

TRENING TWÓRCZOŚCI

– WSPÓŁCZESNA I EFEKTYWNA
FORMA WYCHOWANIA PRZEZ

Sztukę

Małgorzata
OLCZAK



Małgorzata Olczak

Trening twórczości

**– Współczesna i efektywna forma
wychowania przez sztukę**



© Copyright by Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2009

Recenzenci:

prof. Irena Wojnar
dr hab. Witold Dobrołowicz

Redakcja wydawnicza:

Aleksandra Bylica

Projekt okładki:

Ewa Beniak-Haremska

ISBN 978-83-7587-935-3

Oficyna Wydawnicza „Impuls”

30-619 Kraków, ul. Turniejowa 59/5

tel. (0-12) 422-41-80, fax (0-12) 422-59-47

www.impulsoficyna.com.pl, e-mail: impuls@impulsoficyna.com.pl

Wydanie I, Kraków 2009

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE 9

I. WYCHOWANIE ESTETYCZNE 19

1. Sztuka 19
 - 1.1. Pojęcie. Rys historyczny 20
 - 1.2. Funkcje sztuki 23
 - 1.3. Funkcje sztuki najnowszej 30
 - 1.4. Sztuka jako dzieło i akt twórczy artysty i odbiorcy 34
 - 1.5. Znaczenie sztuki dla dziecka 52
 - 1.6. Oddziaływanie sztuki nie zawsze jest dodatnie 58
2. Wychowanie estetyczne 63
 - 2.1. Wychowanie estetyczne – problematyka 65
 - 2.2. Zarys historyczny wychowania estetycznego 71
 - 2.3. Wychowanie przez sztukę 101
 - 2.4. Wychowanie do sztuki 113
 - 2.5. Wychowawcza funkcja sztuki 117
 - 2.6. Związki wychowania estetycznego z innymi rodzajami wychowania 119
 - 2.7. Partnerzy wychowania estetycznego 123
 - 2.8. Niedostatki wychowania estetycznego i sposoby ich przewyciężania 126
 - 2.9. Perspektywy wychowania estetycznego 133

II. TWÓRCZOŚĆ 143

1. Uwagi wstępne 143
 - 1.1. Ontologia twórczości 145
 - 1.2. Fenomenologia twórczości 156
 - 1.3. Twórczość w kontekście sztuki 181
 - 1.4. Twórczość w pedagogice 200

1.5. Pedagogika twórczości. Pedagogika zdolności	223
1.6. Psychodydaktyka kreatywności	240
1.7. Współczesne teorie wychowania a wychowanie przez sztukę	248
1.8. Psychologiczne koncepcje twórczości	253
2. Proces twórczy	270
2.1. Myślenie twórcze	270
2.2. Procesy poznawcze	286
2.3. Emocje. Motywacje	298
2.4. Twórcza osobowość	306
III. TRENING TWÓRCZOŚCI	319
1. Założenia treningu twórczości	320
1.1. Podstawy treningu twórczości	320
1.2. Zasady konstruowania treningu twórczości	326
2. Opis wybranych technik twórczości	328
2.1. Trening twórczości autorstwa Andrzeja Góralskiego	328
2.2. Doraźny system ćwiczeń autorstwa Edwarda Nęcki	333
2.3. Działania na rzecz twórczego i harmonijnego rozwoju – Makary K. Stasiak	337
2.4. Trening zdolności dywergencyjnych Wiesławy Limont w kontekście synektyki	339
2.5. Sześć kapeluszy... i sześć butów... – trening myślenia i trening działania Edwarda de Bono	341
2.6. <i>Mindmapping</i> – Tony Buzan	348
2.7. NLP – programowanie neurolingwistyczne – Richard Bandler	353
2.8. Twórcza wizualizacja – Shakti Gawain	357
2.9. Trening samodoskonalenia – Anthony Robbins	360
IV. TRENING MYŚLENIA TWÓRCZEGO – OPIS TRENINGU AUTORSKIEGO	369
1. Prezentacja ćwiczeń	373
1.1. Percypowanie	376
1.2. Zbieranie informacji	379
1.3. Analiza	383
1.4. Synteza	388
1.5. Działanie twórcze	391

2. Walory ćwiczeń	395
2.1. Percypowanie	396
2.2. Zbieranie informacji	407
2.3. Analiza	418
2.4. Synteza	428
2.5. Działanie twórcze	439
V. BADANIA WŁASNE	449
1. Problematyka badań	449
1.1. Sformułowanie problemów badawczych	450
1.2. Uzasadnienie problemów badawczych	451
1.3. Hipotezy badawcze	452
2. Przygotowanie i przeprowadzenie badań	453
2.1. Plan badań	453
2.2. Uczestnicy badań	453
2.3. Techniki pomiaru wykorzystane w eksperymencie	454
2.4. Przebieg zajęć	456
3. Wyniki badań	457
3.1. Sumaryczne omówienie wyników ilościowych	457
3.2. Wyniki jakościowe	460
3.3. Wyniki weryfikacji hipotez badawczych	464
ZAKOŃCZENIE	469
BIBLIOGRAFIA	479

WPROWADZENIE

Człowiek tworzy sztukę; sztuka równocześnie wyraża i współtworzy człowieka. Bywa, że istota ludzka snuje refleksje na temat swojej sztuki – pogłębiają one jego wiedzę, nie tylko o tym, co stworzył, lecz także o tym, jak rósł i dojrzywał w tym procesie. Człowiek wreszcie wzbogaca dzięki swej sztuce wizje i sposoby życia, kształtuje własne człowieczeństwo (Wojnar, 1982, s. 5).

Sztuka wciąż ujawnia się jako fascynujące źródło ludzkiej samowiedzy, pogłębienie filozoficznych dociekań nad wzajemnymi uwarunkowaniami człowieka i jego wytworów, liczne bowiem dzieła ludzkiego geniuszu artystycznego okazały się dla filozofii zwierciadłem wzbogacającym (tamże, s. 5–6).

Taki sens mają również słowa B. Suchodolskiego:

Sztuka na równi z nauką, techniką, prawem, moralnością jest wielkim przedsięwzięciem człowieka, który stwarza siebie samego przez budowanie warunków swego istnienia i formułowanie odpowiedzi na podstawowe pytania życia (Suchodolski, 1963, s. 21).

Rozwijanie zamiłowań do poznawania dzieł wielkich artystów, do wnikliwego zgłębiania ich emocjonalnej i ideowej treści, doskonałości ich ukształtowania i wyrazu, a przez to rozszerzenie i pogłębienie świadomości każdego człowieka, wzbogacenie repertuaru jego aktywności, jest punktem wyjścia dla teoretycznych rozważań i celowych poczynań praktycznych wychowania estetycznego. Wychowanie estetyczne posiada bogatą tradycję na świecie (J. Dewey, C. Freinet, V. Lowenfeld, H. Read, J. Ruskin i inni), w tym w Polsce (M. Gołaszewska, S. Morawski, S. Popek, W. Stróżewski, S. Szuman, I. Wojnar). Samo pojęcie pojawiło się jednak stosunkowo późno. Termin „wychowanie estetyczne” przypisuje się F. Schillerowi, który w końcu XVIII stulecia ogłosił traktat zatytułowany *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*. W 1943 roku, pozycją *Education through Art*, H. Read sygnalizuje termin „wychowanie przez sztukę”. Aktualna terminologia pedagogiczna uwzględnia oba terminy, podkreślając odrębną historię i zakres znaczeniowy związany z pewną koncepcją wychowawczą każdego z terminów.

Współcześnie wychowanie estetyczne realizowane jest przez szeroko i nowocześnie rozumianą sztukę, która ułatwiając człowiekowi orientację w otaczającej go rzeczywistości, ukazując wzór działania twórczego oraz pogłębiając i harmonizując

treść wewnętrznych ludzkich przeżyć, wykracza poza funkcje kształtowania estetycznej wrażliwości człowieka na piękno czy też sztukę i zmierza do uzasadnienia swojej celowości i przydatności w kształtowaniu w sensie całościowym. Rozszerzenie refleksji nad nowym wychowaniem estetycznym spowodowało, że wychowanie estetyczne traktowane jest synonimicznie z edukacją kulturalną.

„Edukacja kulturalna” jest terminem nieostrym. Różni autorzy nadają mu sens znaczeniowy odpowiadający określonej przedsięwzięciu poznawczemu. „Edukacja” (łac. *education* ‘wykształcenie, wychowanie’) obejmuje wszelkie wpływy osobotwórcze, prowadzące do ukształtowania się jednostki świadomej swoich możliwości rozwojowych, o ugruntowanej tożsamości, zdolnej do aktywnej samorealizacji, podejmowania zadań ponadosobistych i dalekich oraz do twórczego współdziałania w różnych wspólnotach: narodowej, kulturowej, globalnej (Kwieciński, 1989). Tak rozumiana edukacja jest synonimem najszerzej pojętego wychowania, łączącego wpływy osobotwórcze spontaniczne, nieorganizowane, procesy planowe i nieplanowe, oddziaływania instytucjonalne i te, które są generowane w nieformalnych kontaktach między ludźmi, a mające znaczenie wychowawcze (Jankowski, 1993). „Kultura” (łac. *cultura* – uprawa, kształcenie) zawiera wszystko to, co ludzkość w ciągu dziejów wytworzyła i nagromadziła, co przekazywała z pokolenia na pokolenie – zawiera ogół zasad, reguł i sposobów ludzkich działań, wytworów ludzkiej pracy oraz twórczości, stanowiący dorobek materialny i duchowy społeczeństw. Edukacja kulturalna jest więc działaniem w kierunku wielostronnego rozwoju człowieka i wspieraniem go w osiągnięciu wysokiej jakości życia.

Tak pojęta edukacja kulturalna stanowi współczesną wersję koncepcji pedagogicznej znanej jako wychowanie estetyczne czy wychowanie przez sztukę. Koncepcja ta interpretuje sztukę jako swoisty środek kształtowania osobowości zarówno w zakresie jej kultury estetycznej, jak i we wszystkich innych zakresach ludzkich przeżyć i działań (Wojnar, 1986, s. 274).

Wychowawcą staje się autor dzieła i wszyscy jego interpretatorzy dookreślający dzieło w kolejnych aktach przekazu – odbioru (Ingarden, 1958). Kontakty wychowanków z wszelkimi dziełami sztuki, literatury i nauki dają szansę niepomiernego rozszerzenia środowiska wychowawczego jednostki. Ponadto, dzięki dziełom kultury, wychowanek uzyskuje możliwość samodzielnego kształtowania swojego środowiska wychowawczego, zgodnie z kierunkiem posiadanych zainteresowań, poziomem osiągniętego rozwoju, przejawianą dynamiką aktywności i aspiracji życiowych. Wytwory kultury pozwalają włączyć w sferę doświadczeń jednostki w procesie jej wychowawczego rozwoju nieograniczone doświadczenia niezliczonych pokoleń ludzi i wybitnych postaci historii, jak też ludzi należących do innych społeczeństw (Znanięcki, 1973, t. 1).

Edukacja kulturalna często utożsamiana jest z „edukacją humanistyczną”. Edukacja kulturalna rozpatrywana w perspektywie kultury humanistycznej ma realizować najwznioślejsze ideały człowieka w jego harmonijnej relacji z całym

światem. Jest ujmowana jako niezbędna droga każdej jednostki i społeczeństwa do urzeczywistnienia świata wartości humanistycznych, będącego „[...] jedyną i prawdziwą ojczyzną człowieka” (Suchodolski, 1988, s. 17). Przy czym humanizm jest tu rozumiany jako pewien pogląd na świat i pewna postawa człowieka, ukształtowana pod wpływem szczytnych ideałów. Kultura wiąże się nierozzerwalnie z wartościami, wedle których człowiek rozwija swą działalność w świecie przyrody, w relacjach między ludźmi, w sobie samym (Suchodolski, 1986). Edukacja humanistyczna jest więc orientowaniem rozwoju osobowościowego człowieka na osiąganie przez niego wewnętrznej i zewnętrznej harmonii, opartej na uaktywnianiu i uobecnianiu we współżyciu z innymi ludźmi wszystkich waloryzowanych cech osoby, które eksponuje euroamerykańska tradycja humanistyczna (Jankowski, 1993).

Wychowanie estetyczne stanowi jeden z wątków oddziaływań przygotowujących jednostkę do uczestnictwa w kulturze symbolicznej. „Kultura symboliczna”, w rozumieniu socjologii kultury, obejmuje zachowania, normy zachowań i wytwory wyodrębnione z całości kultury (Kłoskowska, 1981). Kulturę symboliczną tworzą formy związane ze sztuką, zabawą (rozrywką), obrzędowością, po części z wiedzą i nauką, o tyle jednak, o ile wiedza i nauka służą zaspokajaniu potrzeb poznawczych i przeżyć intelektualnych. Kulturę symboliczną rozszerza świadomościowa „rzeczywistość myślowa”, w której mieszczą się wszystkie intersubiektywne zbiory norm i dyrektyw, które regulują zachowania komunikacyjne (język, obyczaj, sztuka) oraz pozakomunikacyjne (nauka, świadomość polityczno-prawna, a zwłaszcza światopogląd przy jednoczesnym pominięciu wytworów) (Kmita, 1985). Wychowaniem do uczestnictwa w kulturze symbolicznej jest zatem

[...] indywidualny udział w zjawiskach kultury – przyswajanie jej treści, używanie jej dóbr, podleganie jej normom i wzorom, a także tworzenie nowych jej wartości oraz wytwarzanie i przetwarzanie istniejących (Tysza, 1971, s. 54).

Wychowanie do uczestnictwa w kulturze symbolicznej polega na realizacji wielostronnego wychowania w procesie uczestnictwa w obyczajowości, zabawie, wiedzy, światopoglądzie, w tym na kształtowaniu tożsamości jednostki poprzez wychowanie estetyczne.

Analizując wychowanie estetyczne jako proces kształtowania całego człowieka, szczególną uwagę należy zwrócić na te funkcje sztuki, które wiążą się z wyzwaniem właściwych każdemu człowiekowi dyspozycji twórczych, najczęściej przecież niezaktywizowanych czy też w ogóle nieujawnionych.

Musimy pokazać, w jaki sposób właśnie w wychowaniu estetycznym te funkcje sztuki mogą być wykorzystane i podporządkowane celom wychowania nowego człowieka (Wojnar, 1966, s. 247).

Koncepcja TRENINGU TWÓRCZOŚCI JAKO WSPÓŁCZESNEJ I EFEKTYWNEJ FORMY WYCHOWANIA PRZEZ SZTUKĘ, prezentowana w niniejszej pracy, wydaje się takim właśnie sposobem.

Trening twórczości traktowany jest jako narzędzie, za pomocą którego możliwe jest trenowanie myślenia i działania twórczego, o ile owo myślenie i działanie zostanie potraktowane tak samo, jak każdy inny rodzaj aktywności. Przekonanie o możliwości trenowania myślenia twórczego wywodzi się z trzech przesłanek: humanistycznej wizji człowieka jako istoty z natury twórczej, z rozróżnienia na twórczość potencjalną i skryzalizowaną i z badań psychologicznych wykazujących zwyczajność operacji intelektualnych biorących udział w akcie twórczym (Nęcka, 1998, s. 11–12). Odmitologizowanie twórczości charakteryzuje współczesne ujęcie tej dziedziny działalności człowieka. Twórczość rozumiana jest dzisiaj jako postawa wobec życia, postawa manifestująca się umiejętnością samodzielnego myślenia i rozwiązywania nieznanych, niemających żadnego precedensu problemów i zadań związanych z zaspokajaniem coraz bardziej wyszukanych potrzeb człowieka. Znajduje ona swój trwały wyraz w odkryciach i dziełach naukowych, w wytworach praktycznej działalności technicznej.

Niniejsza praca składa się z pięciu części. Pierwsza obejmuje zagadnienia związane ze sztuką i wychowaniem estetycznym. Przedstawiono pojęcie sztuki, ewolucję jego znaczenia w kontekście historycznym oraz funkcje sztuki. Ten historyczny motyw jest konieczny z dwóch względów: po pierwsze – dokumentuje wątki rozważań człowieka o sztuce, zmieniające się jej ujęcia, próby formalizowania, a także zagadnienia związane z sytuacją społeczną sztuki i artysty, po drugie – pozwala dostrzec odmienne od minionych rozumienie sztuki i jej roli w życiu współczesnego człowieka, co niewątpliwie wpływa na obecną myśl pedagogiczną.

Dzieło sztuki jest zobiektywizowaną, symboliczną formą życia duchowego artysty, jego przeżyć, doświadczeń i wiedzy. Stanowi wyraz swoistej wrażliwości, twórczej wyobraźni i indywidualnej ekspresji artysty. Oddaje swą formą klimat epoki, gusty i upodobania współżyjących artyście, jakość i wartości hołdowane przez pokolenie twórcy. Dzieło sztuki stanowi istotny czynnik życia odbiorcy – uczestniczy w jego życiu, wpływa na jego kształt, a także współtworzy osobowość odbiorcy, dostarczając mu nowych przeżyć, wzbogacając jego wiedzę o nim samym, o drugim człowieku, o świecie. Dzieło sztuki wnikliwie przeżyte, głęboko zrozumiane kształtuje smak i wrażliwość estetyczną odbiorcy, formuje jego postawy i oceny moralne. Współczesne dzieło sztuki – otwarte na liczne interpretacje – mobilizuje do aktywnego trudu intelektualnego i ekspresyjnego, do wypełniania „miejsc niedookreślonych” i zapisywania scenariuszy dla artystycznych wyzwani i prowokacji, czyniąc tym samym odbiorcę współtwórcą.

Dzieło sztuki jest wytworem artysty i rezultatem jego aktu twórczego, obecnie bywa także często wytworem odbiorcy – współtwórcy uczestniczącego w procesie twórczej ekspresji. Pedagogika dostrzega zmienioną orientację sztuki, poświęca uwagę jej funkcjom i wpływom na formowanie współczesnego człowieka – rola sztuki w życiu człowieka stanowi jedno z głównych zagadnień refleksji pedagogicznej. Ujęcie sztuki z perspektywy ekspresji twórczej dziecka, obecne od przełomu XIX i XX wieku, ugruntowało znaczącą pozycję sztuki jako środka

kształtującego integralną osobowość, jako czynnika wychowawczego wydatnie wpływającego na rozwój dziecka zgodny z jego naturalnymi potrzebami i zainteresowaniami. Psycholodzy, pedagodzy, teoretycy wychowania, a także filozofowie żywo zainteresowani problemami współczesnego człowieka są zgodni, że kontakt dziecka ze sztuką, realizowany głównie przez aktywną względem niej postawę, powinien kształtować się zgodnie z prawami ogólnego rozwoju psychicznego.

Problematyka sztuki – sztuki rozpatrzonej z perspektywy dzieła i aktu twórczego artysty i odbiorcy oraz sztuki dokonującej się w „akcie czystym” – dopełniona jest wskazaniem negatywnych konsekwencji oddziaływania sztuki na człowieka.

Pierwsza część pracy obejmuje także podstawowe problemy dotyczące wychowania estetycznego. Wychowanie estetyczne – wychowanie przez sztukę jest kształtowaniem estetycznej kultury, wrażliwości na wartości estetyczne w sztuce i w otaczającym świecie, a jednocześnie wzbogacaniem osobowości człowieka dzięki pobudzaniu życia uczuciowego, wyobraźni, ekspresji i dyspozycji twórczych, a także tzw. myślenia osobistego. Jak pisze dalej I. Wojnar w *Encyklopedii psychologii* pod redakcją W. Szewczuka (1998), określenie „wychowanie estetyczne – wychowanie przez sztukę” wyraża orientację edukacyjną opartą na założeniach pedagogiki humanistycznej i pedagogiki kultury, jako że odwołuje się do kreatywnych aspektów osobowości człowieka i wzbogacającego – w dziejowym procesie historycznym – uniwersum wartości i dzieł stanowiących trwałą instancję edukacyjną.

Idea wychowania estetycznego związana jest z koncepcją twórczego człowieczeństwa i z przekonaniem, że sztuka jest podstawowym „faktem ludzkim”, wyrazem i obrazem ludzkich spraw, inspiracją możliwości tworzenia, wzbogacającą zarówno ludzi, jak i współkreowaną przez nich rzeczywistość obiektywną.

Wychowanie estetyczne ma bogatą tradycję teoretyczną i praktyczną sięgającą starożytności, kiedy to łączono ze sobą idee dobra i piękna. Jednakże rozkwit koncepcji wychowania estetycznego przypada na czasy ruchu Nowego Wychowania oraz współczesne. Zarys historyczny wychowania estetycznego uwzględnia nazwiska wielkich pedagogów, psychologów, filozofów – teoretyków i praktyków. Ich myśli i działalność opisane są w konwencji reportażowo-dokumentującej, aby dać wyraz różnorodności spostrzeżeń, wieloaspektowości przeprowadzonych badań i wzajemnych powiązań między dokonaniem na polu wychowania estetycznego. Z bogactwa przedstawionych przemyśleń wyłania się wychowanie przez sztukę i wychowanie do sztuki.

Wychowanie przez sztukę ujmowane jest jako kształcenie pełnej, integralnej osobowości człowieka nie tylko w sferze wrażliwości estetycznej, lecz także, pośrednio, w sferze intelektualnej (wzbogacanie wiedzy i uczenie myślenia typu osobistego), moralno-społecznej (zdobywanie podstaw oceny moralnej i umiejętności rozumienia sytuacji ludzkich, a przez to pełniejszego porozumienia z drugim człowiekiem) oraz w dziedzinie kształtowania wyobraźni i pobudzania dyspozycji twórczych. Wychowanie przez sztukę wiedzie zasadniczo przez indywidualną ekspresję twórczą. Łączy się znacząco z postawą twórczą – twórczym nastawieniem

do rzeczywistości, otwartością na wszelkie sytuacje i gotowością do sprostania im. Celem, a jednocześnie rezultatem praktyki wychowania przez sztukę jest postawa otwartego umysłu, której (teoretycznie wyodrębnionymi, a praktycznie ściśle ze sobą zespolonymi) czynnikami są: postawa twórcza, a także wyostrenie sposobu postrzegania, rozszerzenie zakresu doświadczeń oraz wzbogacenie i pogłębienie wiedzy, kształtowane w kontakcie ze sztuką.

Wychowanie estetyczne w sensie węższym jako wychowanie do sztuki wiąże się z kształceniem wrażliwości i kultury koniecznej do przeżywania, poznawania i oceny zjawisk estetycznych. Wychowanie do sztuki dokonuje się przez kontakt z dziełem, zjawiskiem estetycznym, które staje się inicjatorem estetycznych i pozaestetycznych wartości. Wychowanie do sztuki zakłada, że udatny dobór dzieł pozostawia w osobowości odbiorcy trwałe ślady, zatem ma wpływ na kształtowanie się jego społecznych, moralnych i światopoglądowych przekonań.

W wychowaniu estetycznym, w najszerszym rozumieniu, splatają się w jedno dwa ujęcia sztuki – sztuki jako trwałego dziedzictwa kultury: dzieła sztuki, i sztuki jako aktu twórczego artysty, a także dwie tendencje wychowania – wychowania do sztuki znaczącego kształtowanie postaw wnikliwej percepcji, przeżywania, rozumienia, interpretacji i oceny zjawisk estetycznych i wychowania przez sztukę koncentrującego się wokół ekspresji i wyobraźni, dyspozycji twórczych i myślenia zwanego osobistym. Wychowanie estetyczne łączy *creation* i *creativity*, stanowiąc składnik ogólniejszej koncepcji kształtowania człowieka przez tworzenie przez niego samego „świata humanistycznego”. Świat ten obejmuje dokonania twórcze z różnych dziedzin aktywności człowieka: filozofii, nauki, techniki, sztuki. W ten sposób wychowanie przez sztukę kwestionuje podział oddziaływań pedagogicznych na odrębne dziedziny wychowania odpowiadające autonomicznym ludzkim dyspozycjom psychicznym: wychowanie umysłowe – umysł, wychowanie moralne – wola, wychowanie estetyczne – uczucia, wychowanie fizyczne – sprawność.

Idea wychowania przez sztukę – harmonijnego kształtowania człowieka, który współcześnie przypomina okaleczonego ptaka, u którego skrzydło uczuć i wyobraźni zostało podcięte, a skrzydło intelektu, jak wyrażał się H. Read, nie wypełnia oczekiwań – nabiera coraz większego znaczenia. Świadczyła o tym propozycja E. Key, która wiek XX widziała jako „stulecie dziecka”, świadczy o tym Program Światowej Dekady Rozwoju Kulturalnego (1988–1997), autoryzowany przez UNESCO czy ogłoszony przez Komisję Europejską Europejski Rok Kształcenia Nieustającego (1995). Świadczą o tym również raporty: „Uczyć się, aby być”, „Uczyć się bez granic”, „Edukacja. Jest w niej ukryty skarb” czy „Biała Księga”.

Część druga pracy poświęcona jest różnym ujęciom fenomenu twórczości. Obserwacje zjawiska rozpoczęto od dociekań dotyczących jego natury.

W zależności od koncepcji różni autorzy odmiennie umiejscawiają twórczość. W. Stróżewski (1983) naturę twórczości odszukuje w świecie, w rzeczywistości, przy czym świat jest dla niego spójną całością natury i kultury. Świat ten nie jest jednak nieograniczony, jest plastyczny do pewnych granic. Twórca – wrażliwy

i wnikliwy, zauważający możliwość wkroczenia w rzeczywistość, wyznaczający kierunek zmian prowadzących do pojawienia się czegoś nowego – nie może przekroczyć granic plastyczności rzeczywistości. Odmiennego zdania jest H. Bergson (1963). Twórczość to nie świat czy rzeczywistość, w której dokonują się zmiany, a więc nie tworzywo. Twórczość to sam ruch: ewoluujący, ciągły i stały, odwieczny i trwały w swym parciu naprzód. Ewolucja ruchu, ewolucja twórczości przenika człowieka; żeby ją odkryć, trzeba sięgnąć po „wewnętrzne oczy” – „oczy intuicji”, trzeba dotrzeć do stanu „duchowego zawieszenia”.

Natura i kultura są przestrzeniami, w których twórczości doszukują się J. Kuczyński (1979), K. Obuchowski (1985) oraz B. Suchodolski (1967, 1983). Autorzy ci podkreślają jednocześnie wyjątkowo mocną zależność i ścisły związek świata kultury i natury człowieka. Wzajemne relacje i przenikanie się świata i natury człowieka odbywa się z uwzględnieniem wpływów środowiskowych. Twórczość nie dokonuje się sama, jak u Bergsona, stanowi wypadkową środowiska, kultury i możliwości człowieka.

R. Ingarden (1972) odmiennie ujmuje naturę. Naturą jest przyroda, środowisko przyrodnicze będące tworem samoistnym i autonomicznym. Człowiek jest jakby „dodatkiem” do przyrody, od niej zależnym. Niemniej to w nim tkwi siła twórczości – to on nadaje sens przyrodzie, uzupełnia ją.

W kulturze i w naturalnych możliwościach człowieka tkwi – zdaniem A. Grzegorzcyka (1963, 1995) i J. Kozińskiego (1987) – twórczość, gdy tymczasem A. Góralski (1998, 2003) łączy twórczość i ze światem – naturą i kulturą, jak W. Stróżewski (1983), i ze światem człowieka – jego naturą i kulturą, jak A. Grzegorzcyk (1963, 1995) czy J. Koziński (1987), podkreślając, podobnie jak J. Kuczyński (1979), K. Obuchowski (1985) oraz B. Suchodolski (1983), konieczność i możliwość współistnienia obu obszarów oraz harmonijną ich współzależność. Sam zaś wgląd w naturę twórczości, według A. Góralskiego (1998, 2003), następuje w akcie intuicyjnego „ośnienienia”, jak życzył sobie H. Bergson (1963), i syntetycznego rozumowania.

Na podstawie tych rozważań ujawnia się cały fenomen twórczości. Zasadniczo wymienieni autorzy wskazują, że zasada się ona na działaniu człowieka. Działanie to jest świadome i nastawione na poszukiwanie wartości (A. Grzegorzcyk, 1995), przekraczanie dotychczasowych granic (J. Koziński, 1987) czy wyznaczanie dalekich zadań (K. Obuchowski, 1985). Wizję fenomenu twórczości dopełnia specyficzna twórczość – działalność artystyczna. Jawi się ona jako ciągły, bergsonowski ruch, jako przenikanie skrajności (W. Stróżewski, 1983), jako przekraczanie tradycji czy wyznaczanie nowych odległych wyzwań artystycznych (M. Gołaszewska, 1986, S. Morawski, 1985).

Twórczość z całą mocą podkreślana jest przez współczesne nurty i koncepcje pedagogiczne. W pedagogice kładzie się nacisk na wartości humanistyczne, które wpływają z ontologicznych ujęć twórczości oraz uwzględnia się w nich fenomen twórczości – świadome, celowe działanie człowieka, będące wykładnią dla jego

rozwoju i samourzeczywistnienia. Proces kształcenia i wychowania dla rozwoju i samorealizacji służy kształtowaniu się społeczeństwa humanistycznego, otwartego, twórczego. Twórczego, to znaczy wykorzystującego swój potencjał twórczych możliwości i rozwoju. Tym tendencjom w sposób szczególny sprzyjają przedsięwzięcia pedagogiki twórczości i pedagogiki zdolności oraz teoretyczna refleksja psychodydaktyki kreatywności.

Pozytywnie brzmiący tok rozważań pedagogicznych o partnerstwie, dialogu, miłości, zrozumieniu, szacunku, naturalności, empatii, emancypacji, tolerancji, samourzeczywistnieniu jednostki, o wykorzystaniu przez nią możliwości twórczych w drodze wzrostu i rozwoju zakłóca myśl krytyczna o nieobecności w tych programach wychowania przez sztukę. A przecież wychowanie przez sztukę w swym podstawowym założeniu wyraża akceptację dla pedagogiki inspirowanej filozofią człowieka jako istoty twórczej, otwartej, nieustannie realizującej własne możliwości w interakcji ze światem oraz podejmuje realizację uniwersum ludzkich kreacji w dziedzinie poznania, działalności praktyczno-technicznej i w sztuce.

Obraz twórczości dopełniają koncepcje psychologiczne, będące jednocześnie uzasadnieniem dla pedagogicznych inspiracji kształcenia i wychowania twórczego człowieka. Ze względu na proponowany trening twórczości – TRENING MYŚLENIA TWÓRCZEGO – ważne miejsce zajmują zagadnienia związane z procesem twórczym, tj. myśleniem twórczym i jego strukturą, procesami poznawczymi, emocjami, motywacjami i cechami twórczych osobowości. Procesy te znajdują swoje odbicie w ćwiczeniach treningowych.

W trzeciej części pracy przedstawiono podstawy i zasady konstruowania treningów twórczości oraz czołowe treningi twórczości, które moim zdaniem stanowią trzon współczesnej klasyki tej techniki. Znajdują się tam m.in. tak znane treningi, jak: trening twórczości autorstwa A. Góralskiego, E. Nęckiego, E. de Bono czy *mindmapping* T. Buzana, metoda NLP. Każdy z wybranych do prezentacji treningów odpowiada różnym aspektom twórczości. Są więc treningi skupione na kształceniu i rozwijaniu „pojedynczych” dyspozycji twórczych, zespołu operacji intelektualnych czy poszczególnych procesów poznawczych. Są i treningi podejmujące się formowania człowieka samorealizującego się, autonomicznego lub realizującego świat wartości. Treningi wybrano z myślą o wykazaniu różnorodności postaw autorów wobec zjawiska twórczości oraz mając na względzie własne, osobiste uczestnictwo w tych treningach, prowadzonych bezpośrednio przez samych autorów bądź ich zwolenników. Wyjątek stanowią: trening twórczej wizualizacji i samodoskonalenia.

Kolejna, czwarta część, prezentuje ćwiczenia treningowe budujące TRENING MYŚLENIA TWÓRCZEGO (TMT) oraz wybrane przykładowe rozwiązywania wizualne i werbalne ćwiczeń treningowych. TRENING MYŚLENIA TWÓRCZEGO buduje pięć zestawów ćwiczeń, które wyznaczone są przez psychologiczny wgląd w proces myślenia. Realizacja ćwiczeń dokonuje się na drodze własnej aktywności twórczej. TMT odnosi się więc do tego ogniwa wychowania estetycznego, które związane

jest z pojmowaniem sztuki jako aktywności twórczej i jej wychowawczymi i kształcącymi walorami. W tej perspektywie sztuka to swobodna ekspresja, wytwór osobistych doświadczeń, rezultat spontanicznego działania. Wychowanie przez sztukę nabiera znaczenia *creativity* – określa aktywność twórczą jako powszechną dyspozycję i podkreśla wychowawczą i kształcącą wartość bardziej procesu niż produktu.

Problemy i metody badań wraz z opisem postępowania eksperymentalnego, a także wyniki ilościowe i jakościowe wraz z analizami statystycznymi tych danych zamieszczono w części piątej pracy.

Książkę zamyka podsumowanie zawierające refleksje dotyczące relacji TRENINGU MYŚLENIA TWÓRCZEGO do jego klasycznych wersji, przydatności i celowości TRENINGU TWÓRCZOŚCI JAKO WSPÓŁCZESNEJ I EFEKTYWNEJ FORMY WYCHOWANIA PRZEZ SZTUKĘ, a także jego skuteczności.

I. WYCHOWANIE ESTETYCZNE

Podstawowe pojęcia tego rozdziału to „sztuka” i „wychowanie estetyczne”. Ponieważ są one wieloznaczne, szczególnie w wypadku terminu „sztuka”, spróbuję je przybliżyć i określić. Pierwsza część rozdziału poświęcona jest sztuce rozumianej jako specyficzna działalność człowieka, która – obok logiki i etyki lub nauki i moralności – zajmuje zaszczytne miejsce wśród działów filozofii. Druga część za przedmiot rozważań przyjmuje wychowanie estetyczne, czyli swoisty rodzaj wychowania, który obok wychowania umysłowego i fizycznego, znacząco wpływa na rozwój jednostki i decyduje o jego jakości. Przez pedagogów, psychologów i ogół teoretyków dbających o prawidłowy i harmonijny rozwój człowieka wychowanie estetyczne uznawane jest za najistotniejsze, choć często zaniedbywane i traktowane po macoszemu.

1. SZTUKA

Były i są odróżniane trzy rodzaje CZYNNOŚCI i trybów życia: TEORIA, DZIAŁANIE i TWÓRCZOŚĆ. Ten podział jest u Arystotelesa, można przypuszczać, że przez niego był obmyślony. Za rzymskich czasów Kwintyliusz uczynił z niego trychotomiczny podział SZTUK [...]. Pozostał naturalnym podziałem dla scholastyki: utrzymał się też w sposobie myślenia ludzi nowożytnych. W potocznej myśli i mowie podział ten występuje często w uproszczonej, innej niż Arystotelesowska, dwuczłonowej formule: teoria i praktyka. Jego echem jest też dzisiejsze przeciwstawienie: nauka i technika. Podstawowa Arystotelesowa trychotomia znalazła również wyraz u I. Kanta w jego trzech krytykach: krytyce rozumu czystego, rozumu praktycznego i władzy sądenia. Te trzy krytyki, trzy książki, wydzielały trzy działy filozofii, a zarazem trzy dziedziny zainteresowań i działań ludzkich. Gdy pisarze XIX wieku, zwłaszcza kantyści, dzielili filozofię na LOGIKĘ, ETYKĘ i ESTETYKĘ, to był to ten sam podział w innym, prostszym sformułowaniu. Jeszcze inaczej, ale z intencją podobną, oddzielało się i oddziela: NAUKĘ, MORALNOŚĆ i SZTUKĘ. Zapamiętajmy: ESTETYKA jest uważana za jedną z trzech działów filozofii, a SZTUKA od wieków za jedną z trzech działów twórczości i działania ludzkiego.

Psychologowie wydzielają podobnie: MYŚL, WOLĘ, UCZUCIE, zaznaczając niekiedy, że ta trójka odpowiada tamtej: logika – etyka – estetyka, i tej: nauka – moralność – sztuka. Trychotomie te były i są tak rozpowszechnione, że zbędne

byłoby zestawianie tych, którzy w ciągu dziejów europejskich byli ich rzecznikami. Ogólnie można powiedzieć, że te wszelkie trychotomie ludzkich czynności i trybów życia utrzymywały się wraz z filozofią Arystotelesowską, ale ostały się nawet wtedy, gdy ta osłabła; wróciły głównie dzięki Kantowi: nie tylko jego zwolennicy, ale także przeciwnicy posługiwali się jego troistym schematem (Tatarkiewicz, 1988, s. 10).

1.1. POJĘCIE. RYS HISTORYCZNY

Termin „sztuka” zmieniał w ciągu wieków swoje znaczenie. Dawniej sztuka oznaczała umiejętność wytwarzania czegoś wedle pewnych reguł, zasad oraz wiedzę umożliwiającą wytwarzanie. Później zauważono, że w sztuce ważna jest nie tyle wiedza, ile smak i talent, a także, że tym, co sztukę odróżnia od innych wytworów działalności ludzkiej, jest piękno. Wraz z pojawieniem się „ryнку sztuki” i współczesnych form jej wyrazu sztuką stało się osiągnięcie głębi myśli, ekspresji wyrazu, poziomu powagi czy moralności.



Termin „sztuka” jest przykładem łacińskiej *ars*, a ta – greckiej *techné*. Jednakże *techné* i *ars* oznaczały niezupełnie to samo, co dzisiaj rozumiemy przez pojęcie „sztuka”. Znaczyły tyle co umiejętność; umiejętność wykonania jakiegoś przedmiotu (garnka, stołu, ubrania) bądź działania (dowodzenia wojskiem, przekonywania słuchaczy, odmierzenia pola).

Wszystkie te umiejętności były nazywane sztukami i sztuka architekta, rzeźbiarza, garncarza, krawca, stratega, geometry, retora. Umiejętność polegała na znajomości reguł, nie było więc sztuki bez reguł, przepisów [...]. Toteż pojęcie reguły wchodziło do pojęcia sztuki, do jej definicji. Robienie czegokolwiek bez reguł, tylko z natchnienia lub fantazji, nie było dla starożytnych czy dla scholastyków sztuką: było jej przeciwieństwem (Tatarkiewicz, 1988, s. 21–22).

Rozumienie sztuki jako zespołu powszechnych, trafnych i pożytecznych przepisów służących określonej celowi, jako nie tyle umiejętną produkcję, co umiejętność produkowania, przetrwało wieki średnie, a nawet jeszcze początki ery nowożytnej. Pojęcie sztuki miało zatem znacznie szerszy zakres niż dziś. Obejmowało sztuki piękne, ale także rzemiosła. Sztukę często łączono z rzemiosłem. Dzielono je według tego,

[...] czy ich uprawianie wymagało tylko trudu umysłowego czy fizycznego. Pierwsze sztuki starożytni nazywali *liberales*, czyli wyzwolone lub wolne, drugie zaś – *vulgares*, czyli pospolite; średniowiecze dało tym ostatnim nazwę sztuk „mechanicznych”. Te dwa rodzaje sztuk były nie tylko oddzielone, ale też zupełnie inaczej oceniane: wolne uchodziły za nieskończenie wyższe od pospolitych, mechanicznych. Bynaj-

mniej zaś nie wszystkie sztuki „piękne” uważane były za wolne: sztuka rzeźbiarza wymagająca wysiłku fizycznego była dla starożytnych sztuką pospolitą, malarstwo również (tamże, s. 22).

Zakres sztuk pięknych wielokrotnie się zmieniał. W wiekach średnich było ich siedem: gramatyka, retoryka, logika, arytmetyka, geometria, astronomia i muzyka – rozumiana jako teoria harmonii. Do owych sztuk wolnych najszybciej dołączyła poezja, którą pojmovano za Arystotelesem jako umiejętność opierającą się na regułach podobnych tragedii.

Do oddzielenia sztuk pięknych od rzemiosła przyczyniła się sytuacja społeczna: dążenia artystów do podwyższenia swej pozycji. Piękno w czasach renesansowych zaczęło być cenione wyżej i odgrywać w życiu rolę, jakiej nie miało od czasów starożytnych; wyżej też byli cenieni jego producenci, malarze, rzeźbiarze, architekci; sami zresztą uważali się za coś lepszego od rzemieślników [...] (tamże, s. 26).

Ambicje artystów przeszkadzały natomiast w oddzieleniu sztuk pięknych od nauk. Artyści woleli bowiem uchodzić za uczonych, gdyż pozycja społeczna tych ostatnich była znacznie wyższa. Sama zresztą sztuka miała charakter nauki – tradycyjna koncepcja sztuki opierała się na poznaniu i stosowaniu praw i reguł.

Oddzielenie sztuk pięknych od rzemiosła i nauk było jednak rzeczą łatwiejszą niż uzyskanie świadomości, że one same stanowią klasę. Długo brakowało pojęć i wyrazów, które by je łącznie obejmowały: trzeba było dopiero te pojęcia i wyrazy wytworzyć (tamże, s. 27).

Dziś wydaje się nieprawdopodobne, że pojęcie sztuk plastycznych pojawiło się dopiero w XVI wieku. Cóż z tego, gdy nadal brakowało systemu pojęciowego, w którym zaznaczyłaby się łączność sztuk plastycznych z muzyką, teatrem, poezją. Świadomość bliskości wszystkich sztuk zrodziła wiele pomysłów na ich nazwanie: umysłowe, muzyczne, szlachetne, pamięciowe, obrazowe, poetyczne, aż wreszcie „piękne”. To osiemnastowieczne określenie było dziełem Ch. Batteux, dało nazwę sztukom i ugruntowało pojęcie. Teoria Ch. Batteux

polegała na upatrywaniu ich cechy wspólnej w tym, iż naśladują rzeczywistość. Zdawałoby się, że szedł dawną, a nawet bardzo dawną drogą, dobrze znaną od starożytności. Jest to jednakże tylko pozór: bo od starożytności (dokładniej od Platona i Arystotelesa) dzielono sztuki na wytwórcze i naśladowcze i wszystkie wywody o naśladowaniu [...] dotyczyły jedynie sztuk naśladowczych, malarstwa, rzeźby, poezji, ale nie architektury czy muzyki. Dopiero Batteux był tym, który jako naśladowcze potraktował wszystkie sztuki piękne, na naśladowaniu oparł ich ogólną teorię (tamże, s. 33).

Pojęcie sztuki zyskało nowe znaczenie. Pierwsze – sztuka jako wytwarzanie według reguł – trwało od V wieku p.n.e. do XVI wieku (lata 1500–1750 były

prześciowymi: dotychczasowe pojęcie obowiązywało, choć utraciło swą pozycję). Drugie – sztuka jako wytwarzanie piękna, które do tego stopnia odpowiadało estetykom i teoretykom sztuki, że przez półtora wieku nie wyobrażali sobie innego.

Sytuacja zakresu pojęciowego sztuki zmieniła się wraz z pojawieniem się takich działań artystycznych, jak fotografia, film, architektura przemysłowa, plakat handlowy, przekaz medialny oraz sztuka użytkowa. Teoretyczny sprawdzian przynależności do stylu okazał się chwiejny. Udowodnił, że pod uwagę brane jest nie tylko piękno, lecz także głębia myśli czy ekspresja wyrazu, poziom powagi lub moralności, także w odniesieniu do wyrobu pojedynczego czy celu komercyjnego. Co zatem jest sztuką? Świadoma czynność człowieka bądź wytwór tej czynności, która/który posiada cechy swoiste oddzielające sztukę od innych czynności i wytworów człowieka.

„SŁUŻBA MUZOM POWINNA PROWADZIĆ DO KOCHANIA PIĘKNA” (Platon, za: tamże, s. 40). Cechą swoistą, oddzielającą sztukę od innych czynności i wytworów, może być piękno. Intencją sztuki jest zmierzanie ku pięknu i osiągnięcie go. Stanowi ono naczelną wartość i znak rozpoznawczy.

„NAJBARDZIEJ GODNE POCHWAŁY TO MALARSTWO, KTÓRE WYKAZUJE ZGODNOŚĆ Z RZECZĄ ODTWARZANĄ” (Sokrates, za: tamże, s. 41). Cechą charakterystyczną i zarazem celem sztuki może być dążenie do odtwarzania rzeczywistości, czyli naśladownictwo (*mimesis*).

OD DZIEŁ SZTUKI „NIE NALEŻY ŻĄDAĆ NIC PONAD TO, ŻE MAJĄ PEWIEN KSZTAŁT” (Arystoteles, za: tamże, s. 41–42). O ile wcześniejsze definicje dotyczą konwencji klasycznej, o tyle w tej sztuka rozumiana jest jako ta czynność człowieka, która nadaje rzeczom kształt, formuje je, konstruuje, narzuca strukturę. Potrzeba osiągnięcia kształtu jest definicją sztuki najbliższą współczesności.

„SZTUKA JEST EKSPRESJĄ” (B. Croce, za: tamże, s. 48). Decydującym czynnikiem dla zaistnienia sztuki może być ekspresja, związana z wyrażaniem emocji, przeżyć, doświadczeń samego artysty.

„DOŚWIADCZENIE »ZACHWYCAJĄCEGO NIEPOKOJU« JEST DZIEŁEM PIĘKNA, ALE PIĘKNA PRZEKRACZAJĄCEGO SWĄ CZYSTĄ ESTETYCZNOŚĆ I PRZENOSZĄCEGO SIĘ KU TEMU, CO PONADESTETYCZNE” (W. Stróżewski, 1997, s. 78–79). Definicję sztuki można odnosić do dzieła bądź artysty, ale można również oprzeć ją na odbiorcy. Sztuka oddziałuje na odbiorcę, stanowi źródło przeżyć estetycznych, podobnie jak piękno.

W związku z tym, że pojęcie „przeżycie estetyczne” kojarzone jest przede wszystkim z doznaniem zachwyty, wzruszeniem, pojawiła się opozycyjna definicja sztuki odwołująca się do uczucia, jakim jest wstrząs. Silne, wstrząsające przeżycia, wrażenia pełne dramatyzmu, niestroniące od scen bulwersujących, skandalizujących determinują pojawienie się sztuki. Będąc symboliczną reprezentacją czasów współczesnych, w pewnym sensie naśladowują rzeczywistość, tym samym zbliżając się do klasycznej definicji sztuki; oddziałując na odbiorców, w zawężonym znaczeniu, łączą się z definicją sztuki określoną jako przeżycie estetyczne.

Każda z zaprezentowanych powyżej definicji sztuki zawiera ziarno prawdy, ale żadna z nich nie może pretendować do miana naczelnej. Dotyczą one bowiem wybranych bardziej lub mniej licznych dzieł, typów dzieł czy kierunków w sztuce, lecz żadna z nich nie jest wyczerpująca.

Wielorakość tego, co nazywamy sztuką, jest faktem. Posługujemy się słowem „sztuka”, rozumiejąc go, ale zarazem mając problem z jego określeniem.

Jednakże ostatecznie nie może to dziwić: klasa przedmiotów nazywanych „sztuką” jest bowiem nie tylko rozległa, ale niejednolita. Tak niejednolita, że dawniejsze czasy – aż po Renesans – klasy tej w ogóle nie uformowały; dopiero czasy nowe połączyły mniejsze klasy – literaturę i plastykę, sztuki czyste i stosowane – i usiłowały zdefiniować to szerokie pojęcie sztuki. Usiłowania te napotkały na trudności. I obok prób definicji zjawił się w połowie XX wieku pogląd, że definicja sztuki nie tylko jest trudna, ale nie jest w ogóle możliwa (Tatarkiewicz, 1988, s. 46).

1.2. FUNKCJE SZTUKI

Przedmioty posiadające status dzieła sztuki, mają różne funkcje: opisują rzeczywistość, jaka istnieje, bądź konstytuują taką, jakiej nie ma. Nie tylko konstytuują, lecz także przedstawiają zewnętrzną stronę rzeczywistości, bądź wyrażają życie wewnętrzne. Nie tylko są nośnikami życia wewnętrznego artysty, lecz także pobudzają życie wewnętrzne odbiorcy, przynosząc zadowolenie, a niekiedy stanowiąc źródło przeżyć wstrząsających.



Obecność sztuki w jej nieprzebranym bogactwie stwarza szansę kształtowania osobowości człowieka w różnych aspektach jego funkcjonowania, począwszy od wzbogacenia najprostszych procesów psychicznych, a skończywszy na wielowymiarowości płaszczyzn jego jestestwa.

Sztuka, będąc integralną częścią kultury, umożliwia ZACHOWANIE TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ określonej społeczności. Stanowi istotny element identyfikacji młodszych i starszych pokoleń. Jednoczy. Będąc zawsze w łączności z narodem i potrzebami ludzi, odsłania bogactwo powiązań ważnych i dla świadomości narodowej, i dla poszczególnych jednostek. Ukazuje ojczysty kraj i ludzi w nim żyjących w korowodzie dni powszednich i świątecznych.

Wprawdzie dziś skłonni jesteśmy pytać przekornie: po co malować to, co już i tak istnieje, i wprawdzie chętnie cenimy wyżej sztukę, która nie powtarza natury, lecz tworzy, jak ona, nowe kształty, to jednak przez długie wieki istniała – a może i dziś jeszcze trwa – potrzeba zobaczenia oczami artysty, a więc powtórnie, tego świata, który oglądają ludzie własnymi oczami. Tej potrzebie powtórnego widzenia służyły setki malarzy. Malowali oni polską ziemię taką, jaką rzeczywistość była, a Polacy uczyli się ją widzieć poprzez te obrazy (Suchodolski, 1983, s. 188).

Służba ojczyźnie była stałym tematem sztuki, kształtując tym samym patriotyczne postawy. W czasach pokoju sztuka naznaczała pięknem wszystko, co potrzebne do życia i użyteczne, organizowała ludziom życie.

W ciągu ośmiowiecznego istnienia Polski na obszarze objętym zatartymi dziś śladami jej granic wytwarzała się straszna, nienaruszalna, niezniszczalna siła: Duch narodu [...] Siły narodu nie stanowią ani wymowni panujący, ani bagnety, ani miliony, ani ziemia – siłę narodu stanowi jego duch. On jeden świadczy o tym, że naród jest, rośnie, pracuje, walczy, żyje. Jednym z takich objawów jest sztuka polska (Witkiewicz, 1983, s. 35–37).

Literacki czy malarski obraz stanowi UZUPEŁNIENIE WIEDZY HISTORYCZNEJ, równie bohaterskiej co fascynującej. Autentyczne postaci stają się bliskie i znajome, cała przeszłość znana teoretycznie i pamięciowo nabiera form konkretnych i atrakcyjnych. Historia, dawna czy współczesna, jako zespół faktów dalekich i obiektywnych, staje się żywa i bliska przez pryzmat ludzkich przeżyć i dramatów zobiektywizowanych w sztuce.

Każde dzieło sztuki, już niezależnie od tego, czy odnosi się do historii czy do współczesności, staje się OGNISKIEM KULTURY WSPÓŁŻYCIA. Pomiedzy czytelnikiem dzieła literackiego czy widzem sztuki teatralnej, obrazu, rzeźby zawiązują się stosunki społeczne, więź bliska i serdeczna, a może i głębsza niż w relacji z człowiekiem, do którego tak często zagradzają nam drogę konwencje społeczne.

W życiu wyjątkowo tylko zdarzają się momenty, w których można zajrzeć komuś w duszę tak głęboko, jak to bywa w stosunku do postaci przedstawionych w dziełach sztuki (Ossowski, 1997, s. 104).

Kulturę współżycia zapośrednicza kontakt czytelnika, widza i autora. Odbiorca odgaduje intencje twórcy, wyczuwa jego wzruszenie i wysiłek. Pomiedzy współwidzami, współsłuchaczami, współczytelnikami rodzi się więź. Może to być łączność bezpośrednia, która w pewnych momentach ogarnia publiczność zgromadzoną w sali teatralnej lub koncertowej. Ale może to być też tylko potencjalne porozumienie, jakie istnieje pomiedzy nieznanymi sobie odbiorcami sztuki (Ossowski, 1958). Zachwyt dla jakiegoś dzieła sztuki, uwielbienie dla jakiegoś twórcy wytwarza niejednokrotnie więź wśród słuchaczy czy widzów tak potężną, że odbiorcy przeobrażają się w zwartą społeczność. Więź przy tym jest zupełnie bezinteresowna i szczerą. I pewnie z tego względu stosunki społeczne zapośredniczone przez sztukę nie grożą konfliktem, jaki może się pojawić wtedy, gdy chodzi o produkty konsumpcyjne. Niekonsumpcyjność sztuki kształtuje harmonię współżycia.

Przez obcowanie ze sztuką nasz obraz świata staje się bogatszy, a i wiedza o nim w niewidoczny, subtelny sposób się powiększa. Sztuka, choć nie jest prawdziwym spojrzeniem na rzeczywistość, nie może istnieć bez elementu fikcji, DOSTARCZA jednak WIEDZY o wydarzeniach, postaciach, zjawiskach, przeobrażeniach kultu-

rowych, prądach umysłowych, ewolucji gustów i upodobań estetycznych. Wnosi część prawdy o życiu człowieka i jego miejscu w świecie.

Ponieważ egzystencja człowieka to nie tylko akty zewnętrzne, lecz także sfera wewnętrzna, sztuka stwarza możliwość POZNANIA WIELOŚCI PRZEŻYĆ DRUGIEGO CZŁOWIEKA.

Działania ludzkie psychologia różnicuje na działania typu przedmiotowego, podejmowane „od” człowieka ku światu, oraz działania typu podmiotowego, zwrócone „do” człowieka. I właśnie między różnymi kategoriami ludzkich działań znajduje się szczególnego rodzaju sfera nie mieszcząca się bez reszty ani w samym człowieku, ani tylko w świecie, sfera kształtowana przede wszystkim przez swistość działań rozgrywających się między człowiekiem a człowiekiem. Zajmował się tą sferą Martin Buber, dowodząc, iż ona to stanowi wyróżnik społeczeństwa, a wynikając z napięcia stosunków między człowiekiem a człowiekiem, wykracza poza krąg właściwy każdemu z nich. Może być źródłem ludzkiego wzbogacenia lub poniżenia, może być „ciemnością”, może jednak stać się przedmiotem swoistej wiedzy, odnoszącej się do tego, co intersubiektywne, międzyludzkie (Wojnar, 1997b, s. 261).

Sztuka, będąc „obrazem i podobieństwem” artysty, odkrywa horyzont jego doznań i przeżyć. W skupieniu otwierają się oczy i uszy na wielość odcieni emocji. Poszerza się gama własnych odczuć, pojawia chęć doświadczenia tego, co jeszcze nieznanne, poznania drugiego człowieka: jego trosk, rozterek, napięć, uniesień, egzaltacji, zadumy, radości, jego wnętrza.

Człowiek poznaje świat nie tylko umysłem, lecz także w sposób bezpośredni: widzi, słyszy, czuje go i poznaje w postaci konkretnych obrazów stanowiących treść żywego spostrzeżenia.

Gdy nauka stara się wykluczyć z budowanego przez siebie poglądu na świat wszelkie momenty podmiotowe – sztuka z każdego tematu czyni przedmiot przeżycia estetycznego, przepojonego uczuciem i uskrzydłonego fantazją. Pozwala ona w ten sposób przeżyć wszechświat otaczających nas zjawisk sercem, a nie tylko myślą. Wdraża do takiego ustosunkowania się do wszystkiego. Humanizuje ten wszechświat. Ośrodkiem świata jest bowiem zawsze świat ludzki, przyroda zaś pojawia się w nim w swoim stosunku do człowieka, nieraz nawet z ludzkim obliczem (Nawroczyński, 1997, s. 125).

Człowiek poznaje samego siebie oraz uczy się, jak być człowiekiem dla innego.

Sztuka bardzo często wykracza poza zakres realnie istniejącej rzeczywistości i na skrzydłach uczucia i fantazji wzlatuje w dziedzinę tego, czego nie ma, ale co stanowi przedmiot marzeń i tęsknot naszego serca i bardzo nieraz odległy cel naszej woli (tamże).

Sztuka, mówiąc o człowieku, jego postawie wobec siebie samego i wobec innych, stanowi o moralności, określa antynomię dobre – złe. Tym samym **BUDUJE WZORZEC MORALNY**, kształtuje wrażliwość etyczną, zmuszając do wyboru wartości eksponowanych w sztuce.

Sztuka może być wartością ludzką. Jednym z jej przywilejów jest łamanie skostniałych norm moralnych, nie pozwalających człowiekowi żyć swobodnie. Etyka może być również ludzką wartością. Reformatorska pasja moralistów wiele razy w historii kruszyła zastygłe formy myśli i uczuć, utrwalone za pomocą władczej siły sztuki. Toteż z punktu widzenia prawdziwego humanizmu nie można rozstrzygnąć sporu o hierarchię wartości moralnych i estetycznych w drodze podporządkowania jednych drugim. Normy etyczne spełniają swoją rolę w sposób właściwy, gdy pozwalają człowiekowi rozwijać się i działać tak swobodnie i tak twórczo, jak dalece pozwala na to osiągnięty poziom kultury społecznej w najszerszym tego słowa znaczeniu. Nie inaczej jest ze sztuką: jej funkcją, jej społeczne znaczenie określają identyczne w istocie, z tego samego źródła płynące zasady. Etyka i estetyka stanowią bowiem części składowe antropologii filozoficznej [...] (Krzemień-Ojak, 1997, s. 248).

Kontakt człowieka z dziełami wrywa go z codziennych uwarunkowań, umożliwia mu wyrastanie ponad to, co zwykłe, powszechne i powszednie. Dzieło sztuki – swoisty przedmiot estetyczny, którego nie można utożsamiać z niczym rzeczywistym, a co jedynie zapoczątkowane jest spostrzeżeniem – ukształtowane jest poprzez przeżycie estetyczne. Obejmuje ono w swoim przebiegu wielorakie przeżycia składowe, zarówno akty ujmowania, jak i akty twórczego kształtowania lub, przeciwnie, jedynie odtwórczego rekonstruowania, a także wzruszenie i emocje. Wszystkie one w rozmaity sposób splatają się ze sobą. **PRZEŻYCIE ESTETYCZNE UAKTYWNI**a widza, słuchacza, nie pozwala przeżywającemu pozostać zimnym wobec dzieła, lecz wprawia go w szczególny stan wzruszenia. Wzruszenie, i aktywny odbiór przedmiotu estetycznego – naoczne uchwycenie już ukonstytuowanych jakości – charakteryzują się dynamiką i niepokojem poszukiwania i odnajdywania (Ingarden, 1966). Przedmiot estetyczny żyje tak długo, jak głęboko i szczerze człowiek go przeżywa i rozumie. Dzieło sztuki staje się dla człowieka żywe i wymowne w miarę tego, jak w nie wnika, jak coraz pełniej je poznaje i coraz wyraźniej je przeżywa. Dzieło sztuki zaczyna żyć swoim życiem dopiero wówczas, gdy się w człowieku odezwie, gdy znajdzie w nim oddźwięk (Szuman, 1969).

Przez doświadczenie i przeżywanie jakości estetycznych człowiek jest w mocy **UCHWYCIĆ WARTOŚCI NADESTETYCZNE** (Stróżewski, 1997) nazwane przez R. Ingardena „jakościami metafizycznymi”, prawdę, wartości moralne, *sacrum*. Istnienie wartości nadestetycznych w dziełach sztuki jest faktem. Nie znaczy to jednak, że pojawiają się one w każdym dziele i że nie wymagają szczególnego nastawienia odbiorczego, by móc ich doświadczyć. Przeciwnie: wartości nadestetyczne przysługują tylko niektórym dziełom sztuki, ściślej: tylko przez niektóre

mogą być odsłonięte czy objawione. Ponadto wymagają one niewątpliwie szczególnej wrażliwości ze strony odbiorcy, a niekiedy także zdolności „wypatrzenia” ich uwarunkowań poprzez niełatwe zabiegi hermeneutyczne.

Poprzez artystyczny kształt i symboliczny sens obrazu przejawia się świat wartości transcendentalnych i immanentnych zarazem. Tajemniczość istnienia, czasu i wieczności, tajemnica początku i końca, światła i cienia, wzajemnego przenikania się światów – wszystko to przybliży promieniowanie metafizycznego dobra i zła, sacrum i profanum, pokoju i zatrwożenia. [...] Czujemy ich zniewalającą moc, doświadczamy aksjologicznych horyzontów [...] (Stróżewski, 1997, s. 83).

Doświadczenie wartości nadestetycznych łączy się z autentycznym przeżyciem realnego istnienia. Tylko w ten sposób, przez zatopienie się w krainę barw, kształtów czy dźwięków przy równoczesnym pobudzeniu władz umysłowych i uczuciowych, doznanie będzie odgrywać w pełnym znaczeniu rolę oczyszczającą – *katharsis*. Ta katartyczna funkcja sztuki przez psychoanalitików rozumiana jest jako coś w rodzaju „kłapy bezpieczeństwa” dla nieujawnionych pragnień. Ale można pojmować *katharsis* także jako silne wzruszenie estetyczne strząsające z nas pył codziennych spraw, wprowadzające harmonię i spokój. Oblicze świata zmienia swoją perspektywę, zmieniają się proporcje spraw i wydarzeń. Dokonuje się odnowa, gruntowna przemiana duchowa.

Doznania estetyczne są subiektywne. Mogą pojawić się w wyniku kontemplacji i wczuwania się (Nawroczyński, 1997). Kontemplacja estetyczna polega na oderwaniu się od celów, dążeń, praktycyzmu i całkowitym skupieniu się na przedmiocie estetycznym tylko ze względu na samego siebie. Dla większości ludzi jest ona o wiele bardziej dostępna niż kontemplacja naukowa lub filozoficzna. Ułatwia przejście nie tylko w świat przyrody i sztuki, lecz także w świat kultury, w przestrzeń pojęć abstrakcyjnych. Większą aktywnością od kontemplacji charakteryzuje się wczuwanie – wkładanie własnych przeżyć i uczuć w kontemplowany przedmiot.

Teraźniejszość kształtuje człowieka jednostronnie wedle tego, co rzeczowe i trzeźwe, rozwija praktycznie i użytecznie. Ale możliwości, jakie posiada człowiek w odzwierciedleniu rzeczywistości, jak też opanowaniu i przekształcaniu jej zgodnie z własnymi potrzebami i zadaniami, są znacznie szersze, bogatsze i głębsze. Kontakt ze sztuką sprzyja owym głębszym, celniejszym i bardziej indywidualnym ujęciom rzeczywistości, WYOSTRZAJĄC SPOJRZENIE na to, co do tej pory zdawało się nieuchwytnie, niezauważone przez człowieka. Sztuka, ukazując wielość widzeń i sposobów rozumienia świata, zachęca do zwrócenia uwagi na jego bogactwo.

Wielcy malarze to ludzie posiadający pewną wizję rzeczy, która stała się lub z czasem stanie wizją wszystkich ludzi. [...] Sztuka wystarczyłaby więc, aby dowieść nam możliwości rozszerzenia władz postrzegawczych (Bergson, 1963, s. 105–106).

Sztuka wprowadza do spostrzeżeń jakąś NOWĄ TREŚĆ, jakieś nowe formy, nowe motywy. Można by wskazać w dziejach niejednen taki przykład, kiedy sztuka staje się natchnieniem dla działacza. Fantazja artysty jest nieobliczalna, to prawda. Ale właśnie dzięki temu jest swobodniejsza niż umysł społecznego działacza. Sztuka ukazuje niekiedy wizje, na które by się nie zdobył trzeźwy, kierujący się zmysłem praktycznym człowiek czynu. Wizje w słowie, marmurze, barwie czy dźwięku są w stanie natchnąć działacza do przeobrażeń rzeczywistości doniosłych społecznie (Ossowski, 1958).

Dostrzeganie zagadnień z otaczającego życia, patrzenie na rzeczywistość z różnych punktów widzenia, spoglądanie prawdzie w oczy jest lub może być załączkiem odkrywania własnych zachowań, postaw, działań, ale i nierzadko stanowi zachętę do sprawdzania wiarygodności faktów zaistniałych artystycznie.

Jeśli uznamy za trafne przekonanie Pliniusza, iż naturę ludzką charakteryzuje upodobanie do wędrówek i ciekawość świata, to właśnie sztuka zaspokaja i wyostrza, wciąż pobudza tego rodzaju postawę (Wojnar, 1997b, s. 257).

Odczucie niezwykłości czy zdumienia, zadziwienie czy ciekawość pobudzone faktem artystycznym pobudza do ROZWIJANIA WŁASNYCH ZAINTERESOWAŃ, poszerzania wiedzy i ćwiczenia pamięci. Dzięki temu sztuka prowadzi DO POSZERZENIA POJEMNOŚCI UMYSŁOWEJ. Kształtuje intelekt.

W każdym ludzkim wytworze, niezależnie od swoistości używanych środków wyrazowych, dana jest w jakiejś postaci „ekspresja życia”, a więc postrzegając sztukę, dochodzimy nie tylko do zrozumienia jakiegoś sensu, jak to ma miejsce np.: w filozofii, ale doznajemy nowego doświadczenia dzięki pobudzeniu naszej wrażliwości przez właściwą dziełu ekspresyjność. Warunkiem rozumienia jest osobiste przeżycie, „poruszenie”, wywołane szczególną obecnością wytworu. Doświadczenie jest aktem pełniejszym niż tzw. odbiór sztuki odwołujący się przede wszystkim do kontemplacji dzieła skończonego i do konieczności dystansu między tym dziełem a odbiorcą. Doświadczenie obejmuje i doznanie, i działanie, „poruszanie” i aktywność psychiczną, ma charakter dynamiczny. Koncepcję sztuki jako doświadczenie sugestywnie sformułował John Dewey, dowodząc, iż sztuką jest sposób, w jaki wytwór artystyczny kształtuje doświadczenie i jest w nim obecny. [...] Koncepcje doświadczenia i rozumienia odwołują się do przekonania, iż człowiek jest istotą integralną i na wszystkie bodźce i sytuacje odpowiada całą swoją osobowością. [...] Koncepcje doświadczenia i rozumienia zakładają swoistość i niepodzielność procesów poznawczych i osiąganę dzięki nim wiedzy, nierzadko określanej mianem wiedzy osobistej (*personal knowledge*) (tamże, s. 255–256).

Rozumienie sztuki odbywa się raz na drodze doświadczenia jej, innym razem w wyniku kontemplacji lub bardziej aktywnej formy – wczuwania się, rozumianej

jako wkładanie własnych przeżyć i uczuć w kontemplowany przedmiot. I. Wojnar uzupełnia:

[...] współodczuwanie z innymi ludźmi (ang. *feeling with*) oraz zdolność do przenikania przeżyć innego człowieka (ang. *feeling into*). W pierwszym wypadku akceptujemy proces porozumienia wynikający ze współprzeżywania drugiego człowieka, w drugim proces rozumienia, czyli wnikania w te przeżycia drogą intuicji. Oba te procesy są zresztą ściśle wzajemnie powiązane i słusznie chyba zauważył Herbert Read, iż: „Prawdziwą funkcją sztuki jest uczucie i przekazanie rozumienia”, czyli powiązanie wartości ekspresyjnych z wartościami komunikacyjnymi (tamże, s. 261–262).

Rozumienie jest procesem intymnym. Wtedy, kiedy ma miejsce współodczuwanie – empatia, konieczne jest poczucie bezpieczeństwa, zaufania, komfortu psychicznego. Tylko sztuka ów komfort zapewnia.

Sztuka wyostrza postrzeganie, wzbogaca pamięć, dostarcza wiedzy o świecie, o człowieku, kulturze, naturze. Kształtuje intelekt, ale i władze intuicyjne. Sprzyja zwiększaniu poziomu rozumienia, doświadczania świata i człowieka w przedmiocie estetycznym. Wzbogaca repertuar przeżyć estetycznych i wartości nadestetycznych, ale i dyscyplinuje do odkrywania własnych możliwości i do podejmowania własnej aktywności twórczej. Uprawianie sztuki jest bodaj najlepszą drogą kształtowania samodzielności, ochrony przed umysłową stabilizacją, przed umysłowym skostnieniem. Człowiek tworzący współtworzy siebie. Sublimuje w ten sposób własną potrzebę wypowiedania się, zabiera głos w dyskusji. I ważne jest nie tyle, jaki poziom ma jego własna sztuka, ile fakt, że zamiłowaniu swemu poświęca czas, tym samym zyskując wytchnienie po pracy, urozmaicenie w jednostajnych zajęciach codziennych, odprężenie organizmu, odświeżenie psychiki, podtrzymanie energii do życia i pracy zawodowej, co ze społecznego punktu widzenia jest pozytywne, a z psychologicznego – po prostu zdrowe. Kto wie, czy ta samorodna potrzeba, twórcza pasja nie wpisze nowego nazwiska do kalejdoskopu artystycznych sław, jak to się stało z uznanym już francuskim malarzem H. Rousseau (byłym urzędnikiem, poniekąd dobrym), polskimi malarzami: T. Ociepką (byłym robotnikiem wykwalifikowanym w zakładzie przemysłowym na Śląsku) i Nikiforem (prawdopodobnie bez stałego zajęcia zawodowego) (Banach, 1958, 1959).

1.3. FUNKCJE SZTUKI NAJNOWSZEJ

Sztuka nowa i najnowsza wyrosła na gruncie opozycji w stosunku do sztuki dawnej. Zatem jej funkcje są zgoła odmienne od tradycyjnych. Zmieniają się nie tyle ich nazwy, ile treści i konstelacje. Nie mówi się już o pięknie, podziwie czy wzruszeniu, a o wstrząsie, agitacji czy upadku odświętnego charakteru sztuki. Góruje „reżyseria” aktów twórczych i „ekonomia” celów.



Najlepszym sposobem zrozumienia istoty pojęcia „sztuka najnowsza” jest potraktowanie jej jako antynomii sztuki XIX wieku. Sztukę XIX-wieczną charakteryzowała przede wszystkim programowa układność: konwencjonalność, smak, hołdowanie pięknu. Sztuka terażniejsza wyrosła na drodze sprzeciwu, deklarując uproszczenie i serwując odbiorcom wstrząs. Zastęp buntowniczych artystów nazwanych awangardą zwyciężył dzięki talentowi samych artystów, a także swej inności. Inność stała się atrakcją, która wyniosła awangardę na szczyt, a zarazem ukonstytuowanym programem (Tatarkiewicz, 1988). Droga awangardy do zwycięstwa była trudna, ale bezspornie to właśnie awangarda „odniosła sukces” we wszystkich dziedzinach sztuki.

Wyklinana czy wyśmiewana w końcu ostaje się atakom tyleż filistrów estetycznych co niedowiarków – krytyków i teoretyków. Dodekafonizm, idee teatralne Craiga i Appii, Mondrian i Kandinsky, kaligrama Appolinaire’a czy słoپیownie Kruczonycha i Tuwima, zdobywają sobie prawo obywatelstwa. Mimo że dominuje wciąż kultura literacka (powieściowa), obraz asemantyczny zaczyna być równie ceniony jak odtworzenie, narracja (Morawski, 1997, s. 215–216).

Pozycja artysty jako rzetelnego i potrzebnego świadka rzeczywistości zostaje zachwiana. Artysta przestaje być jedynym i cionym arbitrem wartości moralnych i duchowych. M. Duchamp wykpiwa „kapłańsko-wieszczce pretensje i ambicje XX-wiecznych artystów” (tamże, s. 215). Artysta jako wrażliwy ekspert i dociekliwy reporter spraw politycznych i społecznych kończy swój etat, gdyż dadaści głoszą

[...] koniec ery sztuki, zawsze jednakowo usługowej wobec społeczno politycznej konserwy, a bezsilnej tam, gdzie stawką była walka o wolność i sprawiedliwość (tamże).

Dadaści chcą nie tylko rewolucji w sztuce czy poprzez nią, lecz także w samym życiu. Surrealiści chcą, by była „oknem na świat albo niczym”. Konstruktywiści wplatają w sztukę wątek materialno-technologiczny, podkreślając tym samym zaledwie instrumentalne znaczenie struktur ściśle artystycznych.

Z tych względów kierunki awangardowe, które wyłoniły się w ciągu ostatnich 20 lat, wychodząc od „nowej powieści”, poprzez pop-art, aż po konceptualizm czy twórczość nazwaną „sztuką zerową”, określono już mianem antysztuki, czy tak jak inni radykalniejsi krytycy – ery postartystycznej (Morawski, 1973).

O funkcji można pisać z różnych punktów widzenia w zależności od tego, na co kładzie się akcent np.: czy na potrzeby psychiczne odbiorców, czy na konkretnie zachodzące relacje w płaszczyźnie społecznej, tzn. rozmaite kursowanie tego samego dzieła w zależności od odbioru przez daną grupę bądź klasę z racji jej kulturowych nawyków, oczekiwań, wyborów; czy wreszcie na odpowiedniość odbioru wobec złożonej zawartości dzieła, jego tzw. mocy sterowniczej, odbioru wprawdzie nigdy jednoznacznego i całkowicie pewnego, ale niemniej nakierowanego na domniemaną intencję twórcy (Morawski, 1997, s. 208–209).

Funkcje, które wiernie określają pozycję, znaczenie i oddziaływanie sztuki współczesnej, będą dotyczyć „zależności relacji od struktury dzieła”.

Tzn. kwestię funkcji sztuki łącząc organicznie z kwestią jej potencji, ewokowania określonych, być może rozchwianych, ale wcale niearbitralnych, odpowiedzi (tamże, s. 209).

Funkcje dzieła sztuki i terminy z tym związane są zasadniczo tożsame z tymi, jakie towarzyszą sztuce dawnej, ale inna jest ich hierarchia, struktura połączeń i zakres oddziaływania. Zasadniczo nadal mamy do czynienia z kontemplacją i przeżyciem estetycznym, z wartościami bytu i niebytu, *katharsis* i *sacrum*, z „moralizatorstwem”, niemniej nowe połączenia i sprzężenia każą spojrzeć i rozumieć je nieco inaczej.

Zależność reakcji od struktury dzieła wyznacza główny składnik, na podstawie którego możliwa będzie analiza funkcji – przeżycie estetyczne. Jest to wyznacznik pełny, mieszczą się w nim bowiem zarówno dyspozycje psychologiczne odbiorców, jak i samego autora (co jest w stanie odebrać, jakie przeżycia, ile jest w stanie przeżyć, jak głębokie jest przeżycie), a także wyznaczniki społeczno-kulturowe (co dla twórcy i jego odbiorców jest doświadczeniem wspólnym zarówno w sensie potrzeb biopsychicznych, jak i w sensie uczestnictwa w historii), zawartość dzieła (wraz z wpisaną w niego zdolnością sterowania) i wiedza autorska, na ogół świadoma, o zamierzonym jednostkowym lub zbiorowym adresacie.

Wychodząc od przesłanki, że każde dzieło sztuki jest jakimś komunikatem niosącym domniemane przeżycia estetyczne, można wyróżnić pięć zasadniczych funkcji:

[...] swoiście estetyczną, swoiście poznawczą, estetyczno-agitacyjną, organizującą przestrzeń życiową oraz reportażowo-eseistyczną (tamże, s. 210).

Funkcja swoiście estetyczna za przewodnik obiera kontemplację estetyczną rozumianą jako szczególny stan, gdzie władze psychiczne z dominantą zmysłowo-emocjonalną uległy spotęgowaniu i koncentracji. Ilekroć skupiamy się nad kompozycją czy konstrukcją oraz nad wbudowanymi w nią jakościami, tylekroć tak wydzielonej ekspresyjnej całości towarzyszy kontemplacja estetyczna. Odnosi się ona zarówno

[...] do przedmiotu kontemplowanego, jak i do przyjemnego zawieszenia skupionej energii w momencie terażniejszym, tzn. do katharsis czysto estetycznego, jak gdyby w wyzwoleniu się od otaczającej nas rzeczywistości (tamże, s. 211).

Swoistość estetyczna wpisana jest zwykle w sztukę nieprzedstawiającą, gdyż ta eksponuje ostro rozbieżność świata sztuki od reszty rzeczywistości. Ekspresja tych struktur w każdym przypadku przeciwstawia osobny świat zmysłów i emocji codziennym działaniom praktycznym i obowiązkom moralnym.

Uchwycenie świata rzeczywistego poprzez przetworzenie, selekcję, kondensację jego elementów, zbitkę realiów i fantazji, metafory i parable bądź tendencję do maksymalnej wierności tworzy fikcję, która z kolei stanowi o sztuce przedstawiającej. W niej możemy uchwycić funkcję swoiście poznawczą. Wielość możliwych przekształceń fikcji mówi o bogactwie pojmowania rzeczywistości – poprzez fikcyjność losów ludzkich docieramy do złożonych prawd egzystencji, do zasadniczych pytań postawionych rzeczywistości.

Funkcja swoiście poznawcza ogarnia więc nie tylko doświadczenie tzw. projekcji i identyfikacji (z bohaterem) i nie tylko marzenie na jawie, ale również katharsis pozaestetyczne, związane z moralno-filozoficzną refleksją nad sensem istnienia (tamże, s. 212).

Tyle że wartości te nie absorbują całej psychiki, a raczej stanowią tło, otoczkę, by podkreślić treści poznawcze i moralno-filozoficzne.

Szczególnie sacrum sztuki przedstawiającej na tym właśnie zasadza się, że jej język (tworzywo i środki wyrazowe) i całość odpowiednio zorganizowana (fikcja quasi-autonomiczna), a więc owe „przezroczyście” właściwości zabarwiają się i kształtują treść tak, że z gruntu inaczej – tzn. żywo, bezpośrednio, obrazowo przemawia dzieło sztuki w zestawieniu z traktatem filozoficznym czy moralnym bądź książką historyczną (tamże).

Funkcję agitacyjno-estetyczną S. Morawski uznaje za paradoks, a to za sprawą dysonansu wartości estetycznych z agitacyjnymi. Treść i forma dzieła, choć względnie samodzielne, nie służą kontemplacji sfery przeżyciowej czy egzystencjalnej, a podporządkowane są dominancie ideologicznej. Fikcja dzieła ukazuje pewien przykład, który ma pobudzić do podjęcia działań analogicznych. Można, zdaniem S. Morawskiego, ową funkcję uznać za szczególnie przypadek funkcji poprzedniej, gdyż w istocie mamy również moralno-filozoficzny charakter. Jest pewien bieg rzeczy i uwikłanego w nim człowieka. Tyle że tendencja propagandowa wychodzi poza fikcję estetyczną ku rzeczywistym akcjom. Łatwo wykrywalna staje się bariera między sztuką pojmowaną jako fikcja artystyczna a życiem, czyli realiami pozbawionymi estetyzacji. Wiersz rewolucyjny wyprowadza słuchaczy na ulicę, nie służy zaś delektowaniu się rymami, grą słów, metaforycznymi przeobrażeniami, głębią odniesień; dynamiczny wydzźwięk pieśni mobilizuje żołnierzy do walki,

nie służy zaś odkrywaniu tajemniczości, „sakralności”. Sztuka zbliża się do życia, ale nie poprzez jakości estetyczne.

Zbliżenie sztuki do życia, negowanie jej odświętnego charakteru następuje poprzez związanie jej z rzemiosłem artystycznym, architekturą i wzornictwem przemysłowym. Ujawniła się tym samym funkcja organizowania przestrzeni życiowej. Secesja nadała temu ruchowi rozmach, wzmogła go działalność Bauhausu i dalej Ch. Le Corbusiera, a także kontynuatorów konstruktywistów: A. Rodczenki, W. Tatlina – komfuturystów prolektulturowców.

[...] funkcja ta – nacelowana na użyteczność funkcjonalną – nie jest wyzbyta elementu kontemplacji estetycznej. Kontemplacja, poczucie swojskości, ewentualne doznanie harmonii z otoczeniem ma tu zachodzić wobec przedmiotów codziennych, a nie odświętnych. [...] funkcja ta rozszerza granice tego zjawiska, które stanowi punkt wyjścia dla funkcji swojskości estetycznej. Rozszerza podwójnie zakresem przedmiotowym, a od strony podmiotu – poczuciem przydatności życiowej, które ma się organicznie splatać z radością estetyczną (tamże, s. 213).

Jednakże ekspresja jakości estetycznych jest tylko komponentem, dodatkiem w funkcji organizowania przestrzeni życiowej.

Funkcja eseistyczno-reportażowa związana jest przede wszystkim z tworzywem literackim, w odróżnieniu od funkcji poprzedniej kojarzonej wyłącznie z tworzywem plastycznym. Mimo inwazji potocznego lub dyskursywnego języka, funkcja ta zasadzała się w fikcji jako regule nadrzędnej i względnie autonomicznego przeżycia estetycznego.

W sztuce od pół wieku funkcje te były względnie zamknięte i przeciwstawne funkcjom życiowym. Umożliwiały samoekspresję przez identyfikację i projekcję, *katharsis* przez intensyfikację emocji bądź ukojenie strukturą formalną, bądź też dostarczanie marzeń. Uświadamiały dysharmonię człowieka i świata, człowieka z samym sobą bądź przeciwnie – uspokajały, zapewniając poczucie harmonii z otoczeniem. Była to jednak fikcja na tyle „święteczna”, że wymagała określonego rytuału przeżywania.

Nowa awangarda wstąpiła na arenę dopiero w latach 50. ubiegłego wieku. Wraz z komputeryzacją sztuki, upowszechnieniem się przekazu elektronicznego, telewizją i innymi mass mediami przestał mieć znaczenie prymat funkcji swojskości estetycznej, jaką postulowała awangarda wcześniejsza. Treści przekazywane nowymi drogami ulegają tak wielkiemu przekształceniu, że trudno odszukać w nich estetycznego uniesienia, głębi, górę biorą zaś te wartości i funkcje, które dotąd uznawano za marginesowe. Funkcja estetyczna nie tyle zanikła, co świadomie została wyłączona. Funkcje poznawcza i organizowania przestrzeni życiowej znajdują nowy wymiar – „FUNKCJI PRAKTYCZNO-POZNAWCZEJ BĄDŹ ZABAWOWEJ” (tamże, s. 217). Z jednej strony mamy obiekty przypominające męczący, hałaśliwy rytm maszyn, rytm dnia codziennego, z drugiej zaś techniczne nowinki – hologramy.

Funkcja eseistyczno-reportażowa przekształca się w funkcję MORALNO-INTELEKTUALNĄ.

Autotematyzm ustąpił miejsca krytyczno-teoretycznym programom i manifestom, problematyzującym istnienie sztuki. [...] Intelktualną (funkcją), gdyż zmusza do wysiłku myślowego, do rozwiązywania rebusów, do śledzenia meandrow wiedzy czerpanej przez artystów od naukowców – językoznawców i semiotyków czy filozofów [...]. Zasadniczym wszakże motywem nie jest tu samo przesłanie intelektualne, lecz wzbudzenie u odbiorcy trwałej niepewności co jest, a co nie jest sztuką, oraz przede wszystkim wymuszenie na nim wątpliwości co do sensu istnienia twórczości artystycznej [...]. [...] moralnej – bowiem wraz z medytacją o statusie sztuki winna ujawnić się medytacja o zakręcie kulturowo-cywilizacyjnym (tamże).

Agitacyjno-estetyczna funkcja jest dla współczesnych awangardystów po prostu przeżytkiem. Aczkolwiek nie do końca funkcja ta zanikła, zważywszy, że reklama w pewien sposób propaguje pewne postawy, zaleca pewne decyzje. A czy jest sztuką? Pewnie tak, skoro obrała za swój obiekt przedmioty użytkowe i postawy codzienne (tak jak pop-art w latach 60.).

Reasumując: wraz z zanegowaniem formy, wirtuozerii, ekspresji, indywidualności dzieła artystycznego, a ponadto wraz z odrzuceniem zasady *mimesis* –

[...] w granicach najnowszej awangardy znikła szansa dla funkcji, które związane były z homeostazą, tzn. z wzmożoną równowagą władz psychicznych, intelektualizacją energii oraz *katharsis* sterowanym treściami głębokimi charakteru moralno-ideologicznego, filozoficznego, religijnego itd. (tamże, s. 219).

Sztuka o tym charakterze występuje dzisiaj tylko w formie paraobrzędowych lub ludycznych happeningów, a i tak element magiczny jest wykoncypowany, założony jako końcowy punkt programu, nie zaś bezpośredni i spontaniczny. „Reżyseria” aktów twórczych, „ekonomia” celu trywializuje i komercjalizuje przesłanie sztuki.

1.4. SZTUKA JAKO DZIEŁO I AKT TWÓRCZY ARTYSTY I ODBIORCY

Twórczość jest zasadniczo wytwarzaniem rzeczy nowych i wartościowych. Powołuje do życia przedmioty należące do sztuki, mające wartość artystyczną. O ile wobec nauki odbiorca przyjmuje postawę obiektywną – porusza ona przede wszystkim intelekt, o tyle wytwory sztuki wzmagają u odbiorcy napięcia emocjonalne i wzbudzają uczucia estetyczne.



Dzieło sztuki jest przedmiotem, który stanowi koherentną całość i odznacza się cechami formalnymi. Stanowi przedmiot odgraniczony od reszty świata – nie jest więc „dalszym ciągiem” rzeczywistości, lecz tworzy swój własny, specyficzny

„świat artystyczny”. Jest celowym tworem człowieka i zawiera w sobie ślad jego indywidualnych zamierzeń. Stanowi również twór kulturowy powstały z uwagi na charakterystyczne dla danego czasu zamierzenie artystyczne – jego pełny sens odsłonić może znajomość epoki, w której powstało. Mimo tak szerokiego ujęcia dzieła sztuki i ta definicja okazała się zawodna – wszystkie te elementy konstytuujące dzieło sztuki zostały zakwestionowane aż do prób całkowitego ich odrzucenia przez sztukę współczesną. Dzieło sztuki jest więc przedmiotem badawczym o tyle, o ile ujmowane jest z uwagi na jego swoistość, odmienność w stosunku do przedmiotów niebędących dziełami sztuki, na jego związek, pokrewieństwo czy analogie do dzieł sztuki innych rodzajów, przy jednoczesnym ujęciu go w aspekcie wartości estetycznych. Dzieło sztuki można uznać za najłatwiej uchwytny, oczywisty „obiekt”, który – co najważniejsze – stanowi impuls dla przeżyć odbiorcy, cel aktywności twórczej artysty. Dzieło sztuki jest przedmiotem o specyficznym sposobie istnienia – tkwi w rzeczywistości fizycznej, a zarazem społecznej, utrzymując z nią związek poprzez swoją podstawę bytową oraz zawartość humanistyczną. „Swoistymi” dziełami sztuki są przedmioty natury, jeśli ujmuje się je jako specyficzne przedmioty estetyczne, które człowiek wyodrębnił z realnego otoczenia dla odszukania wartości estetycznych.

W teorii *mimesis* tworzenie dzieła sztuki poprzez naśladowanie uczuć zostało nazwane „ekspresją”, wzorowanie się przez artystę na działaniach przyrody – kreacjonizmem, kopiowanie wyglądu rzeczy ujmowane jest w ramy naturalizmu czy weryzmu – gdy fikcja artystyczna stwarza pozory całkowitego autentyzmu (np. dzieło sztuki traktowane jest jako dokument naukowy, a jego wartość uzależniona jest od wierności w odtwarzaniu rzeczywistości).

Zwolennicy socjologizmu estetycznego (np. H. A. Taine, J. Dewey, L. Goldmann) dziełem sztuki czynią wytwór zbiorowej świadomości. Powstaje ono i rozwija się w związku z rozwojem społeczeństwa, przemianami kulturowymi. H. A. Taine dziełem sztuki nazywa wynik oddziaływania wielu czynników zewnętrznych, pozaartystycznych, z których najistotniejszym jest czynnik społeczny. Na przykład obyczajami panującymi w XVI wieku w społeczeństwie włoskim tłumaczy heroiczną nagość i nadmierną muskulaturę postaci malarskich i rzeźbiarskich Michała Anioła. Dla J. Deweya dziełem sztuki jest przede wszystkim zjawisko społeczne. Należy je rozumieć jako przejaw ducha zbiorowego, część zbiorowego doświadczenia. Jest ono zdeterminowane związkami z naturą oraz „społeczną wizją” natury. Według J. Deweya, nie ma odgraniczenia między treściami dzieła a treściami życia.

Fenomenologiczny ogląd dzieła sztuki podejmuje R. Ingarden (oraz M. Geiger, M. Scheler, M. Heidegger). R. Ingarden przyjmuje istnienie przedmiotu materialnego, prawdziwego jednak dzieła sztuki doszukuje się w bycie intencjonalnym, który ma swoje oparcie w owym przedmiocie materialnym, a ponadto w akcie twórczym artysty i aktach percepcji odbiorcy. Dopełnieniem jest przed-

miot estetyczny powstały w wyniku uzupełnienia miejsc niedookreślonych bytu intencjonalnego w związku z podejmowaną przez odbiorcę percepcją estetyczną.

Od połowy XIX wieku aż do czasów drugiej wojny światowej silnie zaznaczył się psychologiczny nurt ujmowania dzieł sztuki. Przyjmowano, że nie jest ono tworem czysto fizycznym, ponieważ ma właściwości, które nie pozwalają sprowadzić go do rzeczy – jest w nim zawarty ślad myśli i uczuć artysty. J. Segal mówił, że jest ono interesujące, warte poznania – badania, o ile oddziałuje na człowieka. Bez stanu bezinteresownego upodobania wynikłego z kontemplacji uczuciowej przedmiotu nie ma dzieła sztuki. Co prawda nie ma wspólnych obiektywnych przedmiotów uznanych za piękne, ale istnieje podobieństwo stanów psychicznych, które pojawiają się w kontakcie z tymi przedmiotami. Stan ten to kontemplacja estetyczna. Obok dzieła sztuki J. Segal wyróżnił ponadto „przedmiot estetyczny” będący treścią przeżycia wywołanego przez dzieło sztuki, który nie może być rozpatrywany w oderwaniu od przeżywanego przedmiotu.

Psychologizm estetyczny rzadko występuje w postaci „czystej”. H. A. Taine łączył go z socjologizmem i biologizmem, B. Croce pojmował go zaś jako ekspresję osobowości, tym samym reprezentował idealistyczne ujęcie dzieła sztuki. Dla B. Crocego dzieło sztuki było czystym bytem idealnym, tworem czysto duchowym, wynikiem działalności intuicyjno-ekspresyjnej człowieka, wizją powstającą jako wyraz osobowości artysty w akcie intuicyjnym. Dzieło sztuki dla B. Crocego było intersubiektywne, a związek ze stroną materialną był nieistotny. Treść i forma były w dziele nierozdzielne – to artysta „posiadał” ich syntezę w sobie, niejako *a priori*. W duchu idealizmu obiektywnego, którego notabene rodowód sięga platonizmu, a wiedzie przez G. W. F. Hegla i A. Shaftesbury’ego – mentora B. Crocego, wypowiadał się H. Seldmayer. Autor ten odbiorcę, a nie artystę, czynił twórcą dzieła sztuki. Odbiorca, według H. Seldmayera, odtwarzał dzieło sztuki, opierając się na danym materialnym przedmiocie estetycznym.

Wieloaspektowość dzieła ujmują teorie np. E. Souriana czy L. Chwistka. Według E. Souriana, dzieło sztuki istnieje na cztery sposoby jako: byt fizyczny (przedmiot materialny), byt fenomenalny (zharmonizowany układ jakości zmysłów), byt przedmiotowy (przedmioty przedstawione w dziele) i jako byt transcendentny (gdzie sens i intencja filozoficzna oraz niepodważalna wartość estetyczna tworzą syntezę i istotę tego bytu). Dla E. Souriana dzieło było, jak je określał, „absolutnym szczytem egzystencjalnym”, czyli bytem indywidualnym, charakteryzującym się znaczną intensywnością istnienia.

Pluralizm ontologiczny L. Chwistka obejmuje wielość rzeczywistości istnienia dzieła sztuki w następujący sposób: rzeczywistość rzeczy – rzeczywistość „popularna” wyraża rzeczy takie, jakie jawią się w obserwacji potocznej, odtwarza rzeczywistość ze względu na nią samą, a odpowiadają jej „prymitywne” dzieła sztuki; rzeczywistość fizykalna – „naukowa” odtwarza wiedzę o przedmiotach – artysta, kreując rzeczywistość, obserwuje systematycznie to, co ma odtworzyć i jednocześnie uzupełnia swoją wiedzę o niej (realistyczne dzieła sztuki); rzeczywistość

wrażeń – rzeczywistość „psychologiczną” oddają dzieła typu impresjonistycznego, które chwytają „moment zapatrzenia się”; rzeczywistość wyobrażeń – rzeczywistość wizjonerów jest przestrzenią hipotetyczną, „futurystyczną”, sugerującą przyszłość, doskonałość, stan idealny. Warto podkreślić, że określenia: „prymitywizm”, „realizm”, „impresjonizm”, „futuryzm”, użyte w filozoficznej koncepcji wielości rzeczywistości L. Chwistka, nie oznaczają historycznych stylów, lecz ich obszar znaczeniowy jest znacznie szerszy.

Dzieło sztuki jest komunikatem, przekazem, informacją. Przekaz ten zakłada istnienie pewnego „języka”, wedle którego dzieło zostało zakodowane i wedle którego odbiorca może je odczytać. Semantyka i teoria informacji wprowadzają zagadnienia dzieła sztuki na płaszczyznę badań nad językiem. Nadawca – artysta, posługując się specyficznym językiem – systemem znaków i kodów, nadaje komunikat, odbiorca dekoduje komunikat, gdy zna system językowy i kod, a nadana informacja zostaje wtedy przyjęta i rozumiana. R. Jacobson twierdzi, że gdy się z językiem zapoznamy, uzyskamy więcej niż tylko zrozumienie dzieła, a mianowicie maksymalnie bogatą informację przy wystarczającej ilości środków koniecznych do zaprezentowania dzieła. Maksimum informacji przekazuje dzieło wtedy, kiedy występuje tzw. naddanie artystyczne w stosunku do języka potocznego, polegające np. na wprowadzeniu rytmu czy rymu, przez co zostaje wzmoczona funkcja emotywna języka i tym samym zostaje przekazane coś więcej, niż gdyby te same znaczenia oddane były innymi słowami, w innym układzie.

Można również dzieło sztuki uznać za jakość niesprowadzalną i nieporównywalną do niczego, niedającą się włączyć w żaden z istniejących systemów, choć tym sposobem odcina się możliwość osadzenia dzieła sztuki w szerszym systemie zjawisk. Pewną autonomię dzieła sztuki widać u B. Crocego, jako że istotne momenty dzieła wyjaśnia przez pojęcia intuicji, ekspresji czy w teorii E. Souriana, u którego dzieło staje się bytem absolutnym należącym do sfery przedmiotów idealnych. M. Dufrenne uznaje autonomię dzieła sztuki w pełni, nie włącza go w żaden system bytów. Próbuje natomiast dociec jego swoistości, porównując dzieło sztuki (a raczej przedmiot estetyczny) do świadomości człowieka. Nie jest to jednak byt psychiczny. Według M. Dufrenne’a, dzieło istnieje na trzech płaszczyznach: zdolności percepcyjnych, zdolności uczuciowych i zdolności odbierania prostych wrażeń, a każda z płaszczyzn dzieła ujmowana jest przy udziale innych sprawności człowieka. Dzieło sztuki zawiera bowiem w swej strukturze aspekt jakości zmysłowych (barwy, dźwięki, gesty), aspekt świata przedstawionego i świat wyrażony (uczucia, jakości afektywne, który jest szczególnym, bo nie należy do żadnych bytów, a konstytuuje dzieło i jego wartość. M. Dufrenne nakreślił istotę nie tyle dzieła sztuki, co przedmiotu estetycznego – wyróżnione trzy aspekty przynależą przedmiotowi estetycznemu, czyli dziełu o tyle, o ile jest ono objęte percepcją i przeżyciem.

Dzieło sztuki jest jedyne w swoim rodzaju, ponieważ został w nim uchwycony, zawarty, ukształtowany świat przez niepowtarzalny układ jakości zmysłowych zgodnie z wyobrazeniami artysty. Zarazem jednak dzieło sztuki jest czymś ogół-

nym, ogólnoludzkim i może być zrozumiane przez każdego, kto posiada zdolność odczucia wyrażonych przez dzieło jakości. Innymi słowy: dzieło sztuki, choć jest względnie niezależnym przedmiotem, to ściśle związane jest z osobą twórcy – świadomym sprawcą czynu artystycznego. Związane jest także z osobą odbiorcy, nadającym ostateczny sens dziełu i szczególną kwalifikację poprzez określenie wartości estetycznych (Gołaszewska, 1973).

Nie ma sztuki bez dzieła sztuki – aktywność twórcy jest bezwartościowa, jeśli nie prowadzi do wytworu. Można mieć wiele zamysłów i idei, ale są one bez wartości dopóki nie nabiorą kształtu konkretnego wytworu materialnego. „Wychowanie musi zdawać sobie z tego sprawę” (Gloton, Clero, 1988, s. 38). Co prawda w historii sztuki można odnaleźć wyjątek od tej reguły – przykładem są konceptualiści czy artyści wydzielonego nurtu konceptualizmu: land-artu. Konceptualiści odrzucali przedmiot jako wynik działań twórczych i demonstrowali same pomysły. Był to rodzaj „głośnego myślenia”, w którym nacisk położony był na koncepcję, a nie na wykonanie obiektu. Niemniej i te akcje, aranżacje i projekty zyskały swoją dokumentację – fotograficzną, rysunkową czy pisemną. Artyści land-artu silnie ingerowali w pejzaż: Christo opakował folią część wybrzeża w Little Bay w Australii (1969), W. de Maria wznosił podwójny mur na pustyni (1962), R. Smithon zbudował spiralną groblę na Wielkim Słonym Jeziorze w stanie Utah. Choć ich (może i absurdalna) sztuka była afirmacją sztuki czystej, to i tak zyskała wymiar materialny.

Nie ma więc sztuki bez dzieła, nie ma także sztuki bez twórczości artystycznej – procesu twórczego, którego sprawcą jest artysta. Niejednokrotnie w historii spotkać można tezy jakoby proces twórczy artysty uwieńczony dziełem był przejawem boskiej siły demiurga czy funkcją stanu kultury na określonym poziomie rozwoju ludzkości (wyjaśnienie kulturowe, np. J. Huizinga) bądź wynikiem „gry” artysty z innymi artystami oraz ogólnej sytuacji społeczno-ekonomicznej (historyzm, np. M. Kagan). Niewątpliwie prawdą jest, że zarówno „iskra Boża”, społeczno-ekonomiczne tło otoczenia artysty, wielość przeszłych i współczesnych artystów faktów artystycznych, jak i to, że twórca jest „produktem” społeczności, w której żyje, realizując jej potrzeby, a niekiedy je formując (socjologiczna teoria twórczości artystycznej, np. A. Comte, E. Durkheim, S. Ossowski), kształtują osobę, osobowość artysty, wpływają na jego kreacyjny stosunek do rzeczywistości. Ale prawdą jest i to, że przede wszystkim czynnikiem psychologicznym – ekspresją osobowości, czyli autentyczne przeżycia twórcy, wewnętrzne uczucia, osobiste doświadczenia i indywidualny sposób ujmowania rzeczywistości – stanowi sedno twórczości artystycznej. H. Matisse dowodził, że w dziedzinie sztuki autentycznym twórcą jest osoba nie tylko uzdolniona, lecz także ta, która potrafi, z uwagi na ostateczny cel – dzieło, uporządkować cały zespół czynności. „Widzenie” takie jest już operacją twórczą, która wymaga wysiłku, wysiłku wspieranego odwagą postrzegania wszystkich rzeczy jakby po raz pierwszy. Wszelki autentyczny wysiłek twórczy jest czymś wewnętrznym.

Twórczość artysty bierze swój początek w jego naturalnych zadatkach. Niemniej „zadatki” te muszą być pielęgnowane i rozwijane, muszą uzyskać warunki, w których przeistoczą się w siły twórcze, prowadzące do osiągnięć znaczących dla sztuki i kultury.

Ważne jest, by sobie uświadomić, że nie wystarczą same tylko zdolności ani też same tylko sprzyjające twórczości warunki (zewnętrzne i wewnętrzne). Tak jak istnieją zmarnowane talenty dlatego, że człowiek nie znalazł się w warunkach niezbędnych dla rozwinięcia swych uzdolnień (jak przysłowiowy Janko Muzykant), tak też istnieją talenty pozorne, gdy człowiek ma szansę, lecz nie korzysta z niej w sposób właściwy i pełny, ponieważ brak mu najważniejszego: prawdziwego talentu (Gołaszewska, 1986, s. 21).

Artysta w pewnym sensie jest „zwykłym” człowiekiem (ale tylko w pewnym sensie, bo – jak M. Gołaszewska wykazuje – jest też „przypadkiem granicznym”), który nie tylko poznaje siebie w zdarzeniach, w coraz to nowych sytuacjach życiowych – owe sytuacje i zdarzenia kształtują go, rozwijają albo prowadzą do regresu. Jedną z sytuacji oddziałujących na całokształt osobowości człowieka jest twórczość wraz ze wszystkimi przeżyciami, osiągnięciami, klęskami i zawodami, jakie z sobą niesie.

Twórczość jest zdarzeniem przenikającym całe życie człowieka, lecz składa się na nią wiele zdarzeń konkretnych, właśnie owe powodzenia i klęski, a także spotkania z wynikami twórczych działań innych ludzi, budzących szacunek i podziw, skłaniających nie tyle do naśladowania, ile do podjęcia pewnej idei, że mianowicie człowiek może czegoś wielkiego dokonać, że tkwią w nim moce, które może wyzwolić, że wartości, te najwyższe, jak prawda, dobro, piękno, świętość, bohaterstwo, rzeczywiście istnieją, skoro są ludzie, którzy dają im świadectwo. Nie mniejszą rolę spełnia tu kontakt bezpośredni z ludźmi o wielkim talencie, „promieniujących” siłą swej osobowości: tu mieści się szeroka dziedzina zagadnień związanych ze stosunkiem ucznia i mistrza, z wzorotwórczą rolą wielkich artystów, uczonych, świętych – ludzi twórczych w różnych dziedzinach życia (tamże, s. 23–24).

Ważne jest jednak to, jakie miejsce zajmuje twórczość w życiu artysty człowieka, to znaczy czy jest ona czymś przypadkowym, mało istotnym, co się raz tylko udało, do czego nie przywiązuje się uwagi, co można równie dobrze podjąć jak porzucić, czy też traktowana jest jak powołanie, najważniejsza sprawa w życiu.

Ale artysta to również „niezwykły” człowiek, choć jego twórczość z jednej strony uwarunkowana jest światem obiektywnym, który

[...] wiążemy z doświadczeniem twórczym, czyli takim ujęciem rzeczywistości, które skłania do podjęcia działań twórczych i ukazuje ich możliwości (tamże, s. 29),

a z drugiej strony uwarunkowana jest podstawowymi tendencjami osobowości człowieka. W pewnym sensie – tak. Artysta jest niepowtarzalny, „skrajny”, sta-

nowi „przypadek graniczny”. A to dlatego, że urzeczywistnienia nieprawdopodobne; nieprawdopodobne z punktu widzenia dzieła sztuki:

[...] wątpliwe i prawie niemożliwe jest istnienie sztuki, ściślej – dzieła sztuki (np.: nie ma szans na skonstruowanie poprawnej jego definicji, wiadomo tylko, że nie jest niczym obiektywnym ani niczym subiektywnym) (tamże, s. 51);

nieprawdopodobne z punktu widzenia artysty:

[...] aby ktoś mógł być artystą, potrzeba na to tak niezliczonych ilości współwystępujących z koniecznością współczynników, że wreszcie rezygnujemy: nie ma prawdziwego artysty (każdemu czegoś ważnego brak) (tamże).

Artysta jest „przypadkiem granicznym” również z tego względu, że wyróżnia się „wiedzą bez argumentów”.

Określa się niekiedy sposób myślenia właściwy artystom jako intuicję – wiedzę entymematyczną, rozumowanie z pominięciem pośrednich ogniw dowodzenia. Zaraz po pytaniu następuje odpowiedź. Niekiedy odpowiedź poprzedza pytanie. Bywa i tak w zachowaniach artystycznych, że nie ma ani pytania, ani odpowiedzi, ale twór artystyczny (dzieło) zmusza innych do myślenia. [...] Zdawać by się mogło, że tego rodzaju a-naukowe zachowania nie mogą doprowadzić do wiedzy, nie mogą być brane pod uwagę, gdy chodzi o wiedzę o świecie rzeczywistym, a tymczasem nawet w dosłownym znaczeniu słyszy się o artystycznych prekursorach teorii [...] (tamże, s. 52).

Kolejnym wyznacznikiem niepowtarzalności artysty jest „zgeneralizowana wrażliwość”.

Chciałoby się powiedzieć, że artysta jest chorobliwie wrażliwy, nadwrażliwy. Jest jednak tak, iż mamy tu do czynienia z wrażliwością artystyczną – a wtedy odpadają pejoratywne orzeczniki. Jest to wrażliwość na bodźce zewnętrzne i wewnętrzne, stany biologiczne i psychiczne. Ta wysubtelniona i wszechobecna wrażliwość powoduje, że artysta żyje w ogromnym napięciu – działa na niego z równą siłą to, co pozornie jest mu obojętne, co nie dotyczy jego (lecz dostrzega on ten nadmiar świata, tę jego nieustanną agresywność, zachłanność na to, by był dostrzegany, odbierany, rozumiany, przeżyty, odczytany), jak też to, co jest obojętne dla procesu twórczego, dotyczące osobowości podstawowej: stany emocjonalne, klęski i powodzenia życiowe, reakcje innych ludzi, owe tysiące możliwości, by czuć się obrażonym lub co najmniej urażonym, już choćby nawet tym, że nie zostało się dostrzeżonym (tamże, s. 52–53).

Istotna dla artysty jest „zabsolutyzowana wolność”. Wolność jest warunkiem koniecznym dla twórczości artysty, mimo że często sam artysta nakłada na siebie nakazy i zakazy. Twórca pragnie wolności „od”, mimo że buduje wokół siebie sieć wyrzeczeń.

Być może przede wszystkim artyści osiągają ową wolność „od wszystkiego” w sposób dosłowny, choć nieco odmienny, zależnie od momentu historyczno-społecznego (tamże, s. 53).

Przez to w jakiś sposób staje się indywidualnością, niepowtarzalną osobowością, której subiektywizm zyskuje status czegoś obiektywnie doniosłego, wysoce cennego („zobiektywizowany subiektywizm”).

Jedynym obowiązkiem artysty wobec własnej sztuki jest być sobą, nikogo i niczego nie powtarzać, nigdzie nie szukać wzorów. [...] Artysta jest subiektywny nie w ogóle, ale aż do granic możliwości. Liczy się jedynie z sobą samym, ponieważ tylko w nim jest wartość, którą pragnie urzeczywistnić. Musi na swój sposób pojąć innych ludzi, idee, zdarzenia. Musi bronić swej odmienności, niepowtarzalności, przeciwstawiać się próbą włączenia go w taki nurt, który byłby w czymkolwiek sprzeczny w nim samym (tamże, s. 54).

Artystyczna indywidualność, która nakazuje mu bycie w zgodzie z samym sobą i jego „zgeneralizowana wrażliwość” budują jakby „świadomość niszczącą samą siebie”.

Sztuka jest protestem, aktem niezgody na to, co istnieje. Jest buntem przeciwko światu, jakim on jest – bowiem artysta z całą wyrazistością swej nadwrażliwości dostrzega nie tylko oczywiste luki, ale też zasadnicze sprzeczności tkwiące w realnym, aktualnie istniejącym świecie. Protest zaczyna się od odmowy na samego siebie, jakim się jest. Tutaj przywołać można samodestruujące wyznanie Kafki: artysta świadomy jest, że ma wykonać rzecz, która z zasady jest niemożliwa do wykonania. Także Różewicz chętnie określa poezję jako nieistniejącą, niemożliwą, a pisanie wierszy jako „zatykanie papierem dziury” (tamże).

Artysta skazany jest na „funkcjonalny autotelizm”, bo żyje w zasadzie w zamknięciu sztuki, ona jest jego domeną, w której może i powinien czegoś dokonać. Cały swój wysiłek poświęca temu, by stworzyć dzieło sztuki, by wykreować doskonały przedmiot.

Aby stał się społecznie użyteczny, musi tworzyć przedmioty, których podstawową racją istnienia jest ich własna, wewnętrzna doskonałość. Tutaj więc graniczność, skrajność artysty polega na tym, iż musi się on oderwać od wszystkiego, co nie jest dziełem, by uczynić to dzieło społecznie cennym czy w ogóle „przedmiotem który istnieje” (tamże, s. 55).

I jeszcze jeden wyznacznik artysty – dociera on do takich dziedzin rzeczywistości (świata i człowieka), do których nie ma dostępu żadne dotychczasowe wyjaśnienie naukowe posługujące się myśleniem dyskursywnym, logicznym. Mimo że świat artysty nie jest radykalnie odrębny od świata zwykłego człowieka (jest to

w zasadzie ten sam świat), to artysta widzi, odczuwa jakby więcej, mocniej – racjonalizuje pozaracjonalne.

Artysta zbliża się więc w sposób najbardziej bezpośredni do tego, co w świecie człowieka pozostało irracjonalne, illogiczne, niepoznane dotychczas naukowo. (Pozostaje pytaniem, czy nauka ma szansę spenetrować całą rzeczywistość, czy zawsze pozostaną w świecie człowieka jakieś obszary irracjonalnego; być może, iż w którymś z pokoleń przyszłości sztuka okaże się już niepotrzebna, bowiem sfery irracjonalnego przestaną istnieć.) Artysta, przenikając intuicyjnie do sfer irracjonalnego, realizuje wartości estetyczne będące odpowiedzią na ludzką potrzebę osiągnięcia tego, co nieosiągalne, poznania tego, co niepoznawalne; artysta kreuje dzieło, w którym są realizowane, artystycznie przekazane wartości tkwiące w głębokich strukturach świata: tragizm, wyniosłość, piękno, brzydota, komizm, poetyczność itp. (tamże, s. 56).

Psychologizm przełomu wieków XIX i XX poddawał analizie zarówno same dzieła będące wyrazem autentycznych przeżyć twórcy, jak i pozostawione przez twórcę dokumenty mówiące o jego życiu osobistym i planach artystycznych, uznając samo tworzenie jako zabieg czysto zewnętrzny, nieistotne dopełnienie wewnętrznego procesu, jako czynność praktyczną zmierzającą do udostępnienia odbiorcom dzieła całkowicie gotowego w umyśle artysty. Stanowisko to nie uwzględniało jednak faktu, że koncepcje, pomysły, idee, dopóki pozostają zamknięte w umyśle twórcy, dopóty nie mogą być zaliczone do procesu twórczego – dopiero realizacja zamierzeń, choćby w postaci tylko próby, stanowi o zainicjowaniu twórczości i pozwala, niejako *ex post*, na zakwalifikowanie jej do „twórczych” składników procesu. Efektem tegoż psychologizmu było: z jednej strony – dość radykalne przekonanie, że twórca jako realny człowiek żadną miarą nie należy do problematyki twórczości, z drugiej – przyczyniło się do przewyciężenia jednostronnych ujęć tej problematyki.

Każdy akt twórczy jest doświadczeniem indywidualnym twórcy i dlatego w mniejszym lub większym stopniu stanowi ekspresję osobowości artysty. Ekspresja osobowości twórcy rozumiana jest jako uzewnętrznienie jego emocji i przeżyć wewnętrznych w dziele sztuki. Wiąże się z tym także wyrażanie treści psychicznych. Przejawia się to w gestach, słowach i pewnych przedmiotach wykonywanych przez człowieka, ujawniając jego temperament, typ inteligencji i wyobraźni. Ekspresja może mieć charakter nieświadomy, często automatyczny, instynktowny. Ujawnia się w bezwiednych ruchach, mimice, okrzykach, śmiechu, płaczu. Jest wtedy tym, co S. L. Rubinsztejn (1962) nazywa „ruchami wyrazowymi człowieka”. Przypomina ekspresję dziecka, która często ma taki spontaniczny charakter, bo głównym motorem są uczucia, a nie rozumowanie i reguły społeczne. Ekspresja może mieć również charakter świadomy, bo wyznaczony przez cel, do którego zmierza. Ten rodzaj ekspresji towarzyszy częściej życiu dorosłemu, dojrzałemu człowiekowi.

Interesujące jest zjawisko wtórnego przekształcania się u ludzi dorosłych pewnych form ekspresji zamierzonej w zautomatyzowaną, a więc niejako znowu naturalną. Ta naturalność drugiego stopnia ma jednak często charakter nieautentyczny. Wyższym stopniem ekspresji zamierzonej są wszystkie formy działalności twórczej człowieka, zwłaszcza sztuka. Tu ekspresja zostaje skierowana w koryto społeczne ustalonych zasad, obowiązujących w danej dziedzinie sztuki. Przede wszystkim podporządkowuje się ona tym zasadom, które konstruuje sam artysta. Harmonijna integracja zasad społecznych i indywidualnych, jakie kierują ekspresją, świadczy często o stopniu wartości sztuki (Trojanowska-Kaczmarek, 1971, s. 35).

Materiałem ekspresji zamierzonej – sztucznej, jak nazywa ją W. Tatarkiewicz, są elementy ekspresji naturalnej.

Pewne naturalne treści emocjonalne, którymi np. artysta obdarza bohaterów swego dzieła lub w ogóle całe dzieło, są w nim świadomie ujawnione. Inne elementy ekspresji naturalnej wchodzi w dzieło w sposób przez artystę nieświadomy, wyrażając się w formie, jak i w treści dzieła (tamże, s. 36).

Treścią ekspresji artysty jest jego osobowość – jego doświadczenie indywidualne i poznanie rzeczywistości.

Zaangażowanie emocjonalne i natchnienie spaja w jedną niepowtarzalną i zintegrowaną estetycznie całość zebrane elementy wiedzy. Odrębność temperamentu, charakteru i innych cech osobowościowych, odrębność przeżyć i okoliczności, towarzyszących fazom poznawczym twórczości, nastawienie uczuciowe, będące tym samym, co indywidualne wartościowanie i kierunkowskaz wyboru – składają się na powstanie czegoś, co musi być nowe, rzadko powtarzalne. Stąd jedną z najistotniejszych cech wymaganych od twórcy jest właśnie jego indywidualizm, niezależność sądów, samodzielność obserwacji i ocen, umiejętność przeciwstawiania się społecznie ustalonym, typowym nawykom myślenia i postępowania (tamże, s. 31).

Źródłem procesu twórczego M. Gołaszewska czyni osobiste przeżycia i uzdolnienia twórcy, L. S. Feuer – postawę niezależną i introwertywną, D. W. Mc Kinnon – niezależność twórcy wobec nacisków zewnętrznych.

[...] indywidualne doświadczenie twórcy formuje się nie tylko drogą świadomej pracy inteligencji. W powstaniu tego doświadczenia bierze udział, często w większym stopniu, również intuicja, podświadomość, wyobraźnia (tamże).

B. Croce ekspresję osobowości ukrytą w dziele utożsamia z „liryczną intuicją”, R. G. Collingwood – z aktem „czystej wyobraźni”. Twórcza ekspresja i realizacja doświadczenia indywidualnego twórcy odbywa się w stanie zaangażowania emocjonalnego o szczególnej sile. Z tych właśnie powodów twórczość można uważać za ekspresję całej osobowości twórcy.

Niezależnie od tego, jaki charakter posiada doświadczenie indywidualne twórcy wyrażone w twórczości – świadomy, czy też nie, intelektualny, czy raczej emocjonalny – jasne jest to, że stanowi ono węzłowy wyznacznik procesu poznania, jaki dokonał się w umyśle twórcy. Indywidualizm, a często owo odosobnienie, jakiego wymaga twórczość, nie przeszkadza temu, iż poznanie twórcze jest najgłębszym, swoiście ludzkim rodzajem poznania (tamże, s. 32).

Poznanie więc ma charakter twórczy. Podkreśla to M. Gołaszewska, pisząc, że poznanie nie jest w swym przebiegu bierne, ponieważ istnieje możliwość wyboru przedmiotów poznania. Odnajdywanie sensu zjawisk, porządkowanie przedmiotów i wiedzy o nich ma doprowadzić nie do chaosu poodrywanych od siebie faktów, a całości o określonym znaczeniu (Naksianowicz-Gołaszewska, 1958).

[...] między poznaniem a twórczością granica jest płynna. Jeżeli nawet uznamy poznanie za proces, w którym dominuje odwzorowanie tych faktów rzeczywistości, które już istnieją, a twórczość za proces aktywnej syntezy istniejących elementów w nową jakość, przed dokonaniem aktu twórczego istnieje konieczność poznania materiału, który wchodzi w skład dzieła (Trojanowska-Kaczmarska, 1971, s. 33).

Poznaniem jest zarówno proces zdobywania wiedzy o rzeczywistości przez człowieka, jaki i jej całościowy kształt. Dokonuje się ono na różnych płaszczyznach życia psychicznego, począwszy od niesprecyzowanych doznań zmysłowych i wrażeń, poprzez spostrzeganie, wyobrażanie, aż do różnych rodzajów myślenia.

Twórca poznaje zarówno otaczającą go rzeczywistość bezpośrednio (rzeczy, zjawiska), jak i rzeczywistość własnych doznań (sposprzeżeń, myśli, wyobrażeń), jak wreszcie rzeczywistość środków ekspresji twórczej (kodów czy symboli, techniki wypowiedzi), czyli właśnie rzeczywistość swego dzieła. Można zatem uważać, że poznanie obejmuje życie twórcy w jego całościowym kształcie. W przedmiocie twórczości poznanie to wyraża się w formie zobiektywizowanego doświadczenia indywidualnego, osobistej wiedzy twórcy (tamże).

Według H. Bergsona (1963), sposób poznania, który pragnie dotrzeć do autentyczności życia rzeczy, do zrozumienia musi uwolnić się od abstrakcji i analizy, od narzędzi pojęciowych – dlatego też najpotężniejszym narzędziem poznania rzeczy w ich nierozkładalnej ciągłości i psychicznej złożoności jest intuicja. Wedle E. Husserla, a za nim P. Sartre'a, a i wielu znamienitych naukowców i odkrywców (Bronowski, 1987), akty poznawcze i ich rezultaty łączą się integralnie z wyobraźnią, dla J. Hadamarda – z przeżyciami uczuciowymi, które wysiłek umysłowy zabarwiają swoistym dreszczykiem, oraz z elementami świadomymi i podświadomymi.

Znamienny więc dla procesów poznawczych prowadzących do twórczości jest udział w nich intuicji, fantazji, uczucia, podświadomości. Proces artystycznego poznania jest nade wszystko zmysłowo-obrazowy, intuicyjny, emocjonalny, a więc subiektywnie wartościujący rzeczywistość.

Nie ulega wątpliwości, że w twórczości artystycznej bardziej jeszcze niż w innych obszarach myśli i działalności ludzkiej widoczne i konieczne jest poznanie świata przez samopoznanie. W poznaniu artystycznym rzeczywistość obiektywna i rzeczywistość społecznych norm i wzorów, zarówno w zakresie formy, jak i treści przedmiotu poznania, integruje się niepodzielnie z rzeczywistością indywidualnych doznań (Trojanowska-Kaczmarska, 1971, s. 44–45).

Nie ma sztuki bez dzieła. Nie ma też sztuki bez artysty – inicjatora aktu twórczego, który w dziele „przemycą” swoje doświadczenia i swoiste postrzeganie rzeczywistości. Czy również w stosunku do odbiorcy możemy powiedzieć, że nie ma bez niego sztuki? Tak. Zasadniczo nie ma sztuki bez odbiorcy, choć znane są przypadki artystów, którzy tworzyli swe dzieła „z potrzeby”, „dla siebie”, „do szuflady”, a wielu – zwłaszcza amatorów czy artystów ludowych tworzy tak do dziś. Jednak w sztuce konieczny jest odbiorca. Artysta poprzez dzieło komunikuje się z odbiorcą, odkrywa przed nim duszę, chce, by odbiorca doznał tych samych stanów umysłu, co on (Osborn, 1959).

Motywy obcowania ze sztuką bywają różne. Jedni czynią to dla rozrywki, wypełnienia wolnego czasu, oderwania się od codzienności. Drudzy szukają podniet, przeżyć, fikcyjnego zaspokojenia pragnień. Inni pragną poznać życie, rozwiązać osobiste konflikty, wejrzeć w samego siebie. Jeszcze inni po prostu potrzebują obcować z pięknem, ze sztuką, z twórczością. Obcowanie ze sztuką uwrażliwia odbiorcę. Właściwie wrażliwość estetyczną posiada każdy – jest ona w zasadzie czymś pierwotnym, indywidualnym, spontanicznym, kształtowanym na drodze kontaktów ze sztuką. Niemniej jednak jest ona nietrwała i łatwo ulega wpływom tych czynników, które oddziałują na psychikę człowieka.

W kontakcie ze sztuką kształtuje się smak estetyczny odbiorcy. Smak estetyczny, w przeciwieństwie do wrażliwości estetycznej, uwarunkowany jest kulturowo i historycznie – stanowi własność odbiorcy nabytą w związku z przebywaniem w określonym kręgu kulturowym i ze świadomym preferowaniem określonych struktur i jakości estetycznych.

Wrażliwość estetyczna, smak estetyczny, kultura osobista odbiorcy rodzi postawę estetyczną. Jest to z jednej strony postawa oczekiwania, że pojawią się w odbiorcy określone doznania, z drugiej strony – postawa gotowości poddania się oddziaływaniu sztuki dla wydobycia i zaktualizowania jej wartości estetycznych (Gołaszewska, 1973). Nabycie postawy estetycznej – postawy gotowości i oczekiwania – daje odbiorcy możliwość swobodnego przeżycia dzieła sztuki, swobodnego doświadczania sztuki i tworów natury. Dzięki przeżyciom estetycznym dociera on do estetycznych wartości tkwiących w owych przedmiotach sztuki i natury, konstruuje przedmiot estetyczny. Dzięki przeżyciom estetycznym sam staje się podmiotem estetycznym angażując pewne stany swojej osobowości w odbiór dzieła, dopuszczając pewne zmiany w swojej świadomości na skutek kontaktu z dziełem sztuki.

Doniosłość przeżycia estetycznego w kontakcie ze sztuką wyrażał Pitagoras, mówiąc, że

[...] życie jest jak igrzyska: jedni przychodzą na nie jako zapaśnicy, inni – żeby handlować, ale najlepsi przychodzą jako widzowie (Tatarkiewicz, 1988, s. 362).

Arystoteles pojmował przeżycie estetyczne jako intensywną przyjemność, zawieszenie woli; Platon starał się wskazać konieczne zdolności umysłu do tego, by być zdolnym do postrzegania idealnego piękna; Plotyn, podejmując ten kierunek, dowodził, że walory moralne a zwłaszcza wzniosły umysł są warunkiem doznawania piękna.

Św. Augustyn – filozof wczesnego średniowiecza, zwrócił uwagę na bezpośredni – wrażeniowy składnik przeżycia estetycznego i na jego komponent intelektualny – interpretację. Uważał bowiem, że przeżycie estetyczne zależy nie tylko od czynników zewnętrznych, lecz także od przeżywającego człowieka. Tomasz z Akwinu zaś wskazał na obiektywne kryteria piękna a tym samym i przeżycia estetycznego. Przypowieść o lwie można sparafrazować i powiedzieć, że nie dlatego coś jest piękne, że my to sobie upodobaliśmy, ale dlatego upodobaliśmy to sobie, bo jest piękne, bo zapewnia zgodność wrażeń zmysłowych.

Kolejne wieki potwierdzały ważkość przeżycia estetycznego podczas kontaktu dzieła sztuki – widz. Zasadniczo uzależnione było od piękna obiektywnego i szczególnych cech umysłu ludzkiego, które pozwalają je dostrzec. Miało charakter intelektualny. Czynniki irracjonalny przeżycia estetycznego „wykryto” dopiero w baroku: L. Gravin określił go jako stan upojenia na pograniczu szaleństwa, J. B. Dubos – jako nieszkodliwy i bezpieczny środek, by zająć umysły ludzi, bo potrzebą człowieka, jedną z wielu, jest ta, żeby „miał zajęty umysł”. Nasilenie zainteresowań przeżyciem estetycznym przyniósł XVIII wiek, a wraz z nim pojawienie się nieznaney wcześniej kategorii smaku rozumianej jako podstawy do wczuwania, rozpoznawania, wyróżniania piękna. I. Kant zjawisko smaku powiązał z pewną kategorią sądów, sądów estetycznych, nie poznawczych i nie logicznych. Charakter smaku wyznaczał, według I. Kanta, postawę estetyczną, ta zaś stanowiła przykład powiązania sprzeczności pozornych: wywoływała ją szczególnego rodzaju subiektywna a zarazem powszechna konieczność. Postawa ta miała charakter bezinteresownego i bezpojęciowego upodobania. W nawiązaniu do I. Kanta A. Schopenhauer wprowadził ideę kontemplacji.

Człowiek doznaje tego przeżycia, gdy zajął postawę widza, gdy [...] opuszcza zwykłą, praktyczną postawę wobec rzeczy, przestaje myśleć o tym, dlaczego są i do czego służą, a skupia się wyłącznie na tym, co ma przed sobą; przestaje wtedy myśleć abstrakcyjnie, całą siłę umysłu wkłada w oglądanie rzeczy, zatapia się w nich, świadomość swą wypełnia tym, co ogląda, co ma przed sobą, zapomina o własnej osobowości. Podmiot staje się zwierciadłem przedmiotu [...] (tamże, s. 376).

Wiek XIX, a szczególnie jego druga połowa niesie ze sobą wielość badań psychologicznych i filozoficznych nad przeżyciem estetycznym. B. Croce dowodzi, że przeżycie estetyczne jest aktem duchowym samopoznania mającym charakter indywidualnej wyobraźni; T. Lipps identyfikuje przeżycie estetyczne z wczuwaniem się podmiotu w postrzegany przedmiot i wypożyczaniem przedmiotom własnych przeżyć podmiotu, V. Basch określa przeżycie estetyczne jako projekcję uczuć i emocji podmiotu na przedmioty nieożywione, przedstawione w dziele sztuki a obdarzone przez artystę szczególną siłą ekspresji; H. Bergson zaś uznaje przeżycie estetyczne za ostrzejsze i bardziej wrażliwe przeżycie samej rzeczywistości (Wojnar, 1976, s. 198–201).

Bierny i czynny charakter samego doświadczenia estetycznego oraz znacząca rola odbiorcy w procesie kształtowania się przedmiotu estetycznego widoczna jest w fenomenologii R. Ingardena. Uznaje on funkcję przeżycia estetycznego za najważniejszą, dzięki której dochodzi do konstytuowania się przedmiotu estetycznego i emocjonalno-kontemplacyjnego doświadczenia zastoju jakościowego i jego wartości (Ingarden, 1957, s. 140). M. Dufrenne zaś przeżycie estetyczne traktuje w ogóle jako kategorię *a priori*, jako „narzędzie porozumiewania się między przedmiotem a podmiotem” (Wojnar, 1976, s. 204). F. Nietzsche, zastanawiając się nad różnicami w treści i charakterem przeżycia estetycznego, dochodzi do wniosku, że jest to spowodowane swoistością poszczególnych dyscyplin naukowych. I tak nurt przeżyć appolińskich bliski jest statycznemu pięknu dzieł sztuki plastycznej, dionizyjski – dynamice sztuki dramatycznej i muzyce (tamże, s. 205). W. Tatarkiewicz dopatruje się trzech odrębnych postaw: estetycznej (w sensie węższym) kojarzonej z przyjemnością oglądu, zmysłowym upodobaniem wzbudzonym przez dzieła sztuki, widoki, przyrodę; literackiej, której źródłem upodobania są obrazy, myśli, jakie widz kojarzy z nimi; oraz poetyckiej, która ujawnia się w obecności zjawisk o silnym działaniu emocjonalnym (zwłaszcza wobec poezji i muzyki) (tamże).

Przeżycie estetyczne stanowiło problem nie tylko dla filozofii, zajmowała się nim także psychologia, zwracając uwagę głównie na percepcję, szczególnie percepcję wizualną.

Badacze ci sformułowali zatem wniosek, iż odczuwanie przyjemności lub przykrości podczas percepcji wizualnej uwarunkowane jest mechanizmem percepcyjnym, a zatem istniejącą odpowiedzialnością między konstrukcją świata a konstrukcją receptora zmysłowego (tamże, s. 209).

Myśl W. Köhlera, M. Wertheimera, K. Koffki (przedstawiciele Gestalt) rozwinął R. Arnheim. Uzasadnił on, w jaki sposób oko ludzkie organizuje materiał wizualny zgodnie z obiektywnymi prawami psychologicznymi. Z percepcją „pięknej” formy, z reakcjami na kolor H. J. Eysenck utożsamiał uczucie przyjemności, C. W. Valentine – z preferencjami kolorystycznymi, wrażliwością na linię, kształt, rytm, harmonię, melodię a także na poezję.

Niedostępne w wersji demonstracyjnej.

Zapraszamy do zakupu

pełnej wersji książki

w serwisie

