

Grażyna E. KWIATKOWSKA

Twórczość plastyczna a terapia

Artistic Creation and Therapy

Utożsamienie sztuki z twórczością jest stanowiskiem typowym dla myśli estetycznej XX wieku. Różni się ono od ujęcia wypracowanego przez starożytność, która nie posługiwała się pojęciem twórczości, „a skoro nie było pojęcia, to nie mogło być teorii czyli ogólnego na twórczość poglądu. W szczególności nie było mowy o twórczości w sztuce” (W. Tatarkiewicz, 1982, s. 296), bo sztuka była według starożytnych tylko umiejętnością.

Zmiana tego stanowiska zarysowała się po raz pierwszy u Horacego, który zauważył „że nie tylko poetom, ale i malarzom zawsze przysługiwał przywilej odważania się na wszystko. Podobnie myśleli krytycy sztuki ze schyłku starożytności” (W. Tatarkiewicz — 1982, s. 290). Byli oni autorami nowych terminów dla tworzenia i twórcy, a mianowicie *facere* i *creare*.

„Zasadnicza zmiana dokonała się w dobie chrześcijańskiej: wyraz *creare* został użyty dla oznaczenia czynności Boga tworzenia z niczego, *creatio ex nihilo* (W. Tatarkiewicz — 1982, s. 290). Mimo tej modyfikacji sztuka w dalszym ciągu nie jest dziedziną twórczości. Nadal utrzymuje się starożytny pogląd na temat sztuki. Dopiero teoretyczne rozważania nad pojęciowym dookreśleniem działalności artysty przyczyniły się do zmiany stanowiska. Dostrzeżona została jego rola w społeczeństwie, podniesiona ranga. Nadal jednak kreator jest synonimem Boga.

Terminu „twórca” użył po raz pierwszy w XVII wieku K. M. Sarbiewski. Twierdził on, że poeta nie tylko „wymyśla” ale „na nowo tworzy” (J. Pelc — 1982, s. 62—63). Twórczość uważał jednak za wyłączny przywilej poezji; artystom innych sztuk jest niedostępna.

Rozpowszechnienie terminu „twórca” nastąpiło w XIX wieku. W ję-

zyku sztuki twórca stał się synonimem artysty. Uległo też przekształceniu pojęcie „twórczość”, które w nowym rozumieniu stało się robieniem rzeczy nowych. „Nowość mogła być rozumiana tak lub inaczej, wężiej lub szerzej, nie każda nowość starczyła za twórczość, ale ostatecznie to ona ją definiowała” (W. Tatarkiewicz — 1982, s. 296—297).

W wieku XX wyraz „twórca” zaczęto stosować do całej kultury ludzkiej. Dowartościowana została twórczość ludzi, którzy nie byli profesjonalnie związani ze sztuką. Wyodrębnił się w związku z tym nowy kierunek badań estetycznych nad procesem twórczym i wytworami twórców profesjonalnych i nieprofesjonalnych. W ten nurt dociekań włączyli się pod koniec XIX w. psychologowie, których zainteresowania skupiły się dodatkowo na osobowości tworzących. Wskazali oni ponadto na fakt, iż należy rozszerzyć zakres i znaczenie pojęcia „twórczość”. Zaczęli traktować je szeroko, jako dyspozycję lub własność podmiotową, która może zostać spotencjalizowana w działaniu podjętym przez jednostkę. Takie rozumienie implikowało możliwość praktycznego wykorzystania twórczości jako formy oddziaływań terapeutycznych.

Jeżeli zaś psychoterapię zdefiniujemy jako „zamierzone korygowanie zaburzeń czynności organizmu środkami psychologicznymi” (S. Kratochvil — 1978, s. 26—27), to zauważymy, że właśnie proces twórczy postraktować można jako „środki psychologiczne”. Na tę możliwość zwrócili już uwagę zarówno filozofowie, jak i psychologowie. Pisali o tym wprost, tworząc koncepcje, teorie lub też wskazywali jedynie na ogromne, zawarte w sztuce wirtualnie możliwości terapeutycznego oddziaływania.

Niniejsze opracowanie ma na celu prześledzenie związku twórczości plastycznej z terapią.

UJĘCIE ESTETYCZNE

Początki doszukiwania się terapeutycznych możliwości sztuki w oddziaływaniu na ludzi tkwią już w starożytności. Mówi o tym arystotelesowska koncepcja *katharsis*. Samo pojęcie miało niewątpliwie „ściśły związek z kultem i rytuałem religijnym, poświadczonym przez sięgające swą tradycją w odległą starożytność obrzędy »oczyszczające« w Atenach w czasie uroczystości zwanych Thargeliami i Anthesteriami” (H. Podbielski — 1983, s. LXII). Pojęcie to musiało być więc przyjęte przez Arystotelesa od wcześniejszych myślicieli. Za takim rozwiązaniem opowiada się m.in. W. Tatarkiewicz: „Już Gorgiasz działanie poezji przedstawił jako wstrząs uczuciowy, który łączył mu się z magią i iluzją poezji. Kto wszakże dał temu pogładowi początek, to na to trudno z całą pewnością odpowiedzieć. Może pitagorejczycy, jak chcą jedni. Dla nich bowiem

katharsis — oczyszczenie było naturalnym i naczelnym pojęciem całej filozofii. Oczyszczenie ciała dokonuje się przez medycynę, a oczyszczenie duszy przez muzykę: to było ich hasło. Jednakże możliwe jest, że — jak chcą inni — swoiste zastosowanie pojęcia wystąpiło dopiero u samego Arystotelesa” (W. Tatarkiewicz — 1982, s. 110). Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że to Arystoteles jest twórcą teorii „oczyszczania” uczuć przez poezję. Wzbudziła ona z jednej strony ogromne zainteresowanie, z drugiej wiele kontrowersji. Spowodowało to, że w „ciągu pięciu wieków od renesansu do chwili obecnej, powstała ogromna ilość prób interpretacyjnych zagadkowego użycia terminu *katharsis*” (H. Podbielski — 1983, s. LXVI). W związku z tym wyróżnia się następujące typy interpretacji.

1. Interpretacje etyczne dostrzegają w *katharsis* złagodzenie uczuć według etycznej zasady „złotego środka”, jaka jest własnością cnoty (m.in. P. Corneille — XVII w., G. E. Lessing, J. Boswell — XVIII w., A. Hatzfeld i M. Dufour — XIX w., A. Niczew — XX w.).

2. Interpretacje religijne zwróciły uwagę na związek katartycznej terapii psychicznej za pośrednictwem muzyki z religijnymi kultami orgiastycznymi (m.in. J. Croissant).

3. Interpretacje estetyczne wskazują, iż pojęcie to oznacza „estetyczne oczyszczenie zaburzeń budzących litość i trwogę, stanowiących przedmiot akcji dramatycznej, nie mające nic wspólnego z oczyszczeniem »litości i trwogi« w psychice odbiorców (m.in. G. F. Else, H. Otte, H. D. Goldstein, K. G. Srivastav).

4. Interpretacje estetyczno-intelektualistyczne głoszą, że pojęcie *katharsis* należy rozumieć jako intelektualne wyjaśnienie zdarzeń budzących litość i trwogę (m.in. H. D. F. Kitto, L. Golden).

5. Interpretacje medyczne — podstawowym założeniem jest stwierdzenie, że litość i trwoga uwalniają widzów od niepożądanych i nadmiernych afektów. Jest to metafora lekarska, która pojęcie *katharsis* wyjaśnia jako funkcję, a nie cel tragedii (m.in. Minturno, Robertello, J. Milton — renesans, H. Weil i J. Bernays — XIX w.).

Starożytność dopracowała się także innej koncepcji mówiącej o wpływie sztuki na kreujący podmiot. Głosiła ona, iż ekspresja jest ujawnieniem nieczystych zjawisk emocjonalnych. „Według przechowanych źródeł, Sokrates był pierwszym, który wskazał na ekspresję w sztukach plastycznych” (W. Tatarkiewicz — 1962, s. 48). Teoria twórczości jako ekspresji osobowości rozpowszechniła się od czasów B. Croce’go. Współcześnie pogląd ten reprezentuje m.in. R. G. Collingwood, który uznaje sztukę za uniwersalną i fundamentalną działalność ludzką. „Doskonałość sztuki nie jest zależna od stopnia i opanowania umiejętności artystycznych przez twórcę — dzieci i twórcy prymitywni osiągają piękno w spo-

sób naturalny, łatwy, niezamierzony” (M. Gołaszewska — 1984, s. 96). Zdolność do ekspresji nie jest czymś osobistym, właściwym artyście, lecz ogólną właściwością świadomości ludzkiej. R. G. Collingwood wyróżnia dwa rodzaje ekspresji: spontaniczne wyrażanie uczuć dokonywane dla osobistej satysfakcji oraz wyrażanie z powodów magicznych. W chwili gdy dojdzie do ekspresji własnych uczuć, człowiek może „przyznać się do swoich objawów ekspresyjnych, zaakceptować je, albo też może się z nimi nie solidaryzować, może je odrzucić, może je kontrolować lub też pozostawać zupełnej swobodzie. Rola sztuki polega na komunikowaniu stanów wewnętrznych” (M. Gołaszewska — 1984, s. 96).

Z kolei, według H. Osborne’a, właściwa interpretacja twórczości jako ekspresji jest taka: „działalność artystyczna stanowi sposób komunikowania, za pośrednictwem którego artyści poprzez tworzenie dzieł sztuki, ucieleśniają lub uzewnętrzniają pewne wyjątkowe stany swego umysłu, aby umożliwić innym ludziom uzyskanie bardzo podobnych albo identycznych doświadczeń poprzez kontemplację ich dzieł”.

Wszystkie omówione koncepcje absolutyzują pewne istotne rysy procesu twórczego i jego wpływu na kreujący bądź percypujący podmiot. Wskazują jednostronnie na zachodzące zjawiska, uwzględniając jeden tylko ich aspekt np. teorię *katharsis* — oczyszczenie; ekspresji — komunikowanie poprzez ujawnienie uczuć. Niemniej, obie wskazują zgodnie na terapeutyczny efekt sztuki. Ich interpretacja podkreśla, że uczestnictwo w działaniach twórczych pojmowane jest jako sposób osiągnięcia równowagi psychicznej, zwłaszcza w jej aspektach uczuciowych. Ale, aby można było mówić o rzeczywistym efekcie terapeutycznym w ramach wymienionych koncepcji, należy je ujmować łącznie, jako wzajemnie się warunkujące. Gdyż, aby wystąpiło oczyszczenie uczuć, wcześniej musi dojść do ich wyekspozowania. Na tę zależność obu koncepcji wskazali już badacze, m.in. J. Plechanow. Twierdził on, że w sztuce wyżywa się taka strona naszej psychiki, która nie znajduje dla siebie ujścia w codziennej działalności. W chwili gdy dochodzi do ekspresji, sztuka zaczyna oddziaływać katartycznie na kreujący podmiot. Dzieje się to dzięki przekształceniu uczuć w przeciwstawne i ich rozładowywaniu. Podmiot doznaje ulgi i ukojenia „przez wyładowanie wszystkich tych przeżyć i stanów psychicznych, które zakłócają spokój i harmonię wewnętrzną” (B. Dziemidok — 1976, s. 104).

Ten kierunek rozważań mówiący o wpływie sztuki na kreujący podmiot, a uwzględniający zarówno aspekt ekspresji, jak i oczyszczenia, podjęty został przez psychologów. Ich badania zostaną jednak omówione w dalszych częściach opracowania.

Obok tego nurtu teoretycznych rozważań wyodrębnia się za sprawą estetyków drugi, który ukazuje sztukę „jako substytut religii, wybawi-

cielki ludzkości, aktu, dzięki któremu możliwe jest przekroczenie kondycji ludzkiej” (M. Hussakowska-Szysko — 1982, s. 16). O terapeutycznej funkcji sztuki mówili: „[...] opierający się na Schellingu, Croce; Santayana widzący sztukę jako »działanie przekształcające cielesność świata«; Dewey uważający, że sztuka to »zdolność oddania nieokreślonej idei i wzruszenia za pomocą pewnego określonego medium«; symbolizm Whiteheada wywodzący się z kantowskiej koncepcji, że sztuka jest tą dziedziną, w której następuje integracja wszelkich procesów psychicznych. W tym ciągu znajduje się też jeden z najbardziej zagorzałych zwolenników krytyki wywodzącej się z formalizmu — Roger Fry, stwierdzający, że „forma dzieła jest jego najbardziej esencjonalną wartością”, a świat ekspresji i emocji, jakie sztuka wyraża, jest światem samoistnym. Dla H. Reada zaś: „celem i istotą sztuki jest stworzenie przez artystę zamkniętego w sobie świata” (M. Hussakowska-Szysko — 1982, s. 16—17).

Oba nurty rozważań wskazują jednoznacznie na stopniowe rozszerzanie zakresu i znaczenia pojęcia „twórczość”; utożsamienie sztuki z twórczością oraz jej upowszechnienie. Pojawia się tendencja do traktowania twórczości jako zjawiska powszechnie występującego wśród ludzi, „jako naturalnej i koniecznej konsekwencji kallotropizmu” (M. Gołaszewska — 1984, s. 160). Według niej wszyscy ludzie odczuwają w pewnych okresach swego życia potrzebę tworzenia.

I ten właśnie aspekt twórczości „bez nastawienia na wytwór, bez zabiegów o stworzenie wartości artystycznej, czy też udostępnienie dzieła społeczeństwu” znalazł się w centrum zainteresowania psychologów.

UJĘCIE PSYCHOANALITYCZNE

Badając recepcję myśli Z. Freuda z zakresu estetyki, można wyodrębnić — jak pisze Z. Rosińska — dwa modele psychoanalitycznego myślenia o sztuce: egoiczny i oniryczny. Obok istniejących różnic między obu modelami, łączy je przekonanie, iż procesy strukturujące zachodzą zarówno na poziomie świadomości, jak i nieświadomości (Z. Rosińska — 1985, s. 18). Są to co najmniej trzykrotne przemiany struktur: a) przemiana biologicznego instynktu w nieświadome, b) przemiana przy aktywności snu, c) przemiana na poziomie świadomości, czyniona ze względu na komunikatywność powstałego wytworu.

Najwszechstronniej zagadnienie twórczości i terapii w koncepcji psychoanalitycznej ujmuje model egoiczny. Cechą charakterystyczną dla niego jest przekonanie, że strukturowanie materiału nieświadomego oraz nadawanie mu znaczenia odbywa się na poziomie *ego*, a decydującą rolę odgrywają w nim procesy świadome. W modelu tym proces twórczy jest

dwuetapowy. Składa się z inspiracji i opracowania. „W języku psychoanalitycznym inspiracja to intrapsychiczne komunikowanie pomiędzy *id* i *ego*” (Z. Rosińska — 1985, s. 111). Przekazywanie treści dokonuje się dzięki procesom represji i regresji. Z kolei opracowanie jest „przesunięciem kateksji od siebie do widza. Oznacza to powrót *ego* na wyższy poziom psychicznego funkcjonowania, uaktywnienie siły kontrolowania *ego* oraz zdolności syntetyzujących” (Z. Rosińska — 1985, s. 112). Jest to więc proces czynienia materiału uzyskanego z *id* komunikatywnym. Ten proces maskowania, formowania, kontrolowanego ujawniania jest interpersonalnym komunikowaniem. W trakcie tego procesu twórczego, funkcjonują określone mechanizmy, za pomocą których *ego* może kontrolować i podporządkować sobie procesy pierwotne. Należą do nich — jak już wspomniałam — m.in. represja i regresja. Oba procesy „mogą być zjawiskami chorobotwórczymi, ale mogą też okazać się warunkami *sine qua non* procesu twórczego” (Z. Rosińska — 1985, s. 108). Niemniej, tym procesem *ego*, który odgrywa zasadniczą rolę w twórczości, jest sublimowanie. Jest to zjawisko, w którym następuje neutralizacja energii oraz zmiana celu i przedmiotu instynktu na bardziej akceptowany społecznie. Jest ponadto cechą powszechnie występującą, choć nie w jednakowym stopniu rozwiniętą u każdej jednostki. Zaistnienie procesu sublimacji jest niezbędnym warunkiem procesu twórczości. Aktywne w procesie sublimacji są mechanizmy: identyfikacji, projekcji oraz negacji (Z. Rosińska — 1985, s. 125), a także substytucji, transformacji (Z. Rosińska — 1985, s. 129) i symbolizacji (A. Hauser — 1970, s. 57).

Jak już wspomniałam, tworzenie artystyczne opiera się na sublimacji. Z kolei podstawową potrzebą leżącą u podstaw tworzenia jest imperatyw komunikowania. Zagadnienie to szczegółowo rozwija E. Kris. Potrzeba komunikowania jest siłą popychającą artystę do przekształcenia jego fantazji w wytwór, do rezygnowania z satysfakcji uzyskiwanej tylko w marzeniach i wyobraźni, a szukanie jej na drodze twórczości. Ta forma komunikowania niekoniecznie musi wyrażać się w trakcie procesu tworzenia artystycznego. Może dokonać się we wszelkiego typu aktywności indywidualnej lub grupowej. Wykorzystuje się ją w terapii klinicznej (np. działania praktyczne, opowiadania, pisanie itp.). Dzięki nim dochodzi do rozładowania się nagromadzonej energii psychicznej czy napięcia, a także pomagają one w uzyskiwaniu kontroli nad wewnętrznymi walami.

Działalność twórcza dostarcza w każdym przypadku — w myśl założeń psychoanalizy — dwójakiego rodzaju przyjemności: 1) płynącej z faktu odtwarzania, a więc powtórnego przeżywania, oraz 2) z poczucia panowania. Odtwarzając bowiem stłumione przeżycia, artysta staje się aktywny. Może je zmienić, kształtować zgodnie z własnymi życzeniami,

a poprzez maski formalno-stylistyczne wprowadzać w błąd cenzora, a zatem rozszerzać zakres panowania; panować nie tylko nad przeżyтым doświadczeniem, ale także nad czynnikami tłumiącymi je (Z. Rosińska — 1985, s. 134).

Tak więc tworzenie jest: 1) skomplikowanym procesem, w którym dochodzi do kontrolowanego ujawniania odczuć, konfliktów itp.; 2) sposobem odtwarzania doświadczeń; 3) formą panowania nad nimi; 4) środkiem nawiązywania kontaktu z otoczeniem. Ponadto tworzenie jest sposobem rozładowywania istniejących napięć wewnętrznych. Od Arystotelesa przetrwało przekonanie odnoszące się do tragedii (później uogólnione na całą sztukę), iż uwalnia ona nasze napięcia i oczyszcza duszę. W ujęciu psychoanalizy niejasne jest przede wszystkim, co oznacza oczyszczenie uczuć — czy ich sublimowanie, czy wyładowywanie, tzn. pozbycie się ich. E. Kris proponuje następujące rozumienie tzw. „efektu katartycznego”: „Sądzimy — pisze — iż to to, co Arystoteles opisał jako oczyszczenie, tj. sytuacja, w której *ego* powtórnie ustala swoją kontrolę zagrożoną przez uwolnienie czy uaktywnione żądania instynktowne. Poszukiwanie dla nich ujść złączone jest z zapewnieniem czy ponownym ustaleniem ich kontrolowania. Przyjemność jest czerpana z podwójnego źródła: z uwolnienia instynktów i z ich ponownego opanowania. Obecność iluzji estetycznej gwarantuje bezpieczeństwo oraz uwalnia od poczucia winy, ponieważ uczestniczy nie we własnym, a w cudzym wytworze fantazji” (Z. Rosińska — 1985, s. 143). Takie rozumienie „efektu katartycznego” implikuje możliwość traktowania działań twórczych jako formy oddziaływań terapeutycznych. Na taką możliwość — obok E. Krisa — wskazują także inni interpretatorzy estetycznej myśli Z. Freuda, chociaż zgodnie podkreślają, iż zawarta jest ona jedynie *in potentia*. Należą do nich m.in. R. Kuhns (1983), P. Matussek (1974).

Owa terapeutyczna możliwość ujawnia się jednak w pewnym zastrzeżeniu, wynikającym z samej teorii sublimacji. A mianowicie, aby sublimowanie twórcze spełniło swoją psychologiczną rolę, aby nastąpiła gratyfikacja przemieszczenia celu na społecznie akceptowany, i aby wystąpiła komunikacja, proces twórczy musi zakończyć się wytworem, elementem zmysłowo percypowanym.

UJĘCIE PSYCHOLOGII GŁĘBI ORAZ NEOPSYCHOANALIZY

Koncepcja Z. Freuda silnie zaznaczyła swą obecność w psychologii i nie mniej mocno oddziaływała na późniejszych myślicieli. A. Hauser stwierdza, że psychoanaliza była „psychologią celowych postaw subiektywnych, a nie obiektywnych form wyrazu. Jest ona teorią funkcjonowania psychi-

ki, a nie teorią zobiektywizowanych wytworów zawdzięczających swój sens i wartość częściowo czynnikom niezależnym od indywidualnego artysty” (A. Hauser — 1970, s. 83).

I to stwierdzenie zostało wyeksponowane przez C. G. Junga w jego koncepcji, który ponadto postulował, aby dzieło sztuki rozpatrywać jako formę twórczą swobodnie wykorzystującą wszelkie wstępne uwarunkowania jego istnienia. „Jego sens i specyfika tkwią w nim samym, a nie w jego zewnętrznych warunkach” (C. G. Jung — 1981). C. G. Jung wskazuje także wyraźnie na konieczność zajęcia czynnej postawy przez podmiot wobec twórczości. A stanowi to — jak sam określa — istotę „metody ekspresyjnej”. Jej celem jest uchwycenie treści nieświadomych, a tym samym ułatwienie ich zrozumienia. „Terapeutycznie osiąga się przy tym to, że nie dopuszcza się do niebezpiecznego oderwania procesów nieświadomych od świadomości. Wszystkie obrazowo przedstawione procesy i oddziaływania mające źródło w zapleczu psychiki noszą — w przeciwieństwie do przedstawienia przedmiotowego, czyli „świadomego” — charakter symboliczny, tj. w przybliżeniu na tyle, na ile to jest osiągalne, wskazuje na pewien sens, który zrazu jest nieznan” (C. G. Jung — 1981, s. 520—521).

Sposoby i środki przywrócenia lub utrzymania równowagi psychicznej, którymi dysponuje sztuka, są bardzo urozmaicone i nie mniej efektywne od środków pozaartystycznych. Ale najważniejsze jest to, że nie narażają jednostki, która chce z nich skorzystać, „na konflikty ze społeczeństwem, bo nie są dla społeczeństwa szkodliwe” (B. Dziemidok — 1976, s. 101). Pozwalają ponadto jednostce na specyficzne rozwiązanie problemów, z którymi często na próżno walczy. Owym sposobem jest „przerośnięcie”. „To wyrośnięcie ponad osobiste problemy oznacza podniesienie poziomu świadomości. Pewne wyższe i szersze zainteresowania zjawiają się w polu widzenia i wskutek tego rozszerzania horyzontu nierozwiązany problem przestaje być naglący” (J. Jacobi — 1968, s. 168). Nie został wprawdzie rozwiązany, ale ukazał się po prostu w innej perspektywie.

Ale, podobnie jak teoria Z. Freuda, w której „zwłaszcza system tłumienia nie mógł zdać sprawy z ekspresji symbolicznej w jej najwyższych formach twórczości” (G. Durand — 1986, s. 81—82), tak i system C. G. Junga „wydaje się jeszcze w dziwny sposób mieszać w swym optymizmie wyobraźni symboliczną świadomość, która jest twórczynią sztuki i religii, z symboliczną świadomością, która tworzy zwykle złudzenia obłąd, snu i umysłowej aberracji” (G. Durand — 1986, s. 82).

Z teorii C. G. Junga ściśle łączy się, a niekiedy istotnie ją wyprzedza, np. doktryną nieświadomości symbolicznej, filozoficzna twórczość E. Cassirera. Z jego pism wynika, iż chorobę umysłową traktuje on jako

zamącenie przed-stawiania: „Chora myśl to myśl, która utraciła »władzę analogii« i w której symbole rozpadają się i wysycha z nich znaczenie. Człowiek myślący i zdrowie umysłowe określają się więc w terminach kultury” (G. Durand — 1986, s. 74). Toteż „symbol” jest pojęciem-kłuczem do analizy działalności człowieka i jego wytworów. Do E. Cassirera nawiązuje m.in. S. K. Langer, dla której „sztuka jest tworzeniem percypowanych form wyrażających ludzkie uczucia” (A. B. Stępień — 1986, s. 61). Ciekawym głosem na temat związku twórczości z terapią są poglądy G. Bachelarda. Rozpoczął on badania nadświadomości poetyckiej wyrażającej się za pomocą słów i metafor, a zarazem „tego systemu ekspresji bardziej płynnego, mniej retorycznego niż poezja, jakim jest marzenie” (G. Durand — 1986, s. 83—84). Zajmował się także symboliczną kosmologią, która „podpowiada nam, iż nauka bez poetyki, czysta inteligencja bez symbolicznego zrozumienia ludzkich celów, poznanie obiektywne bez ekspresji ludzkiego podmiotu, przedmiot bez stosowanego szczęścia nie jest niczym innym niż alienacją człowieka” (G. Durand — 1986, s. 88). Funkcję terapeutyczną pełni — według niego — twórcza wyobraźnia.

Z kolei A. Maeder, twórca tzw. psychoterapii apelatywnej, sformułował koncepcję autonomicznej aktywności życia psychicznego, przejawiającej się przede wszystkim w zdolności psychiki do twórczej autoregulacji i samoczynnego wyzbywania się zaburzeń („duchowe odrodzenie”).

W tym ciągu wymienić jeszcze można Silberer’a, Assagioli’ego a także przedstawicieli neopsychoanalizy H. S. Sullivana i E. Fromma. Autorem najciekawszych przemyśleń jest E. Fromm, który mówi o terapii zmierzającej do „leczenia duszy”, tj. umożliwiającej rozwój pełnej osobowości człowieka.

Człowiek musi mieć swobodę postępowania wedle własnej woli; musi czuć się wolny. Nie może znieść izolacji. „Izolowany, staje całkowicie bezradny w obliczu świata zewnętrznego, który napawa go głębokim lękiem; izolacja unicestwiła też dla niego jedność świata, przez co stracił wszelki punkt orientacji. Zwątpił zatem w siebie samego, w sens życia, a w końcu i w istotę jakiegokolwiek zasady, wedle której mógłby postępować. Zarówno bezradność, jak z wątplenie paraliżują życie, i żeby żyć, człowiek stara się uciec od wolności — wolności negatywnej” (E. Fromm — 1978, s. 239—240). A wyzwolić się można tylko poprzez urzeczywistnienie własnego „ja”. Dokonuje się ono nie tylko w akcie myślenia, ale także przez „realizację całej osobowości, w czynnym wyrażaniu emocjonalnych i intelektualnych potencji człowieka. Potencje te tkwią w każdym, a realizują się tylko w takim stopniu, w jakim zostały wyrażone. Innymi słowy wolność pozytywna polega na spontanicznej aktywności całej zintegrowanej osobowości” (E. Fromm — 1978, s. 241).

Pod słowem „aktywność” E. Fromm nie rozumie „robienia czegoś”, lecz szczególną „właściwość twórczego działania, które może dotyczyć zarówno sfery uczuciowych, intelektualnych i zmysłowych doznań człowieka, jak i sfery woli. Jedną z przesłanek tej spontaniczności jest akceptacja całej osobowości i wyeliminowanie rozłamu między „rozumem” a „naturą” (E. Fromm — 1978, s. 241). Tak więc aktywność spontaniczna jest jedynym sposobem przewycięzania lęku przed samotnością. W niej bowiem dochodzi do realizacji „ja” u człowieka, który na nowo jednoczy się ze światem — z ludźmi, z naturą i z samym sobą.

Przedstawione stanowiska pozwalają doszukać się pewnych postulatów, które z czasem staną się tezami programowymi psychologii humanistycznej. Należą do nich m.in. postulat włączenia w obszar zainteresowania psychologii pozytywnych, rozwojowych, twórczych, związanych z samorealizacją aspektów funkcjonowania, oraz drugi, rehabilitujący intuicję i osobiste przeżycie jako wartościowe narzędzie poznawcze.

UJĘCIE PSYCHOLOGII HUMANISTYCZNEJ

Główny pogląd psychologii humanistycznej, zawierający się w stwierdzeniu, że „istota ludzka jest twórcza i że podstawowymi determinantami zachowania ludzi są wartości i intencjonalność” (S. Kratochvil — 1978, s. 119) — wskazuje na związek twórczości i terapii.

Aktualnie uważa się, że ten nurt psychologii jest wciąż raczej „zjawiskiem *in statu nascendi*, będącym rezultatem licznych przemian i wciąż ulegającym przemianom niż skodyfikowaną, zamkniętą dziedziną, operującą ustalonymi twierdzeniami i metodami” (M. Janion — 1982, s. 209). Wiele inspiracji czerpie psychologia humanistyczna z nurtu ogólnie pojętej humanistyki, toteż porusza się w dwóch różnych wymiarach, gdy mówi o człowieku uniwersalnym i o jednostce; są nimi: nauka, która komunikuje o prawach i prawidłowościach (nurt teoretyczno-badawczy psychologii humanistycznej) oraz sztuka, która z kolei wyraża emocje osobiste lub zbiorowe, stając się ekspresją i *katharsis*. Dlatego poświęca się uwagę takim tematom jak miłość, spontaniczność, twórczość, transcendentje samego siebie, autentyczność. W tym drugim wymiarze mówi się o humanistyce jako terapii. Przeznaczona została jej doniosła rola zwłaszcza dziś, kiedy stłumienie „człowieka archaicznego” obecnego w każdym z nas oraz naruszenie równowagi współżycia z naturą, kontaktu z kosmosem zachwiać miało potężnie życiem psychicznym ludzkości i spowodować poważne zakłócenia wewnątrz osobowości” (M. Janion — 1982, s. 226).

Dlatego psychoterapii przyznaje ten kierunek, a zwłaszcza jej czołowy przedstawiciel A. Maslow, ważną pozycję. Jej rola sprowadza się do

udzielenia pomocy ludziom w ich duchowym rozwoju i realizacji własnego potencjału psychicznego. Traktuje jednostkę jako całość, podkreślając niepowtarzalność i niemożność przewidywania jej cech. Toteż człowiek, żyjący z wytkniętym celem i kierunkiem działania, realizuje w sposób niepowtarzalny swoje potencjalne możliwości. Przejawia się to twórczo w osiągnięciu celów, które go przewyższają (transcendencje samego siebie).

Terapia poprzez twórczość umożliwia jednostce zachowanie własnej odmienności, uzyskanie obiektywnego spojrzenia na siebie samego, uwzględniając motywy rozwoju, ukształtowanie „odległych celów, subiektywnych wartości, rozległych zainteresowań” (G. Allport — 1988, s. 58). To one są najmniej specyficznymi jednostkami osobowości. Ukierunkowane na przyszłość intencjonalne dyspozycje „sterują bardziej elementarnymi jednostkami (stymulując je, hamując lub modyfikując) zgodnie z tymi właśnie intencjami” (G. Allport — 1988, s. 76). Dlatego większość ludzi jest czemuś oddana, pracuje nad czymś, co jest im bliskie, „[...] czują się do czegoś powołani. To nad czym pracują, jednocześnie lubią, dzięki czemu w ich życiu nie istnieje dychootomia między pracą i zabawą” (S. Kratochvil — 1978, s. 121). Ta „samoaktualizująca się twórczość” (A. Maslow — 1986, s. 137) wynika bezpośrednio z osobowości, a przejawia się szeroko w zwykłych sprawach życiowych.

Na ten sam aspekt zwraca uwagę C. R. Rogers, który pisze: „Siłą napędową jest ta sama tendencja, która stanowi »siłę uzdrawiającą« w psychoterapii — tendencja człowieka do samoaktualizacji, do stawania się sobą na miarę własnych możliwości. Rozumiem przez to ukierunkowane dążenie (ujawniające się tak w życiu biologicznym, jak i psychicznym) — pragnienie ekspansji, rozwoju, dojrzałości, tendencję do wyrażenia i zaktywizowania wszystkich możliwości organizmu i własnego »ja« w celu osiągnięcia wyższego poziomu rozwoju” (C. R. Rogers — 1980, s. 100). Tendencja ta — według C. R. Rogersa — jest powszechna, charakterystyczna dla każdej jednostki. „Wymaga jedynie odpowiednich warunków, aby mogła się ujawnić i wyrazić” (C. R. Rogers — 1980, s. 100).

Do innych przedstawicieli tego kierunku zaliczyć można także m.in. R. Alleau i M. Eliade.

Z powyższych rozważań wynika, że terapeutyczny nurt psychologii humanistycznej za podstawowy nakaz swej działalności uważa nauczanie ludzi obcowania z własnym wnętrzem. A pomoc w tym zamierzeniu może twórczość, która umożliwia ekspresję swojego świata wyobraźni, fantazji, możliwości, a tym samym zaznaczenia własnej odmienności.

ZAKOŃCZENIE

W opracowaniu przedstawiłam w zarysie linię teoretyczno-badawczą dotyczącą związku twórczości z terapią. Rozważania wskazują, iż wyrażająca ze starożytności, podejmowana przez filozofów, a przejęta przez psychoanalizę koncepcja oddziaływania terapeutycznego przez sztukę, zawiera się w nurcie psychoterapeutycznym współczesnej psychologii humanistycznej oraz szeroko pojętej humanistyce.

Linia rozwoju, jakkolwiek jednorodna i jednolita, nie przyczyniła się do stworzenia naukowych podstaw pojmowania sztuki jako środka terapeutycznego oddziaływania. Ciągłe wpływy ten na podmiot nosi znamiona prawdopodobnego. Mamy bowiem do czynienia — w tym problemie badawczym — z dwiema niewiadomymi: sztuką, jako środkiem oddziaływania i człowiekiem jako podmiotem i przedmiotem działania.

Powyższa kontrowersja rodzi pytanie o ogólność i zakresy działania mechanizmów terapeutycznych, uwzględniających jako środek szeroko pojętą sztukę. Jednocześnie pytanie to musi stać się problemem badawczym. Gdyż prawdą jest, że „poznanie jest drogą do czynu, czyn — drogą do poznania” (M. Janion — 1982, s. 226).

BIBLIOGRAFIA

- G. Allport, *Osobowość i religia*, Warszawa 1988.
 A r y s t o t e l e s, *Poetyka*, Kraków 1983.
 G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, [w:] H. Markiewicz (red.), *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1972, s. 367—390.
 G. Bachelard, *Wyobrażenia i materia*, [w:] S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. 1, Kraków 1974, s. 598—616.
 G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986.
 B. D z i e m i d o k, *Katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki*, [w:] A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, t. II, Warszawa 1976, 92—126.
 E. F r o m m, *Ucieczka od wolności*, Warszawa 1978.
 M. G o ł a s z e w s k a, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984.
 A. H a u s e r, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970.
 M. H u s s a k o w s k a - S z y s z k o, *Spadkobiercy Duchampa?*, Kraków 1982.
 J. J a c o b i, *Psychologia C. G. Junga*, Warszawa 1968.
 M. J a n i o n, *Humanistyka jako poznanie i terapia*, [w:] M. Janion (red.), *Humanistyka, poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 208—227.
 C. G. J u n g, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1981.
 S. K r a t o c h v i l, *Psychoterapia*, Warszawa 1978.
 A. K u c z y Ń s k a (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, t. II, Warszawa 1976.
 R. K u h n s, *Psychoanalytic Theory of Art. A Philosophy of Art on Developmental Principles*, New York 1983.
 H. M a r k i e w i c z (red.), *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1972.

- A. H. Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, Warszawa 1986.
- P. Matussek, *Kreativität als Chance*, München—Zürich 1974.
- A. Morawińska (red.), *Słowo i obraz*, Warszawa 1982.
- J. Pelc, *Ut pictura poesis erit*. Między teorią a praktyką twórców, [w:] A. Morawińska (red.), *Słowo i obraz*, Warszawa 1982, s. 49—72.
- H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] *Arystoteles*, *Poetyka*, Kraków 1983.
- C. R. Rogers, *W kierunku teorii twórczości*, [w:] Z. Siwek, D. Zarębska-Piotrowska, *Psychologia twórczości*, Kraków 1980, s. 97—111.
- Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985.
- Z. Siwek, D. Zarębska-Piotrowska, *Psychologia twórczości*, Kraków 1980.
- S. Skwarczyńska (red.), *Teorie badań literackich za granicą*, t. II, cz. 1, Kraków 1974.
- A. B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986.
- W. Tatariewicz, *Dzieje szczęściu pojęć*, Warszawa 1982.
- W. Tatariewicz, *Ekspresja i sztuka*, [w:] *Estetyka*, 1962, t. 3, 45—61.

SUMMARY

The paper outlines a theoretical and research line concerning the connection between creation and therapy. The presented discussion demonstrates that the antiquity-derived conception of therapy through art, practiced by philosophers and adopted in psychoanalysis, is included in the psycho-therapeutic trend of present-day humanistic psychology and in the widely-understood humanities.

This line of development, however uniform and homogenous, failed to lay scientific foundations of understanding arts as a means of therapy. This influence upon the subject is still considered only probable. For in this problem we are dealing with two unknowns: art as a means of action and man as the subject and object of action.

This controversy raises a question about the generality and range of action of therapeutic mechanisms that take into consideration art in the broad sense as a therapeutic means.

