciskanie soku (Kumaniecki 1979), a metafora pozwala zastosować ten termin do wszelkiego „wyciskania śladów na otoczeniu fizycznym, ujawniania i wyrażania” (M. Wallis 1968).

Do upowszechnienia się terminów w języku potocznym przyczyniła się filozofia, a następnie pedagogika Nowego Wychowania (J. Dewey, G. Kerschensteiner, E. Claparedé, C. Freinet, M. Debesse, H. Read), gdzie ekspresję uznano nie tylko za cechę przedmiotów fizycznych, ale również zjawisk i procesów. Wśród lawiny pojęć należy przybliżyć takie, które odnoszą się do twórczości artystycznej, a konkretnie do plastyki. Według H. Read, ekspresja to wyciskanie piętna (na przedmiotach – dziełach sztuki – lub w formie zachowania się) albo wrodzona potrzeba wyrażania przeżyć w wytworach lub w zachowaniu się; jest to także komunikowanie innym ludziom swych myśli, uczuć i przeżyć (H. Read 1976, s. 122). Dla H. Elzenberga „ekspresja jest to rzeczywiste albo

pozorne [...] ujawnienie się poprzez pewne przedmioty zmysłowo dostrzegane (nazywamy je w tej roli objawami albo przejawami), pewnych treści czy przedmiotów fizycznych, przynależnych jakiejś istocie rzeczywiście psychiką obdarzonej” (H. Elzenberg 1960, s. 67). W. Tatarkiewicz podawał dwie definicje: a) „ekspresja jest wyrażaniem treści psychicznej przez przedmioty fizyczne”, b) „ekspresja jest [...] ujmowaniem rzeczywistości zjawisk emocjonalnych (uczuć), które występują jedynie w istotach posiadających życie psychiczne” (W. Tatarkiewicz 1962, s. 49). H. Semenowicz dodaje, że „bywa ona [ekspresja – S. P.] najczęściej związana z wyrażaniem estetycznym [...] i zachodzi wówczas, gdy ujawniane bywają zjawiska emocjonalne, nadające produktowi twórczemu artysty lub twórcy (dziecka) wyraz jego stosunku do wytworu w formie i w treści” (H. Semenowicz 1979, s. 11). Przedstawicielka pedagogiki humanistycznej, W. Pielasińska, podaje, iż „ekspresja stanowi ślad konkretnej indywidualności, jest potwierdzeniem własnej autentyczności, a jednocześnie pozwala na przekraczanie granic własnej odrębności poprzez nawiązywanie związku ze światem” (W. Pielasińska 1983, s. 5). Takie rozumienie może być utożsamiane z transgresją (J. Koziński 1984), ze zdolnością do autokreacji (S. Popek 1988 s. 16-37). Z przytoczonych określeń wynika, że na ogół autorzy łączą ekspresję z emocjonalnością człowieka. Nieco inaczej sądzi A. Brzezińska, gdy pisze:

[...] Człowiek, aby mógł prawidłowo regulować swoje stosunki z otoczeniem i rozwijać się, musi „ujawniać się” czy też uzewnętrzniać. Owo ujawnianie może dotyczyć zarówno rozładowywania napięć emocjonalnych (mówimy wówczas o ekspresji emocjonalnej), jak i sygnalizowania otoczeniu swoich potrzeb, preferowanych wartości, ale także stosunku do różnych obiektów otoczenia, wiedzy o nich, o sobie itp. (A. Brzezińska 1984, s. 145, patrz także: J. Reykowski 1968 s. 245).

A. Brzezińska używa terminu ekspresja w znaczeniu najszerszym, przypisując jej uzewnętrznianie całego doświadczenia indywidualnego – albo inaczej – tego, co wewnętrzne, tego, co mamy na myśli, całego „ja” jako jestestwa, a więc szerzej „niż ja jako obraz samego siebie” (A. Brzezińska 1984, s. 147).

Dla potrzeb niniejszych rozważań należy przynajmniej pobieżnie rozwikłać problem: ekspresja a emocjonalność i intelektualność komunikowania o sobie. Jest to problem poziomu świadomości w procesie zachowań (działań) ekspresyjnych. W celu uzasadnienia wyводу wypada przytoczyć jeszcze dwa określenia istoty ekspresji, którymi posłużyła się także A. Brzezińska: „[...] ekspresja jest zjawiskiem, które uzewnętrznia się i uobecnia innym za pomocą elementów formalnych kodu szczególnego typu to, co najbardziej intymne w głębi osobowości” (R. Gloton, C. Clero 1976, s. 72). M. Marleau-Ponty (1978, s. 91-97) pisze:

Jeżeli chcemy wyrazić nasz związek ze światem nie poprzez intelekt – uwalniamy się od rygorów, wolno nam nie zaznaczać obiektywnych cech [...] chcemy dać świadectwo, a nie udzielać informacji.

W tej sytuacji interesuje nas ekspresja w jej węższym ujęciu jako „wyrażanie”

a nie komunikowanie wszelkiego doświadczenia, gdyż – jak się wydaje – w znaczeniu bardzo szerokim oryginalność pojęcia ekspresja niknie i staje się ono synonimem wszelkiej informacji i komunikowania. Przeto ekspresja jest głównie wyrażeniem treści psychicznych o zabarwieniu emocjonalnym, co jednocześnie oznacza, że mogą one mieć charakter w jakimś stopniu intelektualny, ale siłą sprawczą owego wydobywania, wyciskania jest podłoże emocjonalne, sam komunikat zaś może mieć dla odbiorcy wartość poznawczą. Ale to, co dla psychologa stanowi treść poznawczą, niekoniecznie jest nią dla podmiotu ujawniającego swoje przeżycia psychiczne przez formalny znak ekspresji (np. wytwór plastyczny).

Przyjmując za W. Tatarkiewiczem podział ekspresji na naturalną i zamierzoną, zgodzić się trzeba z A. Brzezińską, gdy traktuje na tej podstawie ekspresję jako: a) ujawnienie „Ja” przez naturalne oznaki, symptomy, 2) komunikowanie o „Ja” przez znaki (jako ekspresja zamierzona) i pisze za Tatarkiewiczem:

[...] tamto [naturalna – A. B.] ma tylko przyczynę, która ją wywołała, a to [zamierzona A. B.] również cel, do którego zmierza [...]. Tatarkiewicz wprowadzając rozróżnienie między ekspresją naturalną i zamierzoną odnosił je do wypowiedzi artystycznych, do sztuk, stąd – jak sądzę – taki nacisk na emocje i drogi ich wyrażania. Ekspresję zamierzoną określił bowiem również w odniesieniu do sztuki – występuje ona w życiu człowieka dorosłego, dojrzałego, o poczynaniach celowych, obiektywizuje się w przedmiocie twórczości, podlega wizji, koncepcji, celowi lub zasadom określającym konstrukcję dzieła” (A. Brzezińska 1984, s. 149).

Stąd, jak sądzę, rację ma R. Popek, gdy dzieli ekspresję na naturalną lub swobodną (instynktowną, spontaniczną, autentyczną, nieświadomą, twórczą, wyrażającą potrzebę samorealizacji); inspirowaną – (łączącą cechy ekspresji naturalnej i sztucznej, inspirowaną z zewnątrz przez celowy bodziec; muzykę, poezję itp.) i kierowaną lub sztuczną: zamierzoną, ukierunkowaną, zorganizowaną, nieautentyczną, świadomą, odtwórczą, algorytmiczną (R. Popek 1988, s. 45).

Taki podział ujawnia, że ekspresja jako proces jest wartością ciągłą, kontinuum, gdzie na jednym krańcu owej wartości dominują procesy emocjonalne, a na drugim – intelektualne. Nic nie jest tylko emocjonalne bądź intelektualne. Ujęcie statyczne jest wyłącznie wypreparowanym konstruktem teoretycznym.

Zdolność do ekspresji naturalnej jest właściwością pierwotną, niemal biologiczną, stąd jej określenie – naturalna bądź spontaniczna. Ma ona charakter nieintencjonalny, automatyczny, instynktowny, ujawnia się w bezwiednych ruchach, okrzykach śmiechu, płaczu, improwizowanej wokalizacji, bazgrocie i bardziej wzbogaconej wypowiedzi plastycznej.

Obok ekspresji spontanicznej istnieje również ekspresja zamierzona lub sztuczna, w której udział świadomości jest bardzo duży. Występuje ona w życiu człowieka, im bardziej jest on świadomy swoich działań i zdolny do kontrolowania swojej spontaniczności aż do jej zupełnego stłumienia. Owe formy

podporządkowywane bywają regułom społecznego zachowania (w wyniku edukacji lub tresury, między którymi granica zaciera się niekiedy zupełnie).

Nie każda ekspresja naturalna jest twórczością, podobnie jak nie każda twórczość bywa ekspresyjna. Nie można uznać za twórcze wszystkich prostych i powtarzanych form wyrazu, nie dających możliwości do utrwalenia śladu w postaci symbolu lub idei, zjawiska bądź wytworu, pozbawionego wartości artystycznych i poznawczych. Owa spontaniczna ekspresja, nad którą dziecko lub artysta panuje albo nie może zapanować za pomocą warsztatu twórczego, ma charakter wielowarstwowy. Obejmuje ona zarówno chwilowe i przelotne nastroje, jak i bardziej stałe konkretyzujące się w formalne pomysły właściwości cech osobowości konkretnej jednostki. Ekspresja twórcza, aby była autentyczna, powinna być motywowana wewnątrz. Musi zaistnieć potrzeba wyrażania siebie, potrzeba konkretyzacji wewnętrznego świata. Jedną z najbardziej powszechnych form konkretyzacji ekspresji jest twórczość plastyczna.

Twórczość plastyczna, czyli nanoszenie bądź komponowanie na płaszczyźnie śladów, znaków, a więc form wizualnych (rysunek, malarstwo, grafika, collage) bądź formowanie przestrzenne (w przestrzeni trójwymiarowej) z różnych materiałów (rzeźba, architektura, przestrzenne formy użytkowe, urbanistyka), jest jednym z podstawowych i najstarszych w rozwoju kultury ludzkiej językiem wypowiedzi (wyrażania) i porozumiewania się (komunikowania i wymiany informacyjnej). Ślady tego języka sięgają najstarszych i pierwotnych cywilizacji ludzkich, a w czasach nam współczesnych jest to powszechna forma wyrażania i łączności z otoczeniem społecznym u dzieci od 1,6 roku życia, w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, aby w okresie wczesnego dojrzewania ustąpić miejsca ekspresji werbalnej. Dorastająca młodzież i ludzie dorośli operują formami plastycznymi w dwu przypadkach; gdy są uzdolnieni i twórczość plastyczna staje się podstawową formą samorealizacji, gdy wewnętrzne problemy psychiczne (najczęściej emocjonalne) nie pozwalają na werbalizację i zapis. W tym drugim przypadku działania plastyczne nie łączą się z uzdolnieniami specjalnymi do plastyki, a taka forma wyrazu jest jedynie ekspresją osobowości (a zatem jest projekcją). W ten sposób dochodzimy do projekcyjnej wartości ekspresji plastycznej.

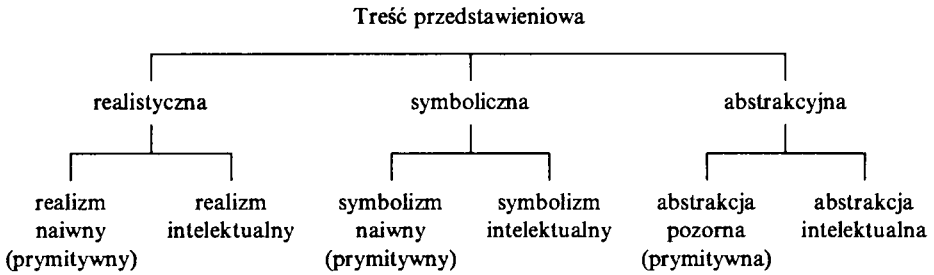
Działalność plastyczna może mieć różną wartość projekcyjną. Na podstawie dotychczasowych wywodów można przyjąć założenie, że najwyższą wartość projekcyjną posiadają wytwory określone jako naturalna ekspresja twórcza. Wraz z przekształceniem się skali wartości w kierunku tzw. ekspresji zamierzonej nietwórczej (niektórzy badacze poddają w wątpliwość czy mamy wówczas do czynienia z ekspresją) maleje wartość projekcyjna wytworu (mimo że wzrasta możliwość jego wszechstronnej analizy, ponieważ ilość elementów analizowanych zbliża się stopniowo do zera).

STRUKTURA WYTWORU PLASTYCZNEGO
JAKO PODSTAWA INFORMACJI PROJEKCYJNEJ

STRUKTURA WYTWORÓW PLASTYCZNYCH

W poprzednich rozdziałach starałem się zasygnalizować złożoność plastyki jako dziedziny sztuki (malarstwo, grafika, rzeźba, architektura, urbanistyka, sztuka użytkowa) i wynikającą stąd fragmentaryczność rysunku jako pomocniczej formy związanej z wypowiedzią graficzną. Rysunek (praca wykonana na płaszczyźnie za pomocą przyborów bądź materiałów operujących linią) w porównaniu do innych dziedzin wypowiedzi plastycznej człowieka posługuje się stosunkowo skromnym zasobem alfabetu plastycznego. Stąd może rodzić się pytanie, co spowodowało, iż psychologowie i psychiatrzy od przeszło stu lat koncentrują się przeważnie na rysunku jako na podstawowej formie wypowiedzi wizualnej człowieka. Sądzić należy, że jest to wynikiem przystępności rysunku, jako dodatkowego środka informowania i dopowiadania (narracja), w procesie komunikowania się ludzi w życiu codziennym. Rysunek w takim ujęciu nie był uważany za dziedzinę sztuki, a wobec tego również za sztukę. Był tym, czym w życiu utylitarnym przeciętnego człowieka jest rysunek wykonany na ławce w parku, na korze drzew, na murach domów, a nawet w publicznej toalecie – czyli środkiem informowania, komizmu, niekiedy o charakterze ekspresyjnym. W takim rozumieniu bez zastrzeżeń stanowi on w każdym przypadku materiał projekcyjny. Można jedynie mówić o ograniczoności, a nawet o minimalizmie informacyjnym rysunku w porównaniu do całego bogactwa form wypowiedzi plastycznej człowieka. W tej sytuacji plastyka (z jej głównymi dziedzinami) jako jedna z najstarszych, a jednocześnie podstawowa forma świadomości ludzkiej w obrębie sztuki (obok nauki i techniki), stanowiąca o dziedzictwie kulturowym człowieka, jest jednym z głównych źródeł wiedzy o twórcach. Chodzi jednak o to, aby język plastycznej wypowiedzi, z całym złożonym alfabetem znaków, mógł być rozpoznany, odczytany i właściwie zinterpretowany przez psychologa.

W r. 1979 na potrzeby analizy psychologicznej przedstawiłem model struktury wytworu plastycznego na podstawie teorii estetycznych R. Ingardena, S. Morawskiego, H. Gołoszewskiej i H. Hohensee-Ciszewskiej (S. Popek 1979, s. 94). Była to próba konstrukcji w miarę uniwersalna i dająca się odnieść do wszystkich podstawowych dziedzin plastyki. Obecnie model ten będzie nieco zrekonstruowany i poszerzony. Oto warstwowa struktura dzieła plastycznego (patrz także: J. A. Zieliński 1966, s. 7-12, 42-74).



Warstwa I – Treść przedstawieniowa (warstwa semantyczna)

Odpowiada na pytania:

Co przedstawia, co obrazuje, jakie treści poznawcze wyraża?

Jaki jest „poziom” konkretyzacji – abstrakcyjności obrazowych treści?

Warstwa II – Treść formalna

Odpowiada na pytanie:

Jak przedstawia, za pomocą jakich środków wyrazu plastycznego, za pomocą jakiego alfabetu?

1. Kształt: ujmowanie proporcji, miniaturyzacja, przekształcenia afektywne, deformacje zamierzone, przypadkowe bądź wywołane sztucznie, zgodność lub niezgodność akcydensów z typem charakterystycznym formy.

2. Kolorystyka: temperatura barw, relacje barwne – harmonia – dysharmonia, lokalność lub abstrakcyjność zestawu, symbolika zestawień barwnych.

3. Walor: światło – cień (w tonacji chromatycznej lub achromatycznej jedno- lub wielobarwnej).

4. Kompozycja: zwarta – rozczłonkowana, otwarta – zamknięta, centralna – peryferyjna, harmonijna – dysharmonijna, rytmiczna – arytmiczna, płaska – przestrzenna, statyczna – dynamiczna;

5. Charakter środków wyrazu: kropki, przecinki, kreska (schematyczna, tzw. drut, poszukująca bądź kreska ekspresyjna, bądź nerwowa); plama – walorowa, wielobarwna; faktura – gładka, laserunkowa, chropowata (tak zwana mięsista); bryła – zwarta – rozczłonkowana; statyczna – dynamiczna;

6. Jedność ideowa treści i formy wytworu: harmonijna i dysharmonijna

Warstwa III – Wartość (jakość) kreacyjna wytworu

- 1 – nowość,
- 2 – oryginalność,
- 3 – generatywność,
- 4 – ew. zastosowalność,
- 5 – akceptacja społeczna.

Nawet pobieżna analiza zaprezentowanej struktury wytworu plastycznego pozwala nam na zorientowanie się, iż dotychczasowe testy rysunkowe opierają się na analizie warstwy pierwszej (treść przedstawieniowa) i w minimalnym stopniu na warstwie drugiej (treści formalnej). Tymczasem wiedza psychologiczna o projekcyjnej wartości wielu z wymienionych tu elementów formy jest na tyle bogata i udokumentowana przez badania empiryczne, że istnieje możliwość wykorzystania jej w badaniach o charakterze holistycznym.

ANALIZA PROJEKCYJNYCH WYZNACZNIKÓW W WYBRANYCH TESTACH RYSUNKOWYCH

W niniejszym materiale zostaną przedstawione wybrane testy rysunkowe w dwojakim celu: z jednej strony chodzi o prezentację sprawdzonych pod względem wartości psychometrycznych przykładów takich testów rysunkowych, które wykorzystują niektóre elementy formy wytworu plastycznego jako projekcyjny materiał informacyjny, z drugiej strony można będzie ujawnić, mimo niewątpliwych zalet tych testów, ograniczoność w wykorzystaniu całego bogactwa informacyjnego, które tkwi w strukturze wytworu plastycznego (a nie tylko rysunku). Zawarta tu charakterystyka testów rysunkowych nie ma na celu powtarzania dostępnej w literaturze psychologicznej wiedzy o ich podstawach teoretycznych, zasadach konstruowania, sprawdzania trafności i rzetelności, a jedynie ujmowania tego, co test ma mierzyć, a głównie – na podstawie jakich elementów analizowanych wytworów rysunkowych dokonywana jest diagnoza psychologiczna. Generalnie można stwierdzić, że:

[...] czynność rysowania i rysunek, jako wynik tej czynności, są specyficzną postacią graficznej wypowiedzi człowieka, wyrażającą jego aktualne przeżycia i (lub) względnie stałe cechy osobowości, a w wielu wypadkach wyrażającą nieprzepartą potrzebę nawiązywania utraconej łączności ze środowiskiem (W. Poznaniak 1984, s. 126).

A. Kępiński sądził, że rysując ludzie kreują swój własny świat przeżyć, pragnień i konfliktów, to znaczy dokonują projekcji własnej osobowości i sytuacji. Rysunek jest u nich również wyrazem potrzeby wydobywania się z samotności autystycznych przeżyć i przekazania otoczeniu informacji o sobie (A. Kępiński 1972). Z przytoczonych wcześniej opinii wynika, iż na ogół przypisywano rysunkowi, jako projekcji, możliwości uniwersalne. Na podstawie moich osobistych doświadczeń mogę stwierdzić, że jest to oczekiwanie przesadne, zbyt optymistyczne.

Ogólnie testy oparte na rysunku można podzielić na: testy psychometryczne oraz testy projekcyjne. Ze względu na poziom samodzielności wykonawcy w procesie rysowania można wyodrębnić testy swobodne (spontaniczne) i testy reprodukcyjne, polegające na próbach odwzorowywania. Z uwagi na konkretność – abstrakcyjność wypowiedzi, testy rysunkowe dzieli się na tematyczne i atematyczne (por. J. Siwkiewicz 1971, J. Rembowski 1986, H. Sęk 1984). Wśród

najbardziej znanych i sprawdzonych testów rysunkowych należy wymienić testy rysunku postaci ludzkiej:

Test Rysunku Człowieka F. Goodenough (1926), Test Rysunku Mężczyzny H. Zilera (1958), Test Rysunku Kobiety („Pani spaceruje gdy »i« pada deszcz”) M. Foy’a (1923, 1934), Test Rysunku Rodziny F. Minkowskiej, Test Rysunku Osoby K. Machover (1949), Test Rysunku Rodziny L. Cormana (a także testy osobowości na temat rodziny – P. Elkisch 1945, M. Porot 1954, O. Tiller 1957, M. Lawton i L. Sechrest 1962, i inne), Test Kinetyczne Rysowanie Rodziny R. Burnsai, S. Kaufmana (1970).

Do innej grupy można zaliczyć testy oparte na tzw. elementach sceny rodzajowej (domy, drzewa, zwierzęta, ludzie). Z bardziej znanych technik tej grupy należy wymienić – test Dom, Drzewo, Człowiek H. T. P. von Bucka oraz Test Rysunku Zwierząt Levy’ego (*Draw – an – Animal*).

Bardzo znane i doskonalone testy związane są z rysunkiem drzewa: Test Drzewo K. Kocha (1949), Test Rysunku Drzewa E. Hammera (1954), Test Drzewo P. Boura (1961), Test Drzewa R. Story (1978) – modyfikacja klasycznego testu Drzewo K. Kocha była dokonywana przez wielu badaczy, m. in.: R. Volmat 1956, P. Guilton 1953, J. Sellose 1962, L. L. Adler 1970, za: C. W. Domański 1989, s. 57-65 – (B. Hornowski 1970, J. Rembowski 1975, H. Sęk 1984, W. Poznaniak 1984, J. Siewkiewicz 1971, S. Bober 1971, S. Zalewska 1971, E. Węgrzynowicz 1971).

Testy analizy postaci ludzkiej

Testy na podstawie analizy postaci ludzkiej, takie jak Narysuj człowieka F. Goodenough i inne modyfikacje należące do tej grupy, opierają się na zjawisku projekcji, natomiast analiza uzyskanych rysunków ma charakter psychometryczny. Wspomniany test Narysuj człowieka stał się psychometrycznym narzędziem do badania inteligencji dzieci od 4-11 lat:

Stosując skalę punktową, Goodenough wykazała w swoich badaniach, że rysunki dziecka dostarczają faktycznie wiele cennego materiału do badania rozwoju intelektualnego i emocjonalnego. Stwierdziła również, że rysunki małych dzieci są o wiele lepszym materiałem do analizy procesów intelektualnych niż wartości estetycznych [...]. Doszła także do przekonania, że skalę punktową można stosować do badania cech osobowości oraz umiejętności przystosowania się do najbliższego otoczenia (B. Hornowski 1982, s. 23).

Pozostałe techniki, polegające na wykonywaniu postaci ludzkiej, opierały się więc na tych założeniach, mimo że sama procedura badawcza i analiza zawierały różne modyfikacje. Po wielu latach stosowania tej grupy testów B. Hornowski stwierdził, a następnie wykazał w badaniach empirycznych, że test Narysuj człowieka F. Goodenough posiada niezaprzeczone wartości w diagnostyce psychologicznej (B. Hornowski 1970). Dodać jednak wypada, że B. Hornowski

analizę postaci ludzkiej prowadził według bardzo szczegółowych, samodzielnie opracowanych kryteriów treściowo-formalnych. Oto syntetyczna charakterystyka testu Narysuj człowieka.

1. Test opiera się na jednym standardowym temacie: rysunku postaci ludzkiej wykonywanym przez dzieci w wieku 4-11 lat za pomocą narzędzi i przyborów rysujących, na kartce papieru rysunkowego (czystego) o formacie 28 × 20 cm. Używanie gumki do wycierania jest zabronione w instrukcji.

2. Czas wykonywania rysunku około 10 minut.

3. Cel badania: ocena rozwoju intelektualnego dzieci.

4. Analiza: Test zawiera 50 szczegółowych elementów formy do oceny, prowadzonej metodą sędziów kompetentnych (w celu złagodzenia subiektywizmu ocen).

5. Elementy pomiaru:

a) głowa – ogólny zarys; usta: koło, owal, kreska, kropka, wargi, inne, brak; nos: kreska, kropki(a), owal, dwuwymiarowy, nozdrza, inne, brak; oczy – oko: kropki(a), plama(y), kreski, owal, rzęsy, źrenice, inne, brak; włosy; uszy;

b) kończyny – kreska(i), kontur, zaznaczone uda, zaznaczone stawy, stopy, inne, brak;

c) tułów – ogólny kontur – owal przypominający tułów, ukazanie barków, ukazanie bioder, wcięcie w pasie, inne, brak;

d) szyja – rysunek szyi prymitywny – kreska, rysunek szyi typowy – owal, prostokąt, brak szyi;

e) ubiór – ogólny pusty kontur przypominający ubiór; dwie części ubrania, trzy lub więcej części ubrania;

f) układ (ustawienie) postaci ludzkiej *en face* (frontalny) lub z profilu;

g) rozwój dynamiki rysunku postaci ludzkiej (wyrażenie ruchu): schemat sztywny, pozycja kroku, zgięcie w stawach, cała postać w ruchu;

h) rozwój zachowania proporcji rysunku postaci ludzkiej: całkowity brak proporcji, zachowana proporcja głowy, zachowana proporcja kończyn, całkowicie zachowane proporcje;

i) rozwój lokalizacji przedstawianych części postaci ludzkiej na rysunku: lokalizacja wadliwa, lokalizacja prawidłowa;

j) rozwój scalania postaci ludzkiej: ręce i nogi przymocowane bądź nie przymocowane do tułowia, szyja przymocowana bądź nie przymocowana do tułowia, palce przymocowane bądź nie przymocowane do dłoni, włosy przymocowane bądź nie przymocowane do głowy.

Przykład (tab. 1) ilościowej analizy elementów postaci ludzkiej.

Dokładne zaznajomienie się z procedurą analizowania postaci ludzkiej pozwala na stwierdzenie, że badający śledzi dynamikę pojawiania się (rozwój) percepcji wyglądu postaci ludzkiej, zapamiętania, kojarzenia, analizy i syntezy konstrukcji budowy anatomicznej z jej cechami charakterystycznymi (proces interrioryzacji), a następnie wyrażanie w formie graficznej (rysunkowej) stanu

Tab. 1. Rozwój zachowania proporcji w rysunku postaci ludzkiej (za B. Hornowski 1982, s. 126)
Development of maintaining proportions in a drawing of a human being (after B. Hornowski 1982, p. 126)

Wiek dzieci	Ogółem rysunków		Całkowity brak proporcji		Zachowana proporcja głowy		Zachowana proporcja kończyn		Całkowicie zachowane proporcje	
	l	%	l	%	l	%	l	%	l	%
2										
3										
4										

wiedzy o postaci ludzkiej. Z tego powodu prowadzony pomiar jest trafną i wysoce diagnostyczną miarą rozwoju poziomu intelektualnego dziecka.

Zgodnie z pierwotnymi sugestiami F. Goodenough badający nie interesuje się elementami formy wyrazu plastycznego: ekspresją linii, kompozycją postaci na płaszczyźnie, ewentualną kolorystyką kreski, detalami o charakterze dekoracyjnym. Stąd analizowana jest jedynie wiedza o postaci od strony tematycznej, z nielicznymi elementami kształtowania formy wizualnej (np. proporcje). Przeważa materiał projekcyjny, wynikający z warstwy II i III wytworu plastycznego, nie jest brany pod uwagę w diagnozie psychicznego rozwoju dziecka.

Inny charakter mają badania, gdy wkraczamy w psychoanalityczną analizę treści wyrażanych przez rysunek postaci ludzkiej. Dziecko czy też człowiek dorosły (np. psychicznie chory) rysując postać ludzką (jakąś anonimową, a nie konkretną) rzutuje przez ten rysunek cechy własnej osobowości. Bardzo często rysunek postaci jest jedynie pretekstem do rozmowy o wykonawcy. Rysunek jest wówczas tłem, a głównym źródłem informacji staje się rozmowa. Przykładem takiego interpretowania rysunku postaci ludzkiej może być praca M. Harrower (1953), napisana w konwencji rozmowy lekarza i psychologa na temat rysunków. Wymieniono w niej dwie główne techniki interpretacji rysunku: impresyjną (wyobrażeniową) i interpretacyjną (według aspektów adaptacyjności, ekspresyjności i projekcyjności). Nas interesuje najbardziej aspekt ekspresyjny, który staje się projekcją formalnych cech osobowości człowieka:

Na ekspresyjność rysunku składają się takie formalne cechy jego wykonania, jak na przykład:

a) rysowanie linią słabą, cienką, niewyraźną, charakterystyczne dla osoby niepewnej, zależnej, tłumiącej uczucia;

b) rysowanie linią grubą, zdecydowaną, wyrażającą pewność siebie oraz żywe, otwarte reakcje emocjonalne;

c) rysunek mały, skurczony, umiejscowiony w narożniku kartki, charakterystyczny dla osób uległych, nieśmiałych, przeżywających lęki, mających niską samoocenę;

d) rysunek bogaty w szczegóły, drobiazgowy, dokładny, rysowany długo i uważnie, znamieny dla osób pedantycznych, niekiedy przejawiających skłonności obsesyjno-kompulsywne (rysunek taki interpretuje się podobnie jak sygnatury lokalizacje „Dd” i „d” w teście Rorschacha. Innym

wskaznikiem cech obsesyjno-kompulsywnych jest nadmierne zwrócenie uwagi na symetryczne rysowanie obu stron postaci człowieka);

e) rysunek wykonany linią przerywaną, często poprawianą i wymazywaną jest charakterystyczny dla osób neurotycznych, niepewnych, niezdecydowanych, przeciwne zaś właściwości psychologiczne odnoszą się do rysunku wykonanego jednym, szybkim pociągnięciem ołówka;

f) cieniowanie całego rysunku, podobnie jak determinanty światłocieniowe w teście Rorschacha nasuwają podejrzenie, że może to być wskaźnik lęku (przed oceną, ekspozycją społeczną, przed kontaktami społecznymi), zaś cieniowanie fragmentów postaci może wskazywać na konflikt związany z określoną sferą organizmu lub z funkcją, jaką ona sprawuje;

g) wyeksponowanie pewnych elementów dostarcza interesujących informacji o konfliktach i kompleksach związanych z własnym wyglądem zewnętrznym czy choćby o wysokim wartościowaniu pewnych elementów obrazu samego siebie (np. twarzy, sylwetki, ubioru, uczesania itp.) oraz przypisywaniu niskich wartości innym elementom tego obrazu (np. długości nóg czy kształtowi dłoni);

h) względna wielkość narysowanej postaci (względna, to znaczy w stosunku do wielkości kartki papieru oraz w stosunku do rysunku postaci płci przeciwnej) pozwala wnioskować o stopniu jej ekspansywności, o realistycznej czy nierealistycznej samoocenie autora rysunku, czy wreszcie o stosunku dominacji-submisji w rodzinie. Na przykład kobieta o zmaskulinizowanych cechach rysuje małe, karzełkowate postacie męskie, zaś mężczyzna o silnej zależności od własnej matki, a zarazem wyrażający lęk przed nią, rysuje postacie kobiece wyrażające siłę i macierzyńskość” (za W. Poznaniak 1984, s. 128-129).

Aspekt projekcyjny rysunku – szczególnie u osób psychicznie chorych, opóźnionych w rozwoju intelektualnym, a także małych dzieci, a więc takich, które słabo kontrolują pod względem intelektualnym treści wypowiedzi rysunkowej – ma charakter emocjonalny (realizm naiwny). Wówczas treści rysunku wyrażają pewne cechy osobowości rysującego. Jest to najczęściej projekcja wyglądu własnej postaci: „ja – fizycznego” lub „ja – idealnego”, „ja – nie lubiane” (C. H. Sewensen 1971, s. 211-141). W przypadku, gdy postać ma postawę skuloną, pochyloną, z głową schowaną w ramiona, ręce bezwładnie opuszczone lub brak rysunku rąk, nogi cienkie, słabo zaznaczone i oderwane od podłoża (podstawy) i rysunek dotyczy „ja – aktualnego” autora – to można go interpretować jako niską samoakceptację, pesymizm i izolację psychiczną. Innym razem, jeśli autor – jednostka słaba fizycznie i psychicznie – rysuje postacie silne, barczyste, męskie, wówczas jest to projekcja „ja – idealnego”. Uogólniając, rysowanie postaci, które różnią się fizycznie i psychicznie od wyglądu autora, świadczy o braku samoakceptacji bądź o budowaniu życzeniowego „ja – idealnego” (za C. H. Sewensen 1971, patrz także K. Obuchowski 1974, W. Poznaniak 1984).

Idąc w kierunku analizy psychoanalitycznej (K. Machover 1951) należy zwrócić uwagę, że interpretacja rysunków, szczególnie osób psychicznie chorych (technika interpretacyjna), odchodzi niekiedy od konkretnego formalnego w kierunku daleko posuniętej symboliki psychoanalitycznej, gdzie psychiatra lub psycholog nie tyle wykrywa cechy i problemy życiowe pacjenta, ile rzutuje własne cechy (głębokich struktur osobowości lub behawioralne) – taka interpretacja traci,

moim zdaniem, wartość diagnostyczną, zbliża się do tworzenia mitów, a samo rysowanie przez pacjenta stanowi wartość z innych względów – jest procesem, w którym zachodzi naturalna arteterapia (G. Kwiatkowska 1991).

Test Rodziny F. Minkowskiej (Moja rodzina, ja, mój dom)

Jest to przykład testu opartego na rysunku postaci ludzkiej, ale odchodzącego od formy traktowanej pojedynczo (w izolacji), który polega na próbie ukazywania związków między postaciami. Celem testu jest analiza stosunków interpersonalnych w rodzinie, roli i gradacji emocjonalnej poszczególnych osób w odczuciu rysującego, a głównie miejsca (znaczenia, ważności na zasadzie: „ja – realne” lub „ja – idealne”) autora pracy (dziecka, osoby psychicznie chorej) w tej rodzinie. Jest to test tematyczny, mimo że analizie podlegają „tak zwane związki kompozycyjne elementów formy skierowane »od siebie« »ku sobie« lub »obok«”. Może on być stosowany w badaniach klinicznych do celów diagnostycznych, jak też psychoterapeutycznych.

Analizie podlega głównie sytuacja osoby w rodzinie wykonującej rysunek. Dlatego ważne są elementy, takie jak: a) usytuowanie osoby rysującej (centralistyczne, peryferyjne) na kartce papieru; b) jej powiązanie wizualne z innymi postaciami (matka, ojciec, rodzeństwo), wyrażające się kierunkiem układu korpusu ciała, rąk, głowy, ewentualnie skierowaniem wzroku; c) jej proporcje wielkościowe w stosunku do innych członków rodziny (a także proporcje innych członków rodziny), wyrażające się nadmierną miniaturyzacją, gigantyzmem, lekkością, ciężarem formy, itp.; d) kolejność umiejscowienia i wykonywania poszczególnych osób na płaszczyźnie kartki.

Badania tym testem powinny być połączone z obserwacją procesu rysowania i z możliwością przeprowadzenia rozmowy psychologicznej z osobą badaną. Jak widzimy i w tym przypadku analiza rysunku bazuje na bardzo skromnych elementach formy wytworu plastycznego, mimo to test ma duże wartości praktyczne, szczególnie w badaniach dzieci nieśmiałych i lękliwych oraz mających trudności w werbalizacji własnych stanów psychicznych (porównaj: J. Siwkiewicz 1971). Na podstawie tego testu opracowano nowe wersje badania stosunków rodzinnych, a głównie Test Rysowania Rodziny L. Cormana (1964), testy O. Tillera (1957) oraz M. Lawtona i L. Sechresta (1962) – (J. Rembowski 1986, s. 293-295, G. E. Kwiatkowska 1981).

Rysunek Rodziny jako projekcyjna metoda badania stosunków rodzinnych

Wśród technik rysunkowych na temat rodziny ważne miejsce zajmuje wspomniany wcześniej test L. Cormana. Interpretacja rysunku ma charakter psychoanalityczny i dlatego wymaga od badacza dobrej znajomości teorii,

a także dużej wprawy w interpretowaniu materiału symbolicznego. W technice owej założono, że „im bardziej narysowana rodzina różni się od rzeczywistej, tym większe są podstawy do wnioskowania o funkcjonowaniu mechanizmu projekcji” (A. Frydrychowicz 1984, s. 6). Instrukcja testu nie określa konkretnej rodziny i brzmi: „Narysuj tutaj jakąś rodzinę”, albo „Wymyśl sobie jakąś rodzinę i narysuj ją” (L. Corman 1978). Jest to więc odmienne podejście niż w testach rysowania własnej rodziny (np. jak u F. Minkowskiej). W badaniach A. Frydrychowicz mamy do czynienia z innowacyjnym potraktowaniem testu L. Cormana. Celem tych badań jest penetracja atmosfery emocjonalnej w rodzinie do odtwarzania obrazu uczuć, jakie dziecko i inni członkowie rodziny żywią względem siebie, a więc ogólnie biorąc – stosunków wewnątrzrodzinnych. Test składa się z dwu części: rysowania rodziny i wywiadu z dzieckiem na podstawie wykonanego rysunku.

Interesujący nas w tym opracowaniu rysunek rodziny poddawany jest analizie, a następnie interpretacji według następujących kryteriów:

- 1) kolejność rysowania postaci (rysowanie w pierwszej i w ostatniej kolejności),
- 2) relatywna wielkość rysowanych postaci (wyraźne powiększenie lub zmniejszenie),
- 3) ozdabianie postaci (wyraźnie większe i wyraźnie mniejsze niż pozostałych),
- 4) usytuowanie postaci względem siebie (umieszczenie postaci obok siebie, połączenie postaci rękami, odsunięcie postaci),
- 5) pominięcie postaci,
- 6) duży, zdecydowanie dominujący na rysunku dom, rozdzielający rodzinę (część rodziny w domu, część poza nim).
- 7) niemowlę w wózku lub postać małego dziecka faktycznie nie istniejąca w rodzinie. (A. Frydrychowicz 1984, s. 14).

Analiza rysunku związana jest z treścią przedstawionych postaci i związków występujących między nimi. Natomiast analiza elementów formalnych dotyczy jedynie proporcji i kompozycji (usytuowanie postaci na kartce względem siebie), ale i te elementy są interpretowane na podstawie treści literackiej, tj. pod względem ich znaczenia treściowego, które ujmowane jest zbyt dosłownie i powierzchownie.

Schemat Ciała w rysunku dziecka

Wykorzystanie rysunku schematu ciała w wytworach dziecięcych nie jest podejściem nowym, jednak próba ujęcia go przez dwoje wybitnych badaczy francuskich P. Wallona i K. Lang zasługuje na uwagę z tego powodu, że dążą oni do ujęcia ilościowego, które oparte jest na schemacie strukturalnym ciała ludzkiego. Celem badań jest nie tylko uchwycenie poziomu rozwoju umysłowego dziecka, ale i jego cech charakterologicznych. Podstawą oceny jest wypracowana przez Wallona siatka typologiczna ciała w relacji do otaczającej go przestrzeni nie tyle ujmowanej fizycznie, ile psychologicznie. Autorzy zalecają analizę dwu

rysunków wykonanych po przerwie ośmiotygodniowej, wykorzystanej na trening w spostrzeganiu własnego schematu ciała za pomocą specyficznych ćwiczeń fizycznych. Ocena bazuje na wykrywaniu różnic i podobieństw w obrazowaniu poszczególnych elementów konstrukcji ciała w procesie rysowania. Chodzi tu o kolejność wykonywania kresek obrazujących głowę, tułów, kończyny, itp., a także o stosunek powstającej formy do typologicznego wzoru. Ocena zmierza zatem do porównania z założonym algorytmem, a nie jak w innych przypadkach, do indywidualnych odstępstw od typowego schematu. W rzeczywistości test Schematu Ciała może służyć do oceny dynamiki rozwoju dziecka, a także do budowania pojęcia typu charakterystycznego w znaczeniu S. Szumana (P. Wallon, K. Lang 1991, s. 73-87).

Rysunek Drzewa K. Kocha i R. Story

Prekursorem rysunku drzewa jako metody projekcyjnej był E. Jucker, który analizował (intuicyjnie) rysunki drzew pod kątem odbicia w ich formie osobowości rysującego. K. Koch w r. 1949 technikę tę udoskonalił, poddając ją licznym próbom empirycznym wśród dzieci i dorosłych. W przypadku K. Kocha instrukcja brzmi: „Narysuj drzewo owocowe tak dobrze jak potrafisz” (inni badacze, jak E. Stern, podawali instrukcję: „Narysuj drzewo obojętnie jakie, takie jakie chcesz, byleby tylko nie było to drzewo choinkowe”). Jeżeli pierwszy rysunek zawiera formę zbyt schematyczną (szkolną), poleca się jeszcze raz lub kilka razy narysować drzewo według instrukcji: „Narysuj jeszcze raz drzewo owocowe, ale zupełnie odmiennie od tego, które już narysowałeś”. Jeżeli pierwszy rysunek zawiera formę kulistą korony, wówczas poleca się: „Narysuj drzewo owocowe jeszcze raz z koroną konarową”.

Rysunek (Mi) wykonuje się na kartce papieru o formacie A4, 210 × 297 mm za pomocą miękkiego ołówka (z użyciem gumki do wycierania). Papier układa się pionowo (na jej wysokości) i podaje polecenia wykonywania rysunku, obserwując cały czas proces powstawania wytworu.

K. Koch opracował test Drzewo na podstawie bogatego materiału empirycznego, zebranego wśród dzieci od 6 lat, młodzieży i dorosłych. Łącznie przeanalizował około 6600 rysunków wykonywanych w Europie i Afryce (Południowa Rodezja), na grupach liczących ogółem 2000 osób. Autor wyodrębnił fazy rozwojowe w rysunku drzewa, a w tym: formy wczesnodziecięce do 7 lat, które stopniowo zanikają, utrzymują się natomiast u dzieci upośledzonych umysłowo; formy dojrzalsze występujące w wieku szkolnym oraz dojrzałe u ludzi dorosłych pod warunkiem, że są oni dobrze (normalnie) rozwinięci pod względem intelektualnym i nie wykazują zaburzeń osobowości (K. Koch 1952, s. 8). Istota testu wyrosła z przekonania Kocha (za H. H. Hiltbrunnerem), że kształt drzewa wykazuje pełny związek z kształtem człowieka (sylwetka, symetryczność to ważne cechy podkreślone m. in. przez H. Rorschacha i M.

Pulver'a, oddające przestrzeń, którą my nosimy w sobie), a ujmuje to następująco: „życie roślinne w drzewie, jak w stojącym posągu uzyskuje największe podobieństwo do życia człowieka, czyż nie jest to spotkaniem [w formie narysowanego drzewa – przyp. S. P.] z własną osobowością” (K. Koch 1952, s. 9). Jego zdaniem wszystko to, co odrasta od pnia, wykazuje życiowy ruch na zewnątrz, a psychika ludzka naśladuje prawo drzewa i dlatego przez jego rysunek wydobywa to, co leży w głębszych warstwach psychiki.

Celem testu Drzewo jest więc badanie osobowości człowieka w aspekcie rozwojowym (z uwzględnieniem regresji), a w tym rozwoju intelektualnego, emocjonalnego i społecznego.

Metoda analizy oparta jest na zasadach grafologicznych M. Pulver'a, uwzględniających układ płaszczyzny: sfery lewą i prawą, górną i dolną, tylną i przednią. W sferach tych mieszczą się poszczególne elementy drzewa, które w zależności od konstrukcji głównych elementów (pień, korona, korzenie) i detali stają się podstawą do interpretacji materiału projekcyjnego. K. Koch przestrzegał jednak zasady dynamiki rozwoju formy drzewa w zależności od poziomu rozwojowego (wieku) autora pracy:

1. Dzieci w wieku przedszkolnym rysują podstawę pnia na krawędzi papieru (kartki), 7- 8-letnie w około 45%, a po tym okresie ten sposób rysowania spada do 4,5%, u młodzieży natomiast wynosi od 1-2%.

2. Inny sposób obrazowania pnia opiera się na linii gruntu narysowanej u dołu kartki; dzieci 5-letnie – 2% przypadków, 6- 7-letnie – 15% przypadków, 8-letnie – 31% i 9- 10-letnie – 85% przypadków.

3. Elementy dodatkowe (małe ptaki, gniazda ptaków i małe domki dla ptaków oraz serduszka, występują w 12% w wieku 7 lat, w 11% w wieku 8 lat, następnie po 9. roku życia liczebność tych elementów spada gwałtownie, a w wieku dojrzewania obserwuje się ponowny wzrost tych detali, ale tylko do 4,5%.

4. Pień kreskowy (jako jedna kreska) w wieku 5 lat występuje w 44%, w wieku 6 lat w 21%, a w wieku 7-8 lat spada do 3,5%, a następnie zanika całkowicie.

5. Gałęzie kreskowe: w wieku 5 lat występują w 33%, w wieku 6 lat w 60%, w wieku 7 lat w 75%, w wieku 9 lat w 29%, a następnie wolno maleje do 12% po 13. roku życia.

6. Pień dwukreskowy: do 7 lat od 1-10%, następnie rośnie u ośmiolatków do 16% u dziecięciolatków do 44%, po 13. roku życia wzrasta do 75%.

7. Owoce wiszące na drzewach: do 5 lat występują w 29%, w wieku 6 lat w 41%, następne detale także maleją do 1,5% w wieku lat 13, a w wieku dojrzewania obserwuje się tendencję wzrostową.

8. Stereotypy (szeregi gałęzi, liście, owoce) ujmowane schematycznie są spotykane u 5- 7-latków w 12%, u 8-latków w 5%, a następnie tendencja ta spada.

K. Koch sądził, że tych kilka przykładów powinno uprzytomnić badaczom,

że podstawą dobrej analizy formy drzewa musi być znajomość ewolucji rozwoju tej formy. W innym przypadku psycholog czyni podstawowe błędy w interpretacji (K. Koch 1952 s. 19).

Analiza i interpretacja materiału rysunkowego w teście Drzewo ma charakter psychoanalityczny oparty także na niektórych zasadach grafologicznych. Wymaga dużego doświadczenia i wiedzy merytorycznej. Analizie poddawane jest drzewo „na podstawie planu krzyża” w rozbiciu na takie elementy, jak:

a) korzenie (wszystkie elementy nad i pod ziemią w pełnym rozczłonkowaniu),

b) pień (jednoliniowy, dwuliniowy, a w tym tzw. lutowany, sylwetowy, statyczny, dynamiczny, jednorodny, rozczłonkowany, pogrubiony, rozszerzony piramidalnie itp.),

c) korona (samotne gałęzie, nagromadzone nagie gałęzie, korona ulistniona jako sylwetka w kształcie chmurek – kul, korona arkadowa, korona centrowana, promieniująca).

W analizie brane są pod uwagę: proporcje, kierunki układów, biegunowość, statyka, dynamika, detale i ich stosunek do założeń, ilościowe nagromadzenie elementów, rozbudowany system korzeniowy, rozbudowany pień, rozbudowana korona itp. Przeto badacz odczytuje i analizuje tematyczny związek elementów narysowanego drzewa do obrazu drzewa doświadczonego w naturze. Interpretacja (jak już wspomniano) ma charakter psychoanalityczny z dużym ładunkiem symbolizacji. Oto przykłady:

Motto: „Korzeń to życie człowieka po śmierci” (za: Gaston Bachelard):

Drzewo żyje w dwóch kierunkach, w górę i w dół, drzewo żyje w świetle i dzięki światłu, lecz żyje także w cieniu ziemi i dzięki ziemi. Dwie drogi bycia, w jednym byciu. Można powiedzieć, że drzewo ma korzenie w świetle i w ziemi. Drzewo pnie się ku dołowi i ku górze, jak gdyby siła światła i siła ziemi spotykały się w drzewie. A może to, co w górze jest odbiciem tego, co jest na dole? Biegunowość? [...] Podstawa pnia również jest prawie korzeniem, jest sztywna, nieruchoma, nie przemieszczająca się jak inne części. I im więcej podstawa pnia dzieli się, jak gdyby przypominając korzenie, tym więcej ta ekspresja wyraża trudności w ruchu, ociężałość zmarłego, który jest sztywny, ale „zmarłego”, który jest żywy (to nie może być pominięte, że osoby umysłowo chore często rysują korzenie niemal grubsze niż resztę drzewa). Linia gruntu, która zwykle oddziela niebo od ziemi, jest często rzeczywistą linią oddzielającą dwa życia: często między świadomym a nieświadomym (K. Koch 1952, s. 49).

Oto charakterystyczny sposób interpretacji tego elementu rysunku:

Związanie z ziemią

- Prymitywność,
- Wytwór nieświadomości,
- Przywiązanie do instynktów i popędów,
- Przywiązanie do tradycji (w wiejskim sensie).

Ukorzenie

- Tępość,
- Ciężkość,

- Ociężałość ruchowa, powolność,
- Konserwatyzm,
- Zahamowanie,
- Niedorozwój lub małe uzdolnienia,
- Tendencja do uzależnienia (przyłgnięcie, szukanie oparcia, przyssanie),
- Skłonność do umysłowej śmierci (choroba umysłowa),
- Podwójne życie (K. Koch 1952, s. 49).

Oto następny przykład interpretacji podstawy pnia: Umieszczona na brzegu papieru. Objaw „dziecka” w sensie literackim i w przenośni, osoba dziecienna.

Koncepcja świata dla osób do lat 8 normalna, a po 10 r. ż. – patologiczna.

– Dziecinność, małe uzdolnienia, wąski horyzont intelektualny, niezdolność do życia – infantyлизм;

Poszerzona (forma) z lewej strony:

– Hamulce psychiczne. Zahamowania wrodzone. Więzy z przeszłością. Zacięcie emocjonalne, brak możliwości uwalniania się od czegoś. Przywiązanie do matki.

Poszerzenie obustronne:

– Hamulce, zakazy. Trudności w uczeniu się. Blokady myślenia – trudności analizy. Opóźniony rozwój – ociężałość.

Poszerzona (forma) z prawej strony:

– Lęk wobec autorytetów. Brak zaufania. Ostrożność. Brak współpracy z innymi (opór przed kimś, niechęć).

Jeżeli korzenie dobrze rozwijają się ponad linią podstawy. – Ludzie bardziej praktyczni niż teoretycy. Prostactwo. Brak szerszych horyzontów i zdolności porównania. Pełne wykorzystanie tego, co jest dostępne i konkretne.

Dla przykładu linie konturowe pnia (dość nerwowo rysowane) z gałęziami mogą wyrażać: impulsywność, pobudliwość, nerwowość, wybuchowość, niestabilność nerwową, niecierpliwość lub stany przeciwstawne, gdy analizowane elementy są regularne i statyczne (K. Koch 1952, s. 50-52).

Ciekawą, aczkolwiek zaskakującą interpretację mamy w przypadku pokrycia pnia – kory, a także korony, jej wykonania, wykończenia, centrowania ośrodkowego, itp.

Na przykład korona – spleatanie linii w koronie: produktywność, obrotność, obfitość przeżyć, superprzeżywanie, bardzo duża ruchliwość psychiczna, pobudliwość, beztroska, brak woli, brak baczenia na konwencję, niezależność, kłótniowość, słaba koncentracja, brak zdyscyplinowania, dwupostaciowość, niepokój, stałe zmiany nastroju, impulsywność, brak jedności myślenia, chaotyczność w pracy (K. Koch 1952, s. 64-67).

Drzewo w interpretacji K. Kocha zawiera kilkaset elementów do analizy, a następnie do charakterystyki osobowościowo-charakterologicznej. Próby opisane w badaniach polskich (np. S. Bober 1971) są jedynie namiastką tego, do czego doszedł autor testu Drzewo. Nie jest to zresztą jedyny test oparty na tej

formie stosowany obecnie w badaniach empirycznych. Inną, bardziej unowocześnioną wersję testu Drzewo przedstawiła kilka lat temu R. Stora (1987). Analiza formy jest tu bardzo dokładna i uporządkowana pod względem strukturalnym.

Rysy (*trecés*) i ich znaczenie psychologiczne:

1. Swoboda wobec polecenia.
 1. Wiele drzew.
 2. Wiele drzew (2 drzewa).
 3. Różne treści.
 4. Pejzaż.
 5. Odwracanie kartki.
2. Grunt.
 6. Grunt z jednej kreski.
 7. Grunt z kilku kresek.
 8. Grunt wznoszący się.
 9. Grunt opadający.
 - 9b. Grunt seryjny.
3. Korzenie.
 10. Korzenie mniejsze niż pień lub korona.
 11. Korzenie równej wysokości jak pień lub korona.
 12. Korzenie dłuższe niż pień.
 13. Korzenie z jednej kreski.
 14. Korzenie z dwóch kresek.
4. Symetria.
 15. Gałęzie symetryczne prostoliniowe na pniu.
 16. Gałęzie symetryczne pod kątem na pniu.
 17. Gałęzie naprzemienne prostoliniowe na pniu.
 18. Gałęzie naprzemienne pod kątem na pniu.
 19. Gałęzie symetryczne prostoliniowe w koronie.
 20. Gałęzie symetryczne pod kątem w koronie.
 21. Gałęzie naprzemienne prostoliniowe w koronie.
 22. Gałęzie naprzemienne pod kątem w koronie.
 - 22b. Gałęzie w opozycji.
5. Krzyżowanie.
 23. Krzyżowanie w korzeniach.
 24. Krzyżowanie w pniu.
 25. Krzyżowanie w koronie.
6. Pozycja rysunku na kartce.
 26. Pozycja lewa czysta.
 27. Pozycja lewa z tendencją ku centrum.
 28. Pozycja środkowa z tendencją ku lewej.
 29. Pozycja środkowa z tendencją ku prawej.
 - 29b. Pozycja środkowa.
 30. Pozycja prawa czysta.
 - 30b. Pozycja prawa z tendencją ku centrum.
 31. Pozycja wysoka.
 32. Pozycja niska.
 33. Pozycja lewa i prawa w różnych drzewach.
 34. Pozycja lewa ku centrum i prawa w różnych drzewach.
 - 34b. Nie określono.
 - 34c. Cała strona zajęta.
 - 34d. Drzewo w centrum.

7. Formy ulistnienia.

35. Małe pąki z kołami 1/3 wysokości pnia.
36. Małe pąki bez kół.
37. Koła w listowiu.
38. Liście opadające lub opadłe.
39. Ulistnienie zstępujące.
40. Ulistnienie wznoszące się.
41. Ulistnienie we wszystkich rodzajach.
42. Ulistnienie otwarte.
- 42b. Ulistnienie nitkowate.
43. Ulistnienie z otwartych krzywych.
- 43b. Ulistnienie przyjmujące formę kartki.
44. Ulistnienie otwarte i zamknięte w tym samym rysunku.
45. Ulistnienie w pełni zamknięte.
46. Ulistnienie zamknięte wewnątrz puste.
47. Szczegóły ulistnienia nie powiązane razem.
48. Powtarzane szczegóły w ulistnieniu.
49. Różne szczegóły w ulistnieniu.
- 49b. Szczegóły w pniu.
50. Szczegóły seryjne lub zorganizowane.
51. Drzewo „kijanka”.
52. Drzewo „larwa”.
- 52b. Drzewo „dziecinne”.
53. Gałęzie jednym pociągnięciem kreski.
54. Gałęzie jednym lub dwoma pociągnięciami na tym samym rysunku.
55. Gałęzie dwoma pociągnięciami.
- 55b. Gałęzie obcięte.
56. Romby i 1/2 rombów jednym pociągnięciem / zaokrąglenie w listowiu.
57. Romby i 1/2 rombu jednym pociągnięciem.
58. Romby jednym i dwoma pociągnięciami / zaokrąglenie.
59. Romby jednym i dwoma pociągnięciami bez kół.
60. Romby i 1/2 rombów dwoma pociągnięciami / zaokrąglenie.
61. Romby i 1/2 rombów dwoma pociągnięciami bez zaokrągleń.
62. Korona feston.
63. Korona lasso.
64. Korona wewnątrz lub na krawędzi krzywa bez rozwarć.
65. Korona nitkowata.
- 65b. Korona o postępujących poszerzeniach.
- 65c. Korona „nierówna odpowiednia”.
- 65d. Korona podobna do haftu.
- 65e. Korona powtórzona.
- 65f. Korona z kwiatami na drzewie lub poza drzewem.
- 65g. Gałęzie powiększające się i zamknięte.
- 65h. Drzewo palmowe.
- 65i. Wierzba płacząca.
66. Ulistnienie skierowane ku prawej stronie kartki.
67. Ulistnienie skierowane ku lewej stronie kartki.
68. Ulistnienie bez wyraźnego kierunku.

8. Zaczernienie.
 69. Kilkakrotnie poprawiane zaczernienie w ulistnieniu, na pniu.
 70. Zaczernienie powtarzane, kreskowane.
 71. Zaczernienie powtarzane, które obramowuje (lub nie) pień.
 72. Zaczernienie jednolite.
 73. Czerń i biel.
 74. Zaczernienie jak lasso.
 75. Zaczernienie prostoliniowe.
 76. Zaczernienie nitkowate.
 77. Zaczernienie małych szczegółów.
 78. Zaczernienie koła.
9. Pień.
 79. Osobna gałąź na pniu po lewej stronie.
 80. Osobna gałąź na pniu po prawej stronie.
 81. Blizna na pniu.
 82. Pień oddzielony od korony przez kreskę.
 83. Pień z V odwróconym.
 - 83b. Pień o spłaszczonej kopule.
 84. Korona przecinająca pień w postaci krzywej.
 85. Pień w postaci pojedynczej kreski.
 86. Pień z dwóch kresek, gałęzie z jednej kreski.
 87. Pień otwarty i związany z koroną.
 88. Pień wchodzący w koronę.
 89. Pień zawieszony powyżej gruntu.
 - 89b. Korona zawieszona powyżej pnia.
 90. Pień oddzielony od gruntu linią.
 91. Pień kierujący się na lewo.
 92. Pień pochylony w prawo.
 93. Pień o dwóch odchyleniach.
 94. Wznoszący się pień.
 95. Pień zstępujący.
 96. Pień poszerzony u podstawy.
 97. Pień zwężony u podstawy.
10. Całkowita wysokość.
 98. Wysokość pierwsza.
 99. Wysokość druga.
 100. Wysokość trzecia.
 101. Wysokość czwarta.
 - 101b. Różnice w wysokościach.
11. Wysokość korony.
 102. Korona – wysokość 1.
 103. Korona – wysokość 2.
 104. Korona – wysokość 3.
 105. Korona – wysokość 4.
 106. Korona – wysokość 5.
 107. Korona – wysokość 6.
 108. Korona – wysokość 7.
 109. Pień większy niż listowie.
 110. Pień wyraźnie większy niż listowie, np. 2 lub 3 razy.
 111. Pień równej wysokości jak listowie.

112. Listowie większe niż pień.
113. Listowie wyraźnie większe niż pień.
12. Szerokość korony.
 114. Korona szerokości 1.
 115. Korona szerokości 2.
 116. Korona szerokości 3.
 117. Korona szerokości 4.
 118. Ulistnienie pierwszego drzewa szerokie, drugiego wąskie.
 119. Ulistnienie pierwszego drzewa wąskie, drugiego szerokie.
 120. Korona wąska na szczycie, zakończona w postaci odwróconego V.
13. Nadmierność.
 121. Listowie nadmiernie lewostronne.
 122. Listowie nadmiernie prawostronne.
 123. Nadmierność wysokości.
 124. Pień wychodzący poza dół kartki.
 125. Małe drzewo (1/2 pola) u szczytu kartki.
14. Rysy dominujące.
 126. Kreska maczugowata w ulistnieniu.
 127. Kreska maczugowata w pniu lub gruncie.
 128. Kreska ostra w ulistnieniu.
 129. Kreska ostra w pniu lub gruncie.
 130. Ulistnienie ostre na prawo i ku górze.
 - 130b. Ulistnienie ostre na lewo.
 131. Ulistnienie ostre ku dołowi.
 132. Ciężka kreska w pniu.
 133. Ciężka kreska w pniu i wyraźna w ulistnieniu.
 134. Powierzchnowa kreska w pniu.
 135. Powierzchnowa kreska w ulistnieniu.
 136. Kreska ciągnięta w prawo i wyraźna w pniu.
 137. Brzeźna kreska pnia krzywa i szybka.
 138. Brzeźna kreska pnia krzywa i ociężała.
 139. Kreska makaroniasta.
 140. Złe poprawianie kresek w pniu.
 - 140b. Złe poprawianie kresek w koronie lub korzeniach.
 141. Dobre poprawianie kresek w pniu.
 142. Przerywana kreska brzegu pnia.
 143. Różne kreski brzegowe pnia.
 144. Zaakceptowana kreska brzegowa pnia.
 145. Arkady w listowiu.
 146. Kreski proste i wyraźne w pniu.
 147. Geometryczne rysy w pniu lub ulistnieniu.
15. Różne rysy.
 148. Cień rzutowany z drzewa na grunt.
 149. Brak gałęzi.
 150. Koło u podstawy pnia. (R. Stora, 1987 s. 53-70).

Spróbujemy przeanalizować testy oparte na rysunku drzewa pod kątem postawionego wcześniej pytania: Jakie elementy struktury formy plastycznej zostały wykorzystane przez autorów testów? Czy autorzy testu Drzewo K. Koch

i R. Stora wykazywali się świadomością istnienia takiej struktury jako podstawowych wyznaczników projekcji?

Przyznać trzeba, że chociaż odpowiedź na drugie pytanie nie może być zbyt budująca, to wykorzystanie elementów typowo formalnych w rysunku drzewa jest znacznie bogatsze niż w przypadku rysunku postaci ludzkiej.

W rysunku drzewa w interpretacji psychologicznej brane są pod uwagę takie elementy, jak: proporcje ogólnej konstrukcji formy drzewa, tj. stosunki wielkości względem siebie korzeni, pnia i korony; deformacje tych podstawowych elementów jako skutek przekształceń afektywnych; miniaturyzacja elementów formy drzewa; walor, czyli wykorzystywanie światła w kształtowaniu pnia, a głównie korony (w celu m. in. ujęcia sylwetowego formy drzewa); kompozycja – wychodząca od zasady grafologicznej podziału płaszczyzny na podstawie krzyża, wzajemne zmiany układu kompozycji poszczególnych ćwiartek, (góry, dołu, strony lewej i prawej), układy: statyczne i dynamiczne rysunku pnia i korony, układy centralne i peryferyjne, rytmiczne i arytmiczne elementów korzeni, pnia i korony, ale także (a może głównie) detali takich, jak: rozczłonkowanie korzeni, rozczłonkowanie korony, gałęzi, liście, owoce, ptaki, gniazda ptasie, itp.

K. Koch w szczególności wykorzystał charakter środków wyrazu: kreska ciągła lub przerywana, pojedyncza lub podwójna (pień, gałęzie, korzenie) statyczna – sztywna lub ekspresyjna – dynamiczna (zwane kreską nerwową), a także elementy dekoracyjne (detale, akcydensy np. drzewa owocowego) w postaci drobnych kresiek, kropek, plam rysunkowych (liście, owoce, struktura kory na pniu). Prócz tego wykorzystał operowanie plamą, bryłą – zbudowaną z nagromadzenia kresiek, operowanie fakturą (gładkość, chropowatość).

Wyszczególnione elementy formy nie wyczerpują przedmiotu analizy. Test Drzewo wyraźnie określa treści „drzewo owocowe” (czyli opiera się na warstwie I), a w przypadku pojawienia się drzewa szpilkowego (mimo wyraźnej instrukcji, że chodzi o drzewo owocowe – jabłoń) fakt taki uzyskuje odpowiednią interpretację psychologiczną.

Przyznać więc trzeba, że K. Koch i R. Stora wykorzystali do analizy wiele elementów warstwy treściowej i formalnej. Przedmiotem wątpliwości jest jednak interpretacja psychologiczna materiału projekcyjnego, diagnostyczność tej analizy (a w szczególności trafność zewnętrzna). Analiza ta obejmuje podstawowe sfery osobowości, a głównie:

– poziom intelektualny i zdolności: infantylnizm, prymitywizm, naiwność, ociężałość, ciasne horyzonty myślowe, trudności w uczeniu się, braki w twórczym myśleniu, krytycyzm, schematyczne uzdolnienia liczbowe, uzdolnienia do systematyki, racjonalność, lotność intelektualna, produktywność i giętkość intelektualna, siła wyobraźni, uzdolnienia twórcze;

– emocjonalność: zahamowanie, zamkniętość, lęklivość, niepokój, agresywność, labilność, pobudliwość nerwowa, nadwrażliwość (cierpienia duszy, wrażeń

liwość wewnętrzną), drażliwość emocjonalna, napięcie afektywne, skłonności do irytacji, powściągliwość, spokój wewnętrzny, opanowanie, konfliktowość, chwiejność nastroju, impulsywność, nerwicowość, miękkość, depresyjność;

– właściwości temperamentalne: choleryczność, flegmatyczność, introwertywność, ekstrawertywność, aktywność, ruchliwość, pasywność;

– właściwości wolicjalno-charakterologiczne: grubiaństwo, brutalność, karierowiczostwo, żywotność, powściągliwość, upór, energia, opozycjonizm, słabość (brak wytrzymałości w działaniu), nieugiętość, samokontrola, pewność siebie, niepewność, fanatyzm, marzycielstwo, podmiotowość, ambicja, wytrzymałość, duma, poza, narcyzm, egocentryzm, zmienność charakteru, kłótność;

– integracja osobowości; słabe superego, silne superego;

– dojrzałość społeczna: „leпки” kontakt społeczny, chęć przystosowania się, natrętna kompensacja, ogląda towarzyska, niezależność społeczna, słaba podatność na wpływy, uległość, bezwolne posłuszeństwo, izolacja społeczna.

Wymienione cechy stanowią główne wyznaczniki opisujące osobowość. Prócz nich w interpretacji jakościowej pojawia się wiele synonimów i cech nie dających się „ostro” przyporządkować do podstawowych sfer osobowości. (Czytelników zainteresowanych szczegółową interpretacją testu Drzewo odsyłam do oryginalnych opracowań; Charles Koch, *The three test*, Hans Huber Publisher Berne, 1952; Rene Stora (red.), *Le test du dessin d'arbre*, Augustin, Paris 1978).

ZAKOŃCZENIE

Niniejszy tekst jest fragmentem znacznie obszerniejszej całości, ale na tyle pełny, że nadaje się do oddzielnego zaprezentowania. Całość obejmuje analizę możliwości projekcyjnych wytworu plastycznego, ujmowanego od strony treściowej, formalnej i aksjologicznej. Prezentowana część zawiera jedynie analizę form rysunkowych i ich wykorzystanie w znanych i stosowanych w psychologii testach rysunkowych. Jak wynika z przeprowadzonej analizy, autorzy testów rysunkowych nie zawsze mieli świadomość budowy formalnej wytworu rysunkowego. Ich wiedza nie odbiegała od potocznego pojmowania zawartości ilustracji rysunkowych przez współczesnych psychologów-praktyków. Do dzisiaj sądzi się, że treść wypowiedzi ilustracyjnej (treść przedstwieniowa) to materiał psychologiczny, a elementy formalne – to struktura artystyczna, interesująca dla plastyków i teoretyków sztuki. Tymczasem (a to starałem się wykazać) głównym nośnikiem informacji projekcyjnych jest alfabet formalny wytworu: budowa dzieła i środki techniczne jego kształtowania. Wybitni twórcy testów rysunkowych, tacy jak Goodenough, Koch, czy Stora zaproponowali tak

szczegółową analizę elementów formy, że przedstawione tu uwagi krytyczne nie odnoszą się do nich. Inne testy wykorzystują jedynie pewne elementy formy bez uzasadnienia owej fragmentaryczności. Przeto zawarte tu uwagi mogą posłużyć przyszłym autorom projekcyjnych testów rysunkowych, zyskujących (mimo krytyki) coraz powszechniejsze zastosowanie w diagnostyce psychologicznej.

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978.
- Bober S., *Wartość diagnostyczna testu Drzewo w aspekcie charakterologicznym i rozwojowym osobowości dzieci w wieku 3-14 lat* [w:] M. Grzywak-Kaczyńska, E. Węgrzynowicz, *Problemy psychoterapii*, t. II, Warszawa 1971.
- Brzezińska A., *Ekspresja twórcza a projekcja* [w:] *Metody projekcyjne. Tradycja i współczesność*, (red.) H. Sęk, Poznań, 1984.
- Corman L., *Le test du dessin de famille*, Paris 1978.
- Croce B., *Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne* [w:] S. Skwarczyńska (red.) *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, Kraków 1974.
- Domański C. W., *Projekcja lęku u młodzieży o zróżnicowanym poziomie uzdolnień twórczych w teście rysunku Drzewa R. Story*, Lublin 1989 (praca magisterska pod kier. S. Popka – maszynopis).
- Domański C. W., Prus M., *Empatia a kolory. Z badań par małżeńskich Testem Rangowania Kolorów CORAT* (maszynopis).
- Elzenberg H., *Ekspresja plastyczna i estetyczna*, „Estetyka”, R. I, 1960.
- Frydrychowicz A., *Rysunek rodziny. Projekcyjna metoda badania stosunków rodzinnych*, Poznań 1992.
- Gloton R., Clero C., *Twórcza aktywność dziecka*, Warszawa 1976.
- Goethe J. W., *Farbenlehre*, Leipzig 1926.
- Gross R., *Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende*, Wien 1991.
- Grzywak-Kaczyńska M., Węgrzynowicz E., *Problemy psychoterapii*, t. II, Warszawa 1971.
- Harrower M., *Appraising Personality*, London, 1953.
- Heidenreich Ch. A. (ed.), *A Dictionary of General Psychology. Basic Terminology and Key Concepts*, Iowa 1968.
- Hornowski B., *Badania nad rozwojem psychicznym dzieci i młodzieży na podstawie rysunku postaci ludzkiej*, Ossolineum 1970.
- Homolacs K., *Kolorystyka malarska*, Warszawa 1960.
- Koch K., *Der Baumtest*, Berno 1949.
- Koch K., *The Tree Test*, Berno 1952.
- Kozielecki J., *Koncepcje psychologiczne człowieka*, 1976.
- Kozielecki J., *Transgresyjna koncepcja człowieka*, „Studia Filozoficzne” 1984, nr 1.
- Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1979.
- Kwiatkowska G. E., *Rysunek jako metoda diagnostyczna przy wykrywaniu zaburzeń emocjonalnych u dzieci hospitalizowanych w wieku 7-9 lat*, Lublin 1981 (praca magisterska pod kier. S. Popka – maszynopis).
- Kwiatkowska G. E., *Arteterapia*, Lublin 1991.
- Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, przekł. L. Staffa, Warszawa 1958.
- Lewicki A., *Psychologia kliniczna*, Warszawa 1969.
- Machover K., *Personality Projection in the Drawing of the Human Figure*, Springfield 1949.
- Marleau-Ponty M., *Ekspresja i rysunek dziecięcy*, „Teksty” 1978, 40 (4).

- Ostermeyer H., *Die Revolution der Vernunft. Rettung der Zukunft durch Sanierung der Vergangenheit*, Frankfurt am Main, 1977.
- Pielasińska W., *Ekspresja – wartość i potrzeba*, Warszawa 1983.
- Pikulski Z., *W jakim kolorze*, „Kurier Lubelski”, 10/12, IV, 1992.
- Podnieśniński Z., *Próba określenia wpływu barw na zmęczenie*, Lublin 1978 (praca doktorska – maszynopis).
- Popek R., *Zachowania ekspresyjne dzieci jako naturalny przejaw aktywności twórczej* [w:] S. Popek (red.), *Aktywność twórcza dzieci i młodzieży*, Warszawa 1988.
- Popek S. (red.), *Aktywność twórcza dzieci i młodzieży*, Warszawa 1988.
- Popek S., *Zdolności i uzdolnienia twórcze. Podstawy teoretyczne* [w:] S. Popek (red.) *Aktywność twórcza dzieci i młodzieży*, Warszawa 1988.
- Poznaniak W., *Metody projekcji rysunkowej* [w:] H. Sęk (red.), *Metody projekcyjne. Tradycje i współczesność*, Poznań 1984.
- Read H., *Wychowanie przez sztukę*, Ossolineum 1976.
- Rembowski J., *Metoda projekcyjna w psychologii dzieci i młodzieży*, Warszawa 1975.
- Reykowski J., *Eksperymentalna psychologia emocji*, Warszawa 1968.
- Rubinstein S. L., *Grundlagen der allgemeinen Psychologie Volk und Wissen Volkseigener Verlag*, Berlin 1959.
- Rzepińska M., *Teksty źródłowe do dziejów sztuki*, IX, 1962.
- Rzepińska M., *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków, 1966.
- Rzepińska M., *Przygody koloru w malarstwie XX wieku*, „Studia Estetyczne”, t. 13, 1976.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1979.
- Schoenebeck H., *Antipadagogik im Dialog, Eine Einführung in antipadagogisches Denken*, Weinheim-Basel 1985.
- Semenowicz H., *Poetycka twórczość dziecka*, Warszawa 1979.
- Sewensen C. H., *Empirical Evaluations of Human Drawing, 1957-1966* [w:] Goodstein L. D, Lanyon, R. J, *Readings in Personality Assessment*, New York.
- Sęk H., (red.), *Metody projekcyjne. Tradycje i współczesność*, Poznań 1984.
- Sillamy N., *Dictionnaire de psychologie*, t. 2, Paris 1980.
- Siwkiewicz J., *Metoda badania psychologicznego za pomocą rysunków* [w:] *Problemy psychoterapii*, tom II, Warszawa 1971.
- Starkiewicz W., *Fizjologiczne podstawy wrażeń wzrokowych ze szczególnym uwzględnieniem jasności barw*, „Szczecińskie Towarzystwo Nauk”, 1968, nr 14.
- Strużewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Tatarkiewicz W., *Ekspresja i sztuka*, „Estetyka”, R. III, 1979.
- Trendelenburg W., *Der Gesichtssinn*, Berlin 1943.
- Wallis M., *Wyraz i życie psychiczne* [w:] *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968.
- Wallon Ph., Cambier A., Engelhart D., *Le dessin de L'enfant*, Paris 1990.
- Weysenhoff A., *Preferencje barw w diagnozowaniu stanów emocjonalnych osób zdrowych i chorych*, Lublin 1991.
- Węgrzynowicz E., *Psychoterapia indywidualna dziecka niedojrzałego do rozpoczęcia nauki szkolnej w oparciu o technikę rysunku* [w:] Grzywak-Kaczyńska M., Węgrzynowicz M., *Problemy psychoterapii*, tom II, Warszawa 1971.
- Winefield H. R., Peay M. Y., *Nauka o zachowaniu w medycynie*, Warszawa 1986.
- Wojnar I., *Teoria wychowania estetycznego*, Warszawa 1976.
- Wolf W., *Farbhygiene, Ein neue Therapiehilfe* [in:] „Psychiatrie, Neurologie und Medizinische Psychologie”, Heft 1-156, Hirzel, Leipzig.
- Zalewska S., *Interpretacja rysunków dziecka jako środek poznania jego osobowości* [w:] Grzywak-Kaczyńska M., Węgrzynowicz E., (red.) *Problemy psychoterapii*, tom II, Warszawa 1971.
- Zausznica A., *Nauka o barwie*, Warszawa 1959.

Zieliński J. A., *O widzeniu artystycznym*, Warszawa 1966.

Zinker J., *Proces twórczy w terapii gestalt*, Warszawa 1991.

SUMMARY

The paper discusses the phenomenon of projection in psychology, with special regard to the projective properties of a work of art. A full, three-layer construction of a work of art is adopted, which is based on: I – semantic layer, II – formal layer and III – axiological layer. The author shows that each of these layer carries projection information and proves that so far the drawing tests have been based on some formal and axiological elements. The projection values of drawing tests are additionally limited by algorithimization of the instructions to the task and by the way of interpretation and estimation. The author assumes that spontaneous creations (free expression) have the greatest projection value since they are subjective, individual, creative, unconscious, therefore being authentic projection materials. A work of art, especially in its formal layer, is built of a specific alphabet. Proper isolation, and next objective interpretation of these symbolic signs ensure getting to the materials of great diagnostic value which cannot be obtained by means of non-projection research techniques.