

TWÓRCZOŚĆ  EDUKACJA

Kultura i twórczość w czasach zarazy

pod redakcją
Magdaleny Sasin



TWÓRCZOŚĆ  EDUKACJA

Kultura i twórczość w czasach zarazy



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

TWÓRCZOŚĆ  EDUKACJA

Kultura i twórczość w czasach zarazy

**Doświadczenie pandemii a aktywność
artystyczna z punktu widzenia twórcy i odbiorcy**

pod redakcją
Magdaleny Sasin

Magdalena Sasin – Uniwersytet Łódzki, Wydział Nauk o Wychowaniu
Katedra Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości
91-408 Łódź, ul. Pomorska 46/48

RECENZENT

Krystyna Pankowska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Beata Wojtania

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com

© Copyright by Authors, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10055.20.0.K

Ark. wyd. 10,0; ark. druk. 13,75

ISBN 978-83-8220-469-8

e-ISBN 978-83-8220-470-4

<https://doi.org/10.18778/8220-469-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 665 58 63

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Spis treści

Wprowadzenie	7
Krzysztof J. Szmidt, Monika Modrzejewska-Świgulska	
Kreatywność w czasach zarazy: od twórczej produktywności do wycofania.....	13
Magdalena Sasin	
#dużeinstitucjekulturywpandemii #filharmonieteatrymuzeawinternecie	43
Agnieszka Janiszewska-Szczepanik	
Zbyt wrażliwi, żeby tworzyć? Wpływ wybuchu pandemii na twórczość profesjonalnych artystów	65
Leszek Karczewski	
Świat sztuki w czasach pandemii. Antologia strategii	89
Eugeniusz Józefowski	
Dobro-wolność – refleksje z czasu pandemii i nie tylko – wypowiedź o charakterze autoetnograficznym	109
Tamara Sass	
Wpływ społecznej izolacji na pracę artystów i nauczycieli.....	127
Martyna Justyńska, Anna Majewska-Owczarek	
Jak zanurzyć dziecko w muzyce – czyli media we wspomaganiu akulturacji małego dziecka podczas zajęć opartych na teorii Edwina Eliasa Gordona	149
Anna Grabowska-Nogala	
Samotność w procesie twórczym. Twórczość w pandemii.....	167
Aleksandra Siecich-Kukawska, Michał Plusa	
Beefem w koronawirusa – o tym, jak polski hip-hop ratował świat.....	179

Agata Dawidowicz

„Kultura na wynos”. Ośrodek Kultury Górna w wirtualnej przestrzeni kultury w okresie pandemii.....	193
---	-----

Dobrosław Bilski, Aneta Bilska

W poszukiwaniu zdalnej wersji edukacji kulturalnej	205
Noty o autorach.....	215

Wprowadzenie

Musisz zrozumieć rzeczywistość, nawet jeśli ci się ona nie podoba.
Szczególnie wtedy, gdy ci się ona nie podoba.

Charlie Munger (Iwuć, 2020: 20)

W życiu człowieka zdarza się niewiele takich momentów, kiedy reflektuje on, że właśnie jest świadkiem czegoś niezwykłego, przełomowego, że na jego oczach dzieje się historia. Takie uczucie towarzyszyło i towarzyszy wielu ludziom podczas pandemii wirusa SARS-CoV-2, który w 2020 r. diametralnie i nieoczekiwanie zmienił niemal każdą dziedzinę ludzkiego życia w większości krajów świata.

Niemożliwy do przewidzenia przebieg pandemii zaskoczył ludzi, burząc ich dotychczasowe przyzwyczajenia. Po początkowym szoku każdy starał się odnaleźć w nowej rzeczywistości i zadbać o swoje potrzeby. Okazuje się, że nie ma dziedziny życia społecznego, w której nie zaszyby istotne zmiany. W niniejszej publikacji przyglądamy się życiu kulturalnemu i związanej z nim edukacji artystycznej oraz aktywności twórczej.

Zamknięcie instytucji kultury i zawieszenie działalności artystów spotkało się z pełnym zrozumieniem większości społeczeństwa, gdyż, jak powszechnie podkreślano, „to nie jest niezbędne do życia”. O dofinansowanie upadających przedsiębiorstw najgłośniej upominali się właściciele lokali gastronomicznych i osoby świadczące usługi turystyczne, znacznie trudniej przebijaly się do społecznej świadomości informacje o skomplikowanej sytuacji twórców oraz instytucji kultury. Tymczasem od wieków to właśnie dzieła sztuki

często są ratunkiem dla ludzi w trudnych momentach. Sprawdziło się to także w czasie pandemii koronawirusa, choć z konieczności *gros* aktywności kulturalnej przeniosło się do internetu. „W świecie kultury ludzie chcą znaleźć odbicie swoich lęków lub ukojenie” – mówił Krzysztof Cieślik z Instytutu Książki (Czyżewski, 2020). Obcowanie z muzyką, filmem, literaturą przynosiło wytchnienie, stało się ucieczką od przytłaczających myśli i bolesnych emocji, zajmowało czas, którego nagle pojawiło się więcej niż dotąd. Obecny w internecie bogaty wybór słuchowisk, spektakli, filmików instruktażowych z zakresu działań artystycznych odciągały dzieci i młodzież od jałowych pożeraczy czasu, takich jak choćby wiele gier komputerowych. Państwowe instytucje kultury szybko otrząsnęły się z szoku i zagubienia i wdrożyły nowe formy kontaktu z odbiorcami, udowadniając nie pierwszy raz, że od dawna nie są już „skostniałe”. Powstające z potrzeby chwili dzieła sztuki – utwory muzyczne, filmy, fotografie, spektakle teatralne – stały się świadectwem danego czasu, przefiltrowanym przez artystyczną indywidualność i wrażliwość twórcy.

Zaproszeni do współtworzenia publikacji Autorzy szukają odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób sytuacja pandemii zmieniła procesy tworzenia i upowszechniania kultury? Zastanawiają się: czy wśród wielu ograniczeń można zauważyć plusy obecnych warunków? Czy w upowszechnianiu kultury pojawiają się nowe idee, nowe formy? Czy odosobnienie może sprzyjać kreatywności, a jeśli tak – czy zmieniają się źródła inspiracji? Czy kultura dociera do nowych grup odbiorców, czy raczej sięgają po nią ci, którzy także wcześniej nie wyobrażali sobie satysfakcjonującego życia bez sztuki? A może zmieniają się formy wyrazu? Co można uczynić, by obcowanie ze sztuką za pośrednictwem internetu nie było zbyt abstrakcyjne dla dzieci? W jaki sposób artyści zaspokajają w czasie pandemii swoje potrzeby emocjonalne, takie jak potrzeba kontaktu z odbiorcą czy przymus tworzenia? Wreszcie: czy ogromna ilość docierających do nas propozycji kulturalnych uprawnia już do mówienia o kulturze nadmiaru i czy wpływa to negatywnie zarówno na poziom dzieł sztuki, jak i głębokość ich percepcji?

Książkę otwiera artykuł autorstwa Krzysztofa J. Szmida i Moniki Modrzejewskiej-Świgulskiej, charakteryzujący dwie odmienne postawy wobec twórczości w czasie pandemii. Następnie przedstawiono

działalność dużych instytucji kultury: teatrów, muzeów i filharmonii, które zostały zmuszone do wypracowania nowych sposobów kontaktu z odbiorcami (Magdalena Sasin). Inne aspekty wysuwają się na plan pierwszy w działalności indywidualnych artystów. Agnieszka Janiszewska-Szczepanik analizuje ich postawy w kontekście teorii potrzeb oraz samorealizacji, sięgając po zgromadzone samodzielnie wypowiedzi polskich artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki. Z kolei na przedstawicielach sztuk wizualnych z różnych krajów Europy i świata skoncentrował się Leszek Karczewski, tworząc własną klasyfikację strategii ich działalności. Czytelnikowi chciałabym pozostawić ciekawą możliwość poszukiwania analogii między dostrzeżonymi przez teoretyków prawidłowościami a relacjami „z pierwszej ręki” – opisami własnej aktywności twórczej przygotowanymi przez artystów. O swoich pandemicznych doświadczeniach z wcześniej nieużywanym materiałem i dawno niepraktykowaną techniką opowiada artysta-plastyk, profesor Eugeniusz Józefowski. Graficzka Tamara Sass wyjaśnia, w jaki sposób jej prace stały się komentarzem do osobistych przeżyć. Autorka ta, podobnie jak Eugeniusz Józefowski, dysponuje podwójnym doświadczeniem i dwojakim punktem widzenia: jest jednocześnie artystką i pedagogiem, co wykorzystuje w swoim tekście, zarysowując paralele między sytuacją tych dwóch grup zawodowych.

Powstałe w czasie pandemii edukacyjne treści muzyczne skierowane do najmłodszych stały się przedmiotem zainteresowania Martyny Justyńskiej i Anny Majewskiej-Owczarek. W swojej analizie materiałów opartych na teorii Edwina Eliasa Gordona Autorki biorą pod uwagę chęci i możliwości rodziców współedukujących muzycznie swoje dzieci. Aktywność łódzkiego tancerza i choreografa Grzegorza Brożka zaowocowała powstaniem wirtualnego spektaklu baletowego na Dzień Tańca pt. *#SeparatedLife*. Proces powstawania tego dzieła analizuje Anna Grabowska-Nogala, zwracając szczególną uwagę na pozytywny i negatywny wpływ samotności na przebieg procesu twórczego (o spektaklu tym jako przykładzie postawy czynnej piszą również Krzysztof J. Szmidt i Monika Modrzejewska-Świgulska). Aleksandra Sieczych-Kukawska i Michał Płusa zgłębiają artystyczno-charytatywną inicjatywę polskich hip-hopowców

#Hot16Challenge, zauważając, że deklarowane i faktyczne cele tej akcji nie zawsze pozostawały zbieżne.

Specyfikę pracy lokalnych ośrodków kultury, których możliwości działania zostały znacznie ograniczone, można poznać dzięki bezpośrednim relacjom ich pracowników. Swoimi doświadczeniami dzieli się Agata Dawidowicz, dyrektor Ośrodka Kultury Górna w Łodzi. Jej refleksje uzupełniają wypowiedzi pracowników tegoż Ośrodka. Z kolei Aneta i Dobrosław Bilscy przedstawiają pandemiczne możliwości edukacji kulturalnej zarówno w ośrodku kultury, jak i w szkole ogólnokształcącej.

Istotną zaletą prezentowanej książki jest różnorodność doświadczeń i aktywności zawodowej autorów tekstów (szczegóły na ten temat znajdują Państwo w notkach biograficznych). Publikację współtworzyli zarówno teoretycy, jak i praktycy twórczości i upowszechniania kultury. Obok naukowców związanych z ośrodkami akademickimi (Eugeniusz Józefowski, Martyna Justyńska, Leszek Karczewski, Anna Majewska-Owczarek, Monika Modrzejewska-Świgulska, Magdalena Sasin, Tamara Sass, Aleksandra Sieczych-Kukawska, Krzysztof J. Szmidt), teksty przygotowali czynni artyści (Eugeniusz Józefowski, Tamara Sass). Poznajemy punkt widzenia edukatora sztuki (Leszek Karczewski), osób zarządzających ośrodkiem kultury (Aneta Bilcka, Agata Dawidowicz) i dyrektora szkoły podstawowej (Dobrosław Bilski). Różnorodność punktów widzenia zapewnia także zróżnicowanie długości aktywności zawodowej autorów: obok rozważań doświadczonych i cenionych profesorów (Eugeniusz Józefowski, Krzysztof J. Szmidt), artykułów osób pracujących na stanowiskach asystentów i adiunktów, znalazły się teksty oparte na badaniach własnych doktorantki nauk społecznych, która jest również pisarką, Agnieszki Janiszewskiej-Szczepanik oraz absolwentki studiów z zakresu edukacji artystycznej i psychologii Anny Grabowskiej-Nogali. Wielu autorów jest aktywnych jednocześnie w więcej niż jednej zawodowej roli, co przydaje ich refleksjom wielowymiarowości i wzbogaca je o cenną rozagę.

Książka została oddana do druku jesienią 2020 roku. Wirus nie odpuścił, pandemia nadal trwa, ale *lockdown* został częściowo zniesiony, placówki kulturalne i edukacyjne są, w ograniczonym zakresie, aktywne. Ludzie przyzwyczajają się stopniowo do tak zwanej „nowej

normalności” – życia ze świadomością istnienia dodatkowego zagrożenia i realizowania w tej sytuacji swoich standardowych aktywności. Stosunkowo długi czas odosobnienia, a także wprowadzone ograniczenia wpłynęły znacząco na oblicze kultury i sztuki oraz edukacji artystycznej. Niektóre zmiany można dostrzec już teraz, inne ujawnią się dopiero po pewnym czasie. Na pełną ocenę skutków tej sytuacji dla kultury i sztuki trzeba będzie poczekać dłużej.

„Mądrość przychodzi wtedy, kiedy nie jest już nam do niczego przydatna” – pisał Gabriel García Márquez (2002: 40) w powieści *Miłość w czasach zarazy*, której akcja toczy się na tle epidemii cholery. Próba charakterystyki ważnych zjawisk i zbliżenia się do mądrości *in statu nascendi* jest niewątpliwie trudniejsza, lecz może okazać się nad wyraz satysfakcjonująca, a także po prostu potrzebna. Mamy nadzieję, że doświadczenia i refleksje ujęte w tym tomie będą dla Państwa interesujące oraz zachętą do porównań z własnymi przeżyciami i poglądami.


Praca redaktora książki, zwłaszcza mało doświadczonego, wymaga rozważ i samozaparcia. To zadanie bardzo ułatwił mi Profesor Krzysztof J. Szmidt, któremu chciałabym złożyć serdeczne podziękowania za cenne rady i emocjonalne wsparcie. Wraz z Autorami dziękuję bardzo Profesor Krystynie Pankowskiej za wnikliwą i pomocną recenzję tekstów; dzięki Jej wskazówkom książka otrzymała ostatni szlif.

Łódź, październik 2020 r.


Bibliografia

- Czyżewski M. (2020), *Nie tylko „Dżuma” Camusa. Co czytać w czasach zarazy?*, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2474368,Nie-tylko-Dzuma-Camusa-Co-czytac-w-czasach-zarazy> (dostęp: 02.09.2020).
- García Márquez G. (2002), *Miłość w czasach zarazy*, Warszawa: De Agostini Polska.
- Iwuć M. (2020), *Finansowa forteca*, FBO Marcin Iwuć.

Krzysztof J. Szmidt*

 ORCID 000-0003-3951-4669
kjszmidt@wp.pl

Monika Modrzejewska-Świgulska*

 ORCID 0000-0003-3133-0443
monika.modrzejewska@uni.lodz.pl

Kreatywność w czasach zarazy: od twórczej produktywności do wycofania

Koronawirus nie zabija twórczości, nie pogrzebie
też tradycyjnego koncertu, ale być może rozszerzy
i różnicuje praktyki tworzenia [...].

Monika Pasiecznik (2020: 16)

Wprowadzenie

Choć nie prowadzono systematycznych badań terenowych, z wiadomych zresztą powodów, o których traktuje ta książka, to można stwierdzić na podstawie wielu rozmów i setek obserwacji ludzi, w tym twórców, przebywających w przymusowej izolacji, że postawy wobec pandemii i przymusu izolacji są bardzo zróżnicowane. Wykorzystując znany podział postaw wobec życia i środowiska Heleny Radlińskiej, możemy powiedzieć, że są to z jednej strony postawy czynne, zwane twórczymi, a z drugiej postawy bierno lub obronne, a nawet ucieczkowe (Radlińska, 1961: 33–35). Zachowania charakterystyczne dla tych postaw rozciągały się od wzmożonej aktywności twórczej w najróżniejszych dziedzinach (np. prowadzenie

* Katedra Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości, Wydział Nauk o Wychowaniu, Uniwersytet Łódzki.

dziennika, aktywność artystyczna, praca w przydomowym ogrodzie, pisanie bloga, projektowanie wnętrz i realizacja tych projektów, sztuka kulinarna itd.), po wycofanie z dotychczasowych zajęć wolnoczasowych i twórczych. W dalszej części pracy zobrazowano zróżnicowane reakcje na nową sytuację, od postaw aktywnych i twórczych do ucieczkowych lub wycofanych, w których zaprzestaje się działań twórczych, regularnie uprawianych do czasu przymusowej izolacji.

Postawy czynne: zaradne działania twórcze w sytuacji niedoboru środków

Z naszych badań płynie wniosek, który umieszczamy na pozytywnym biegunie: kreatywność i jej właściwość główna – twórcza idea – kwitną w czasach przedłużającego się odosobnienia z powodu pandemii koronawirusa. W internecie i mediach jest mnóstwo przykładów nowych form aktywności twórczej, nie tylko związanej z robieniem oryginalnych maseczek, ale z uprawianiem wszelkich form twórczości codziennej i domowej, od pisania blogów i dzienników czasów zarazy, po spektakle teatralne i koncerty chórów online lub grupowe spektakle baletowe.

Takim spektaklem baletowym w Międzynarodowym Dniu Tańca (29 kwietnia 2020 r.) popisał się 36-osobowy zespół łódzkiego Teatru Wielkiego, który stworzył wspólne dzieło pt. *Separated Life* do muzyki Cezarego Kurowskiego i z choreografią Grzegorza Brożka. Film zmontowany przez kompozytora jest według jego słów „ilustracją tego, jak ludzie reagują na stan zagrożenia, tego, że każdy jest inny, że każdy ma swój sposób radzenia sobie z pandemią... Każdy z ruchów tancerzy jest tutaj wartością symboliczną” (*Separated Life*, 2020). A choreograf, Grzegorz Brożek, dodaje: „My tancerze odczuwamy w szczególności brak kontaktu nie tylko ze sceną, ale i z publicznością, która jest naszym tlenem. Na scenie spełniamy swoje marzenia i wkraczamy w świat pełen niezliczonych emocji. Projekt *Seperated Life* przedstawia okoliczności w jakiej znaleźli się tancerze Teatru Wielkiego w Łodzi (nie tylko) i jak bardzo tęsknią za

światłami sceny” (*Separated Life*, 2020). Jest to zatem przykład tego, że w trudnych warunkach ograniczeń i niedoboru twórcy podejmują czynne działania zapobiegające inercji i ucieczce od twórczości.

Dziennikarze dwóch czasopism: „Ruch Muzyczny” oraz „Jazz Forum”, przez wiele miesięcy wnikliwie śledzili i komentowali sytuację muzyków, kompozytorów, artystów operowych i pracowników instytucji muzycznych, zaskoczonych ograniczeniami związanymi z pandemią, które właściwie uniemożliwiły im wykonywanie zawodu. Na łamach pism wciąż opisywane są (październik 2020 r.) innowacyjne formy radzenia sobie z ograniczeniami i pomysły na prezentowanie twórczości muzycznej w inny sposób niż występy i koncerty, omawiano problemy, z jakimi stykają się artyści, radzono, jak mają żyć twórcy w czasach zarazy, apelowano do solidarności związków artystów (Klejnowska, 2020; Pasiecznik, 2020; Grygier, 2020; Karpińska i in., 2020; Siegel, 2020a, 2020b, 2020c). Co interesujące, promowano twórcze formy radzenia sobie z ograniczeniami, a więc postawy czynne muzyków, niepopadających w apatię twórczą (np. saksofonisty Kubę Więcka, basisty Michała Barańskiego czy skrzypka Adama Bałdycha). Okazało się, że przymusowa izolacja była czynnikiem stymulującym twórczość u tych artystów, ponieważ od wielu miesięcy, a nawet lat, żyli w ciągłym pośpiechu i z zapelnionym po brzegi kalendarzem występów, co uniemożliwiała im realizację nowych planów twórczych, związanych z komponowaniem muzyki. „Zatrzymanie się”, cisza, nicnierobienie, relaks z rodziną, długi sen, ćwiczenia inne niż muzyczne – wszystko to sprzyja twórczej ideacji oraz ma również wartości terapeutyczne. Aga Derlak – młoda pianistka jazzowa – zwierza się reporterowi, używając argumentów rodem z podręczników psychologii pozytywnej i twórczości codziennej:

Mamy czas nadrobić zaległości – doczytać książkę, dokończyć kurs, nauczyć się języka, którego chcieliśmy się nauczyć. Także rzeczy pozornie prozaiczne mogą stać się sztuką, jak gotowanie czy edukacja domowa. Dziedziny, które mamy teraz czas eksplorować i odnajdywać w tych małych, zwyczajnych czynnościach domowych – artyzm i przestrzeń dla rozwoju (Siegel, 2020a: 7).

Pianistka podjęła też nową dla siebie formę działalności, jaką jest tworzenie specjalnego programu promującego polski jazz w RadioJAZZ.FM pod nazwą „Dzień z ...”. Adam Bałdych, wybitny skrzypek jazzowy, który w czasie pandemii wydał dla renomowanej niemieckiej wytwórni płytowej ACT Music nową płytę *Clouds*, wraz z francuskim wiolonczelistą Vincentem Courtois i holenderskim pianistą Rogierem Teldermanem odkrył inny, można powiedzieć pedagogiczny, aspekt „przymusowego urlopu”. Napisał tak: „Droży muzycy. Przez ostatnie lata byłem wiele razy proszony, żebym urządził warsztaty czy dał prywatne lekcje. Mój kalendarz skutecznie mi to uniemożliwiał. Ale czemu by nie zrobić tego teraz? Jeśli chcesz się poszkolić, zobaczyć, jak ćwiczę skale, harmonie i kompozycje albo jak działa mój sprzęt do nagrywania skrzypiec – skontaktuj się ze mną przez Facebooka i lecimy!” (Siegel, 2020a: 7).

Podobnych, innowacyjnych i odkrywczych, zachowań muzyków było wiele. W internecie zaczęto udostępniać nagrania koncertów domowych i transmisje z pustych sal oraz klubów, ze spotkań dyskusyjnych, warsztatów online, które spotkały się z różnym odzewem i reakcją widzów oraz krytyków: od pełnej aprobaty, po znudzenie i bojkot (Ciupka, 2020; Siegel, 2020b; Karpińska i in., 2020; Pasiecznik, 2020). Jacek Stróżyński (2020: 16) zauważa:

Koncert to nie tylko odbiór słuchowy, ale też masowanie basu, zapach perfum w operowym foyer i niereprodukowalna akustyka konkretnego miejsca, to pożądany przymus ograniczenia myśli do odbywającego się misterium, to opowieść o nas samych, którą sobie wytwarzamy przez, zdawałoby się, byle topograficzną obecność.

Żaden koncert online, nawet w wykonaniu najlepszych wykonawców i kompozytorów, nie umożliwi nam odczucia tych wszystkich wrażeń.

Pierwsza próba odniesienia do teorii twórczości

Jeszcze raz można się przekonać, że twórczość ma istotne wartości terapeutyczne, pozwalające odreagować napięcia związane z niepewnością o stan zdrowia, lękiem o przyszłość własną i najbliższych

osób oraz społeczeństwa jako całości. Staje się sposobem na wszechogarniającą nudę i powtarzalność codziennych czynności, wykonywanych w odosobnieniu i bez aplauzu widzów¹. Krótko mówiąc, można uznać, że Zygmunta Freud i zwolennicy jego psychodynamicznej koncepcji twórczości mieli rację: proces twórczy ma istotne znaczenie terapeutyczne, pozwala autorom odreagować codzienne napięcia na drodze sublimacji, substytucji i kompensacji braków życia w czasach zarazy poprzez działania twórcze. Trawestując słynne powiedzenie – przypisywane Karen Horney, ale znane już przed II wojną światową – można powiedzieć, że artyści w czasach epidemii tworzą nie dzięki nerwicy, ale pomimo niej.

Aktywność, a może u niektórych osób nadaktywność twórcza, w czasach pandemii ma często charakter zaradnej działalności w sytuacji niedoboru środków tworzenia – to podstawowy wniosek z licznych obserwacji wielu osób. Niedobór ten związany jest z brakiem i ograniczeniem niemal wszystkiego, co stanowi środki tworzenia oraz konstytuuje warunki, w jakich przebiegają procesy twórcze. W okresie pandemii koronawirusa można wymienić następujące braki (niedostatki, ograniczenia):

- brak bezpośrednich kontaktów społecznych z przedstawicielami pola twórczości (kuratorzy muzeów, recenzenci, juryści itp.) – mówiąc językiem Csikszentmihályiego (1990), pole twórczości w wielu dziedzinach twórczości przestało istnieć;
- brak bezpośrednich kontaktów z widzami (odbiorcami) i użytkownikami wytworów twórczych, a tym samym reakcji na określone dzieło lub wykonanie;
- brak bezpośrednich kontaktów z członkami zespołów twórczych, grupami badawczymi, projektowymi – w sumie z osobami kooperującymi w działaniach twórczych;

¹ Bardzo ciekawym zjawiskiem dla badacza jest prześledzenie, jak z izolacją i kwarantanną radzą sobie znani twórcy, artyści, politycy i ogólnie – celebryci, nagle pozbawieni informacji zwrotnej, poklasku i „głasków” ze strony widowni i zwolenników. Bunt przeciwko ograniczeniom życia codziennego, agresja w stosunku do inaczej myślących, żal i pretensje związane z ograniczeniem i wręcz zastopowaniem wielkich nieraz dochodów, szyderstwa, ironia i złośliwości w stosunku do obywateli dobrze radzących sobie w codzienności – to tylko niektóre przejawy ich postaw w ostatnich miesiącach.

- brak materialnych środków tworzenia (od farb i płótna malarzkiego po materiały projektowe, architektoniczne, sale baletowe, sceny itp.).

Wszystko to sprawia, że twórca – niczym filmowy MacGyver lub Pomysłowy Dobromir – doświadcza braku (niedoboru) ważnych czynników efektywnej twórczości i musi sobie z tym radzić w nowy sposób. Sądzimy, że te nowości, jakimi są brak najważniejszych środków tworzenia i reakcji odbiorów dzieła, stają się najtrudniejsze do przezwyciężenia dla osamotnionego twórcy, ale też, że brak ten wymusza działania zaradne i twórczą pomysłowość. A to już można, zgodnie z podstawowymi tezami Aleksandra Kamińskiego, nazwać dzielnością (Kamiński, 1947). Dzielność, rozumiana jako zaradne działania w sytuacjach trudnych, takich jak okupacja hitlerowska, w czasie której działali harcerze Szarych Szeregów, dzielnie realizując akcje informacyjne, sabotażowe i odwetowe na okupancie, dochodzi dzisiaj do głosu w czasach zgoła innych – dobrobytu, sytości i bezpieczeństwa socjalnego i narodowego. Dzielność, co może wydać się zaskakujące, jest dzisiaj w cenie!

Analizując boom kreatywności w czasach zarazy, można znaleźć wyjaśnienie tego zjawiska w co najmniej dwóch koncepcjach twórczości: prakseologicznej teorii twórczości oraz teorii postawy twórczej, rozwijanej od wielu lat przez pedagogów społecznych, w której pojawia się czynnik dzielności (Szmidt, 2001). Twierdzenie, iż autentyczna twórczość dochodzi do głosu, gdy twórca działa w sytuacji niedoboru środków tworzenia, wydaje się intuicyjnie trafne. Liczne dane biograficzne dostarczają nam potwierdzenia tej tezy, a niektóre testy twórczości – jak chociażby test E.P. Torrance’a pt. „Zrób coś z tym” polegający na skonstruowaniu jakiegoś twórczego wytworu z kilku dowolnych, lecz oszczędnych i prostych rzeczy – mają wysoką wartość diagnostyczną i predyktywną (Torrance, 1990). Oznacza to, że ktoś, kto w tym „teście niedoboru” stworzy coś rzeczywiście niecodziennego i oryginalnego, jest i być może będzie bardziej twórczy niż ci, którzy potrafią sprawnie działać tylko w sytuacji nadmiaru lub dostatku środków.

Kiedy analizuje się życie wybitnych twórców, działających w trudnych warunkach życiowych – materialnych, rodzinnych, politycznych

itd. – mających charakter permanentnego stanu niedoboru, to powyższa teza znajduje jeszcze jedną confirmację. Oto Jan Sebastian Bach, z liczną gromadką dzieci, pełniący obowiązki kantora w Lipsku, zarabiający bardzo mało na utrzymanie rodziny, toczący wieczne spory z członkami rady miejskiej, tworzy najpiękniejsze dzieła w ilości kilku na tydzień (Schweitzer, 2009; Vignal, 2017). Inny kompozytor, żyjący w trudnych warunkach, zmagający się z niezrozumieniem ze strony kolegów jazzmanów, mający wiele dzieci i mało pieniędzy, cierpiący na chorobę dwubiegunową i uzależniony od narkotyków, dopracowuje się oryginalnego, swoistego i rozpoznawalnego stylu gry i kompozycji, pisząc swe najśłynniejsze kompozycje w ciasnej kuchni. Theolonious Monk, bo o nim mowa, jest przykładem twórcy, którego kreatywność rozkwitła w permanentnej sytuacji niedoboru (Kelley, 2019). Do Bacha i Monka, którzy potwierdzają powyższą tezę, można dołączyć wielu innych wybitnych twórców, żyjących w biedzie, pod okupacją lub dyktatorskimi rządami, tworzących w czasach zarazy i kryzysów.

Słynny badacz ludzkiego geniuszu, Dean Simonton (1999), twierdzi, iż wysyp twórczości następuje na ogół po wojnach, kryzysach ekonomicznych i społecznych, a okresy napięć społecznych i wojny raczej nie służą twórczości. Jeśli ma rację, oznaczałoby to, iż po wygaszeniu pandemii można spodziewać się ogromnego przyrostu twórczej produktywności w różnych dziedzinach. Wkrótce się przekonamy, czy wybitny uczony z Davis ma rację.

Według innej tezy badaczy twórczości wolność nie jest koniecznym warunkiem tworzenia, bo prawdziwie wolni duchem twórcy działają nawet w zamknięciu (łagry, obozy koncentracyjne, terror i cenzura). Tym, co jednak jest konieczne do stworzenia rzeczy prawdziwie wybitnych, jest wolność osobista, zwana też twórczą. Zamknięty w areszcie za sprzeciw rajcom miejskim Jan Sebastian Bach pozostał wolny w czterech ścianach więzienia (Szmidt, 2019). Jednym z najlepszych przykładów wybitnej twórczości powstałej w warunkach niewoli jest „Kwartet na koniec czasu”, napisany w czasie dramatycznej zimy 1940 r. przez francuskiego kompozytora Oliviera Messiaena w stalagu VIIIA w Goerlitz-Moys (przy znaczącej pomocy polskich więźniów-twórców). Odnosząc tę obserwację

do dzisiejszych twórców, zamkniętych w czterech ścianach mieszkań, można mieć nadzieję, że zachowują wolność twórczą mimo ograniczeń izolacji.

Dostrzegamy jeszcze jeden pozytywny aspekt twórczości w czasach przymusowej izolacji. Z naszych obserwacji wynika, że twórczość chroni również przed skutkami zmasowanej propagandy złych wiadomości, nadawanych całą dobę przez niemal wszystkie media, które pandemii poświęcają tak dużo uwagi i energii dziennikarzy, że przytłaczają informacje dobre (np. o liczbie wyleczonych osób). Może to teza przesadzona i niesprawiedliwa, ale wydaje się, że media, głównie telewizje, traktują epidemię jak żniwo, przynoszące im wielkie plony w postaci podwyższonych wskaźników oglądalności i – co za tym idzie – zwiększonych dochodów z reklam². Wiele znanych nam osób, chcąc odseparować się od przekazów medialnych, niosących przerażające wieści ze świata, zaczyna tworzyć rzeczy nowe, bądź wracać do zapomnianych już form aktywności twórczej, którym niegdyś oddawali się z pasją i wytrwałością. Twórczość w tym przypadku pomaga zachować dobrostan psychiczny, który w zderzeniu z dziennikami przepełnionymi złymi wiadomościami narażony jest na szwank. Zresztą, rola mediów w okresie pandemii i nieustannie publikowanych danych statystycznych dotyczących zachorowań i zakażeń, to temat na osobną publikację, gdyż w naszej opinii media te realizują wiele ukrytych – niebezpiecznych dla dobrostanu psychicznego izolowanych i spanikowanych osób – zadań i zamówień. Ich rola integrująca i wzmacniająca społeczności i grupy społeczne, również twórcze, pozostawia w ostatnich miesiącach wiele do życzenia.

² Pożyteczna w pierwszej fazie izolacji akcja radia „Zostań w domu” po kilku miesiącach stała się w naszych oczach dwuznaczna. Służyła bowiem głównie podniesieniu wskaźnika odbioru danej stacji i tym samym była marketingowym wzmocnieniem jej siły reklamowej, próbowała jednak zatrzymać zmęczonych odbiorców w domach, kiedy dla higieny psychicznej powinni oni je opuścić i odpoczywać na świeżym powietrzu lub odwiedzić bliskie osoby.

Adaptacja czy twórczość „porzucona” w sytuacji niedoboru środków: studium przypadku „Pracowni 413”

Największe osiągnięcia ludzkości powstały dzięki rozmowom. A jej największe niepowodzenia są skutkiem braku rozmowy. Nie musi tak być. Nasze największe marzenia mogą stać się rzeczywistością. Z technologią, którą dysponujemy, możliwości są nieograniczone. Wszystko, co musimy zrobić, to upewnić się, że wciąż rozmawiamy.

Stephen Hawking („British Telecom”, 1993)

Badania z zakresu estetyki ewolucyjnej dowodzą, że działania artystyczne najprawdopodobniej mają charakter adaptacyjny i instynktowny, dlatego nasilają się w momentach kryzysowych, gdy zaczyna brakować podstawowych środków niezbędnych do przetrwania (Dis-sanayake, 2015; Dutton, 2019). Izolacja wynikająca z pandemii wywołanej przez koronawirusa SARS-CoV-2 dla większości z nas nie przybrała aż takich wymiarów kryzysu, niewątpliwie jednak wiąże się ze stresem emocjonalnym, niepokojem, zaburzeniami związanym z gospodarką energii psychicznej i fizycznej. Wydaje się oczywiste, że w sytuacji braku i w niepewnych okolicznościach osoby amatorsko zajmujące się sztuką sięgną po czynności, które mogą przynieść ulgę i zmniejszyć niepokój.

W tej części artykułu opisany zostanie przykład funkcjonowania pracowni malarstwa i rysunku „Pracownia 413” w sytuacji niedoboru środków, czyli zawieszenia zajęć od połowy marca do połowy września z powodu pandemii koronawirusa. Wspomniana pracownia działa przy Łódzkim Domu Kultury, od 15 lat prowadzona jest przez artystę plastyka Jacka Świągalskiego (prywatnie męża autorki tekstu)³. Nauka w pracowni odbywa się w ramach rocznego *Kursu Rysunku i Malarstwa* oraz ogólnych zajęć malarskich. Kurs adresowany jest do osób, które interesują się malarstwem i rysunkiem jako formą spędzania czasu wolnego, a przede wszystkim do młodzieży planującej podjąć studia artystyczne. Program kursu zakłada szerokie wprowadzenie w świat zagadnień i problemów ogólnoplastycznych.

³ Jacek Świągalski udostępnił materiały i swoje wypowiedzi autorom tekstu.

W trakcie rocznego kursu uczestnicy mają okazję rozwijać swój warsztat twórczy, czyli zdobywają wiedzę oraz umiejętności umożliwiające samodzielną pracę artystyczną. Program kursu przewiduje naukę następujących technik i technologii oraz umiejętności:

- rysunku ołówkiem, grafitem, węglem oraz pastelem (suchym lub olejnym),
 - malarstwa olejnego, akrylowego oraz akwarelowego,
 - lawunku tuszem oraz ekolimą,
- oraz dodatkowo bliższe poznanie:
- podstaw teorii kompozycji obrazu,
 - podstaw teorii perspektywy – zbieżnej i malarskiej,
 - podstaw rysunku artystycznego (miękkiego) i technicznego,
 - budowy i konstrukcji ciała ludzkiego – w oparciu o pracę z modelem,
 - podstawowych problemów malarskich – w oparciu o pracę z martwą naturą;
 - podstaw z zakresu historii sztuki.

Z kolei, ogólne zajęcia malarskie, kierowane do osób w wieku dojrzałym, mają charakter praktyczny i dopasowane są do indywidualnych potrzeb uczestników. Program zajęć zakłada szerokie wprowadzenie w świat zagadnień oraz problemów ogólnoplastycznych. Uczestnicy mają okazję rozwijać swój warsztat twórczy, czyli zdobywają wiedzę oraz umiejętności praktyczne umożliwiające samodzielną pracę artystyczną. W tym celu w ramach programu zajęć uczestnicy poznają podstawy:

- techniki i technologii rysunku ołówkiem, grafitem, węglem oraz pastelem (suchym i olejnym),
- techniki i technologii malarstwa olejnego, akrylowego oraz akwarelowego,
- techniki i technologii lawunku tuszem oraz ekolimą,
- teorii kompozycji obrazu,
- teorii perspektywy – zbieżnej i malarskiej,
- budowy i konstrukcji ciała ludzkiego – w oparciu o pracę z modelem,

- zasadniczych problemów malarskich – w oparciu o pracę z martwą naturą⁴.

Wszystkim uczestnikom zajęć proponowane są wycieczki na wybrane wystawy prezentowane w łódzkich ośrodkach sztuk.

Przed wybuchem pandemii i zamknięciem instytucji kulturalnych zajęcia w pracowni odbywały się trzy razy w tygodniu. Oferta kierowana jest do osób młodych, w średnim wieku oraz 60+, zdecydowana większość to kobiety, a panowie stanowią jedynie 3% uczestników zajęć. Od stycznia do lutego do pracowni regularnie uczęszczało 69 osób, w marcu 49 osób. Zwykle nauka odbywa się w grupie, ale praca z poszczególnymi osobami dostosowana jest do ich umiejętności, potrzeb i zainteresowań. Zwyczajowy przebieg zajęć obejmuje rozmowy o powstających wytworach, na różnych etapach pracy twórczej. Korekta ma charakter jawny, czyli odbywa się przy innych uczestnikach zajęć. Prowadzący zakłada bowiem, że jest to moment grupowego uczenia się, to znaczy słuchając sugestii nauczyciela skierowanej do konkretnych prac, inne osoby mogą również uczyć się i doskonalić swój warsztat artystyczny oraz dynamizować twórczy proces. Zamknięcie instytucji uniemożliwiło ten sposób prowadzenia zajęć i uczenie się poprzez rozmowę z instruktorem, słuchanie korekt, podpatrywanie pomysłów innych osób podczas pracy na ten sam temat (np. martwa natura, szkicowanie modelu, malowanie z wyobraźni). Prowadzący zajęcia nie zdecydował się na przeniesienie ich do internetu, co było w tamtym czasie powszechnym rozwiązaniem, szczególnie wśród instruktorów zajęć artystycznych i ruchowych pracujących na własny rachunek. Swoją decyzję pedagog Jacek Świgulski motywuje następująco:

Uważam, że zajęcia z malarstwa online pozbawione są sensu, wykluczają żywy aspekt edukacyjny, czyli fizyczną obecność nauczyciela, ponadto przekreślają możliwość wspólnego doświadczania zajęć i wzajemnego przepływu energii wynikającej z zaangażowania uczestników zajęć. Ostatecznie uczenie sztuki online jest przedsięwzięciem porównywalnym do pokonania drogi z Ziemi na Księżyc pieszko.

⁴ Opis zajęć pochodzi z archiwum Jacka Świgulskiego, znajduje się równie na stronie internetowej Łódzkiego Domu Kultury.

Zamiast zajęć online zaproponował inną formę samokształcenia, zaczął regularnie wysyłać zadania twórcze, które obejmowały dwa cykle ćwiczeń plastycznych⁵. Pierwszy cykl został nazwany „Proste zadanie na przetrwanie”, drugi dotyczył przygotowania prac na wystawę powirusową zatytułowaną „Czas apokalipsy”. W poleceniach zachęca się odbiorców do zindywidualizowania treści, poprzez użycie różnych technologii malarskich według własnych preferencji i umiejętności oraz do szerokiego potraktowania tematów – od przedstawień realistycznych do metaforycznych, abstrakcyjnych (np. przy użyciu dowolnych technik, w dowolnym formacie, zdecydować jakiego rodzaju motyw stanie się obrazem, temat należy rozumieć szeroko). Otwartość poleceń pozwala więc na dopasowanie zadania do swoich umiejętności, czasu, posiadanych w domu materiałów oraz przestrzeni fizycznej i wyboru treści, które autor chciałby zakomunikować. Poniżej zamieszczono wszystkie zadania dla uczestników zajęć „Pracowni 413”, które były wysłane drogą mailową od marca do końca maja 2020 r., w razie potrzeby dodatkowo omawiane telefonicznie i mailowo⁶.

⁵ „Wszystkim miłośnikom malarstwa – pisze Jacek Świgulski – którzy w ostatnich dniach czują się przesyceni negatywnymi wiadomościami czy znużeni siedzeniem w domu, proponuję aktywizację i powrót do dawnych regularnych działań plastycznych, które w nowych, domowych realiach, okazać mogą się zbawienne dla przywrócenia równowagi psychicznej. Choć tematem numer jeden jest oczywiście wirus i wszystko wokół czego krąży... to bynajmniej nie rozpoczniemy cyklu tych ćwiczeń od podjęcia próby plastycznej interpretacji skutków tego doświadczenia. Mam pewne pomysły dotyczące tej kwestii, ale tymczasem odkładam je na później. A z uwagi na to, że nasze zajęcia nie odbywają się już od dwóch tygodni (dla większości) proponuję, aby pierwsze ćwiczenie było bardziej tradycyjne. W przypadku pytań proszę dzwonić lub pisać maile. Młodzieży, zdającej w tym lub przyszłym roku na uczelnie artystyczne, przypominam dodatkowo, że ćwiczenia mogą wykonać pod kątem egzaminów wstępnych. Dlatego zrealizowanie tych ćwiczeń (dowolnymi technikami) pozwoli Wam dołączyć wykonane prace do teczek, znacznie ją wzbogacając”.

⁶ Pedagog był w stałym kontakcie telefonicznym z 55 osobami.

Cykl pierwszy: „Proste zadanie na przetrwanie”

Zadanie 1. Światło o różnych porach dnia

Przy użyciu dowolnych technik malarskich i/lub rysunkowych namaluj cykl czterech jednakowych kompozycyjnie obrazów w dowolnym formacie, które przedstawiałyby jeden (ten sam) wybrany przez Ciebie motyw o różnych porach dnia i różnych sposobach oświetlenia (tak jak np. zrobił to Monet z katedrą w Rouen).

W pierwszej kolejności – zanim zaczniecie malować – należy zdecydować, jakiemu rodzajowi motywowi stanie się tematem obrazu: czy będzie to pojedynczy przedmiot, grupa przedmiotów (martwa natura), portret, postać człowieka, budynki czy może raczej przestrzeń pejzażu (motyw tymczasem dla większości niedostępny...). Po dokonaniu wyboru należy uważnie przyglądać się zmianom, jakie zachodzą w kolorach pod wpływem zmiany nasycenia, natężenia i kierunku światła. Aby dostrzec te różnice wyraźnie, należy obserwować motyw w naturze – w żadnym wypadku na zdjęciu – bo tylko w naturze zmiany te będą dostrzegalne. Aparat fotograficzny ma oczywiście zastosowanie i jak zawsze można używać go do dokumentacji sytuacji. Dlatego nie należy „rzucić się” na motywy, które są obecnie waszemu oku niedostępne.

Po tak przygotowanym gruncie chodzi się zdecydowanie stabilniej, a dzięki temu praca artystyczna będzie zdecydowanie bardziej przewidywalna i przyjemna. Gorąco zachęcam do podjęcia wyzwania i rozpoczęcia pracy jak najszybciej. Przypominam, że format obrazu/rysunku nie ma znaczenia – może on być dostosowany do możliwości i warunków.

Zadanie 2. Autoportret

Dowolną techniką malarską, rysunkową lub lawunkową (graficzną – przy użyciu tuszu/y) namaluj obraz będący Twoim portretem. Zaproponowany temat należy rozumieć bardzo szeroko. Oznacza to, że w tym wypadku nie chodzi jedynie o namalowanie własnego wizerunku, w którym wiernie odtworzycie wszystkie szczegóły. Nie chodzi też o to, aby rozpoczął proces malowania być „walką o przetrwanie”, w której liczyć się będzie jak najbardziej prawidłowe odwzorowanie waszego podobieństwa. Dla tych, którzy wyrażają się w formie realistycznej i werystycznej – czyli tak, jak to jest w malarstwie akademickim – taka perspektywa pracy może być odpowiednia. Jednak ci wszyscy, którzy nie posiadają wystarczających umiejętności technicznych lub po prostu czują niechęć do realizmu, mogą szeroko zinterpretować temat, tak aby praca z nim była przyjemna. Bo w ten sposób uda się uzyskać interesujące i satysfakcjonujące dla Was efekty.

A więc jak szeroko można (w malarstwie) rozumieć autoportret?

Dla przykładu i zobrazowania tego tematu załączam poniżej kilka linków, które przed rozpoczęciem pracy warto sprawdzić. Jednak zanim to zrobicie, zastanówcie się sami, co rozumiecie pod pojęciem portretu i autoportretu. Osiągnięciem sztuki współczesnej (licząc od impresjonistów) jest między innymi to, że w pracy z każdym portretem (a więc także i z autoportretem) o wiele bardziej istotne od uchwycenia podobieństwa zewnętrznego jest uchwycenie podobieństwa wewnętrznego. Zatem portret lub autoportret powinien pokazywać bardziej to, czego gołe oko odbiorcy po prostu nie dostrzega. Skupienie się w pracy na warstwie psychologicznej otwiera zupełnie nowe i zdecydowanie szersze przestrzenie rozumienia tematu. Może się np. okazać, że ktoś z was uzna, że najbardziej określa go jakiś przedmiot, a nie wygląd jego twarzy – tak jak robiła to m.in. T. Pągowska. Ktoś inny natomiast może sportretować siebie obrazem abstrakcyjnym, którego domeną będzie subtelna kompozycja i osobliwe zestawienie kolorów – tak jak robił to np. Wł. Strzemiński. Jak widzicie możliwości jest wiele i wszystkie one mogą dać pozytywny i – co najważniejsze – interesujący rezultat. Zastanówcie się więc, w jaki sposób chcielibyście siebie przedstawić – czy korzystając z formy realistycznej, czy raczej uciekając od niej, po to by pokazać coś więcej.

1. T. Pągowska: <http://www.galeriasztuki.wloclawek.pl/wydarzenia/546-krzeslo-obiektem-sztuki>
2. Wł. Strzemiński: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/193>
3. J. Czapski: <http://www.jozefczapski.pl/obrazy-w-kolekcji-palacu-w-kurozwekach/autoportret-z-książkami-1973/>
4. A. Nacht-Samborski: <https://czasnawnetrze.pl/pasje/sztuka/15620-artur-nacht-samborski-malarz-zywej-natury/15620/30664>
5. J. Malczewski: <https://culture.pl/pl/tworca/jacek-malczewski>
6. J. Matejko: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Autoportret_\(obraz_Jana_Matejki\)#/media/Plik:Matejko_Self-portrait.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Autoportret_(obraz_Jana_Matejki)#/media/Plik:Matejko_Self-portrait.jpg)

Zadanie 3. Mój pokój

Dowolną techniką malarską lub rysunkową wykonaj cykl składający się z trzech prac, których tematem będzie „Mój pokój”. Wykonany cykl prac ma być spójny, a to oznacza m.in.: wykonanie prac taką samą techniką, na takim samym podkładzie (może być w różnym formacie). Każda kolejna praca powinna rozwijać i wzbogacać treść pracy poprzedniej. Chodzi o to, aby powstała wielowątkowa, plastyczna opowieść o osobistej przestrzeni fizycznej (pokoju) – wyrażona formami, kształtami, barwami i fakturami.

W przypadku wątpliwości co do tego, czy warto zabrać się za pracę nad obrazem o tak banalnym temacie, przypominam, że ów temat, choć wcale niewyszukany, był w historii sztuki (malarstwie, rysunku, grafice) punktem wielokrotnie

skupiającym uwagę artystów. Gdyby przepatrzyć dzieje sztuki, to przykładów potwierdzających tę tezę znalazłoby się wiele. Jednak bez wątpienia jednym z lepszych i jednocześnie najbardziej znanym jest cykl obrazów „przedstawiających” pokój van Gogha:

https://www.google.com/search?sxsr=AleKk00igEyf4FSU54YLqE9Ko92k_cDg1w:1587027732228&q=van+gogh+m%C3%B3j+pok%C3%B3j+tb-m=isch&source=univ&client=firefox-b-d&sa=X&ved=2ahUKEwiVnemBy-zoAhXOwKQKHeFnBy0QsAR6BAgKEAE&biw=1920&bih=944

Także podpatrując dzieła mistrzów – ich rozwiązania formalne i wrażliwość – proponuję przysiąc do pracy z nastawieniem, że ważne jest nie tylko to, co się maluje, ale to, jak się maluje. Pamiętajcie zatem, że to nie temat sprawia, że obraz jest interesujący, lecz sposób jego namalowania/wykonania.

Cykl drugi: Czas apokalipsy – wystawa powirusowa

W ramach kolejnego ćwiczenia malarskiego/rysunkowego, stanowiącego w ostatnim czasie formę antidotum na zaistniałą sytuację, proponuję działanie bardzo artystyczne – wykonanie wspólnego projektu, którego efekty zaprezentowane zostaną w ramach wspólnej „pokoronawirusowej” wystawy pt. „Czas apokalipsy”.

Realizacja projektu zakłada – mówiąc aktualnym językiem mediów – **dwie etapy pracy**, a każdy z nich będzie prowokował do podjęcia dwóch skrajnie różnych działań.

Zgodnie z tradycją sztuki, dla której zastana codzienność jest pożywką, **namawiam do zmierzenia się z trudem skomentowania, ocenienia i przedstawienia w formie plastycznej własnego doświadczania pandemii**. Przy realizacji tego zadania chodzi o zaprezentowanie odbiorcy w formie plastycznej (malarzkiej, rysunkowej, graficznej, lawunkowej, fotograficznej lub w formie kolażu) własnego spostrzeżenia, odczucia, własnej wizji będącej następstwem obecnej – koronawirusowej rzeczywistości. Najogólniej chodzi więc o skonstruowanie plastycznego przekazu, który będzie osobistym zapisem i osobistą opowieścią wprowadzającą odbiorcę w świat waszych refleksji i odczuć inspirowanych tematem dziś bardzo aktualnym.

Jak podpowiada intuicja i jak wynika z mojego skromnego sondażu telefoniczno-mailowego, każdy reaguje na zaistniałą sytuację inaczej, a różnice w sposobie odczuwania i odbierania tej niecodziennej codzienności są wręcz skrajnie różne. Dlatego pamiętajcie, że dla podbicia ekspresji i autentyczności tych działań ważne jest, aby w swojej pracy twórczej być autentycznym w wypowiedzi artystycznej.

Przed przystąpieniem do realizacji ćwiczenia, jak zawsze, warto przez chwilę pomyśleć i najlepiej pooglądać, jak robili to inni. Dla poszerzenia horyzontów i znalezienia inspiracji podsyłam kilka najbardziej klasycznych przykładów.

1. P. Picasso: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/pablo-picasso-guernica/>
2. F. Goya: https://pl.wikipedia.org/wiki/Trzeci_maja_1808
3. H. Bosch: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/hieronim-bosch-statek-glupcow/>
4. P. Bruegel: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/pieter-bruegel-starszy-malarz-pospolstwa/>
5. J. Duda-Gracz: <https://www.laminerva.pl/2016/11/jerzy-duda-gracz-o-sztuce-bez.html>
6. E. Munch: <https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/munch-the-scream>
7. J. Kubicki – WARIACJE: <https://noizz.pl/kultura/policjanci-wlepiaja-mandaty-na-slynnych-obrazach-jarek-kubicki-przerabia-dziela/bc8q2fy#slajd-3>
8. A. Wróblewski: <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-wroblewski>
9. Łódź Kaliska: <http://fototapeta.art.pl/fti-kaliska.html>
10. Ekspresjonizm: <https://krasnal101.wordpress.com/2016/05/20/die-brucke-obrazy-paczki-z-berlina/>

ETAP I – miniatura:

Dowolną techniką plastyczną wykonaj na papierze cykl czterech prac w formacie 10 x 15 cm, będących odpowiedzią na wyżej postawiony problem. Prace mogą być zrealizowane w każdy możliwy sposób, nie obowiązują w tym ćwiczeniu dotychczasowe (warsztatowe) zasady. Liczy się tylko efekt i skuteczność przekazu. Prace trzeba więc wykonać w taki sposób, który ułatwi, a nie zakłóci autorską wypowiedź.

Ważne jest, aby wszystkie prace wykonane były na papierowym podkładzie w jednakowym formacie, bo efektem tego ćwiczenia będzie jedna wspólna praca, złożona ze wszystkich powstałych na tym etapie małych prac (zdjęć, rysunków, szkiców malarskich, lawunków itd.). Etap pierwszy zaproponowanego ćwiczenia zakłada więc wygenerowanie jednej wspólnej pracy, stanowiącej zbiorowy, wielopłaszczyznowy i wielowątkowy komentarz otaczającej nas rzeczywistości, w której, dzięki scaleniu, głos pojedynczego twórcy będzie zaledwie małym elementem składowym większego, zbiorowego manifestu.

Taka forma prezentacji, choć zdecydowanie mniej typowa, ma jednak pewną przewagę nad ekspozycjami, gdzie prace poszczególnych autorów prezentowane są pojedynczo. Zacierając ślady indywidualności, podkreśla ona tym samym rolę grupy i rolę środowiska oraz wspólne, choć różne, doświadczanie tych samych realiów. Ta intelektualnie kubistyczna opowieść, w której oglądać będziemy naszą reakcję na (niedawną) codzienność z wielu różnych perspektyw, złoży się w efekcie w bardzo bogatą historię o doświadczeniach, zebranych w czasie szerego rozumianej izolacji od życia. **Założenie jest więc proste – chodzi o to, aby pierwszy etap ćwiczenia był krzykiem „tłumu”, w którym głos jednostki, choć niezbędny dla istnienia całości, rozmywa się i ginie.**

Przed przystąpieniem do realizacji ćwiczenia, jak zawsze, warto przez chwilę pomyśleć i najlepiej pooglądać, jak robili to inni. Dla poszerzenia horyzontów i znalezienia inspiracji podsyłam kilka najbardziej klasycznych przykładów. Choć oczywiście na przestrzeni wielu wieków rozwoju sztuki znaleźć można ich bez liku. Dlatego zachęcam też do samodzielnych poszukiwań, wykraczających poza moje sugestie.

ETAP II – średni/duży format:

Jak wspominałem wcześniej, planowana wystawa będzie składała się z dwóch części – zbiorowej (prace zrealizowane w części pierwszej) oraz indywidualnej (prace zrealizowane w części drugiej), które będą dwiema różnymi odsłonami podjętej i omówionej wcześniej problematyki.

Polecenie do realizacji ćwiczenia drugiego jest jak zwykle proste i brzmi następująco: dowolną techniką – malarską, graficzną, rysunkową, fotograficzną, kolażem lub inną – wykonaj jedną pracę, będącą plastyczną interpretacją i jednocześnie autorskim zapisem twoich odczuć, wyobrażeń i/lub refleksji doświadczeniach w okresie pandemii. Zaproponowana do wystawy praca musi tematycznie mieścić się w określonej problematyce, powinna być także wykonana na sztywnym podkładzie dającym się eksponować (na płótnie lub na tekturze/papierze w oprawie), w formacie nieprzekraczającym następujących rozmiarów: min. 50 x 60 cm, max 100 x 80 cm.

Informuję, że warunkiem uczestniczenia w wystawie nie jest wykonanie prac z obu etapów. Mimo to namawiam do podjęcia obu wyzwań.

Drugie odniesienie do teorii twórczości

Zadania plastyczne zostały wysłane do 200 osób związanych z „Pracownią 413”, wśród nich są osoby aktualnie uczące się, kiedyś uczęszczające na zajęcia oraz sympatycy pracowni. W odpowiedzi 13 osób przysłało fotografie 72 prac (zob. przykładowe prace Grażyny Malinowskiej), a w tym: 15 prac należy do osoby, która zdawała na studia artystyczne i zadania potraktowała jako uzupełnienieteczki rekrutacyjnej. Pięć z tych 13 osób regularnie podejmuje samodzielną pracę twórczą, dlatego jedna z nich przysłała prace, ale niezwiązane z zadaniami, siedem osób odpowiedziało na zadania i zaczęło pracować w domu, chociaż wcześniej tego nie robili (zob. ilustr. 1–5).



Ilustracja 1. Grażyna Malinowska, *Odroczone życzenia*



Ilustracja 2. Grażyna Malinowska, *Nadzieja*



Ilustracja 3. Grażyna Malinowska, *Oddalenie*



Ilustracja 4. Grażyna Malinowska, *Koronawirus*



Ilustracja 5. Grażyna Malinowska, *Dwa okna na świat*

Nasze wyjaśnienia niewielkiego odzewu na zaproponowane zadania mają charakter hipotetyczny. Oczywiście wytworów twórczych powstało więcej, ale ich autorzy nie zdecydowali się na upublicznienie, a woleli schować je „do szuflady”⁷. Prawdopodobnie pełniły wtedy funkcję terapeutyczną, bo praca nad nimi pomagała przetrwać trudny okres. Należy też założyć, że żaden z zaproponowanych tematów nie odpowiadał potrzebom artystycznym pozostałym uczestnikom zajęć.

Proponujemy jednak, aby wyjaśnień tej sytuacji szukać w rozróżnieniu na twórczość profesjonalną/ zawodową oraz amatorską/ wolnoczasową/ hobbistyczną, a także w ich specyfice (Modrzejewska-Świgulska, 2014). Profesjonalne uprawianie sztuki rozumie się jako posiadanie zawodowego wykształcenia artystycznego, zdobywanego w wyższych szkołach artystycznych, bądź na kursach „mistrzowskich”, ujawniające się w regularnych konfrontacjach efektów własnej pracy twórczej ze środowiskiem podczas wystaw, konkursów

⁷ Informacje te pochodzą z rozmów telefonicznych, przeprowadzonych przez instruktora z uczestnikami zajęć.

i staży (pole twórczości) oraz jako zajęcie przynoszące regularne wynagrodzenie za pracę twórczą, w tym sprzedaży dzieł, granty, tantiemy, wynagrodzenia za pracę twórczą. Z kolei działalność amatorska tworzona jest z mniejszym przygotowaniem i wiedzą inną niż akademicka, fachowo przekazywana w procesie kształcenia czy w relacji z mistrzami oraz ekspertami z danej dziedziny artystycznej, jest aktywnością uprawianą w czasie wolnym i należy głównie do sfery rekreacji (Szmidt, 2013). Dlatego każda z nich pełni nieco inne funkcje zarówno w sensie psychologicznym, jak i powstających wytworów (por. Golka, 2009). W przypadku twórczości amatorskiej głównie podkreśla się następujące funkcje:

- hedonistyczną – wiąże się ona z przyjemnością tworzenia czegoś nowego, podejmowaniem aktywności artystycznej z wewnętrznej potrzeby kontaktu ze sztuką czy odczuwaniem satysfakcji z samego procesu nabywania nowych umiejętności;
- terapeutyczną i ekspresyjną – pomaga dbać o dobrostan psychiczny i rozwijać go, wyrażać siebie, komunikować swoje stany emocjonalne oraz lepiej je rozumieć, zajmowanie się aktywnością artystyczną przyczynia się do integracji osobowości i wewnętrznej homeostazy. Sztuka wszak stała się istotnym elementem zajęć arteterapeutycznych oraz wykorzystywana jest w wielu podejściach terapeutycznych – humanistycznym, poznawczo-behawioralnym czy skoncentrowanym na rozwiązaniu (Malchiodi, 2012; Sasin, Pikała, 2012)⁸;
- afiliacyjną/ społeczną – aktywność twórcza uprawiana w grupie na pewno ma moc integrującą w jej obrębie, pomaga podtrzymywać pozytywne kontakty społeczne dzięki wspólnie realizowanym zainteresowaniom, wspólnemu uczeniu się. Budo-

⁸ Problem twórczości i zdrowia psychicznego komplikuje się w przypadku twórczości wysokiej. Wśród pisarzy i artystów prawdopodobieństwo wystąpienia depresji jest dziesięciokrotnie większe niż w populacji ogólnej, a zaburzenia maniako-depresyjne i skłonności samobójcze występują prawie dwudziestokrotnie częściej. Zaburzenia z dziedziny schizofrenii występują w populacji wybitnych twórców nieco częściej niż w populacji ogólnej. Zaburzenia zachowania mogą być zarówno przyczyną, jak i skutkiem twórczości. Większość jednak twórczych osób nie wykazuje znamion patologii, podobnie jak większość osób zaburzonych nie jest twórcza (Nęcka, 2001).

wanie więzi w grupach amatorsko uprawiających sztukę może być z czasem nawet ważniejsze dla jej członków niż pierwotne funkcje sztuki: estetyczna czy terapeutyczna.

W przypadku sztuki profesjonalnej, oprócz powyższej funkcji znaczenie mają również wartości:

- komunikacyjne – dotyczą komentowania rzeczywistości i świadomego porozumiewania się z odbiorcą za pomocą języka sztuki, komunikowania określonych treści dzięki posiadanemu warsztatowi, funkcja ta pozwala na tworzenie komunikatu oryginalnego, ale wpisującego się w skonwencjonalizowane kody kulturowe;
- ideologiczne – „polegają – jak pisze Golka (2009: 298) – na świadczeniu usług w zakresie zjednywania wyznawców określonym siłom politycznym, społecznym czy religijnym”;
- ekonomiczne – związane z rynkiem sztuki, a co za tym idzie mechanizmami zarabiania pieniędzy na sztuce (zarówno przez instytucje państwowe, komercyjne oraz samych artystów), w przypadku artystów wizualnych wiąże się to przede wszystkim z funkcjonowaniem galerii komercyjnych, otrzymywaniem grantów czy realizacją projektów artystycznych, możliwością pracy w rezydencjach artystycznych w różnych krajach Europy (por. Golka, 2009; Jarosz, 2012)⁹.

Stawiamy tezę, że twórczość amatorska lepiej rozwija się w bezpiecznym i wspierającym środowisku, niż w sytuacji nagłej zmiany oraz braku bezpośrednich kontaktów społecznych z przedstawicielami pola twórczości (m.in. instruktorami, członkami zajęć i grup amatorskich). Można zatem powiedzieć, że amator udaje się w twórczą podróż z bezpiecznej przystani. Zakładamy bowiem, że w tym typie twórczości istotną rolę odgrywa kontekst społeczny i przyjemność czerpana z zajęć artystycznych (afiliacyjna/ społeczna oraz

⁹ Jak podano w Programie II Polskiego Radia (1.10.2020 r.), rynek aukcyjny sztuki w ogóle nie odczuł kryzysu związanego z pandemią, a co więcej – odnotowuje wyraźny wzrost zainteresowania sztuką oraz wzrost przychodów. Zjawisko to jawi się jako interesujący przedmiot badań.

hedonistyczna funkcja sztuki). Prawdopodobnie regularne uczęszczanie na zajęcia staje się pewnego rodzaju przyjemnym rytuałem, sytuacją przewidywalną, dającą poczucie bezpieczeństwa i przynależności do grupy, zespołu. Świadczą o tym m.in. zaobserwowane czynności rytualne, takie jak: regularne uczestniczenie w zajęciach o tej samej godzinie, czego konsekwencją jest względnie stały skład grupy, wspólne „biesiadowanie” przy herbacie i domowych ciastach, zajmowanie tego samego miejsca podczas pracy przy sztalugach. Dopingującym elementem zajęć są rozmowy o postępach zarówno z instruktorem, jak i z innymi uczestnikami zajęć (m.in. kompletowanie prac innych osób, dzielenie się doświadczeniem czy przyglądanie się innym przy pracy). Zapewne praca pod okiem instruktora, jego korekty i sugestie dają poczucie kontrolowania oraz przewidywalności procesu artystycznego, a w konsekwencji zapewniają sukces w postaci wytworu odpowiadającego wyobrażeniom autora/uczestnika zajęć.

Uczenie się malarstwa dynamizuje zatem aspekt relacyjny i może wiązać się z zaufaniem do kompetencji i doświadczenia instruktora. Przecież, jak pisze Donald (2006), sztuka jest kolektywna i społeczna, pomaga bowiem komunikować swoje wyobrażenia i dzięki temu tworzyć kulturę. Podczas izolacji zabrakło bezpośredniego kontaktu z instruktorem i członkami grupy malarskiej, czyli istotnego elementu uczenia i pracy artystycznej. Dlatego zapewne w sytuacji braku kontekstu społecznego osoby potrzebowały czasu na adaptację do nowych okoliczności, czyli jak to określamy – zareagowały tymczasowym wycofaniem z pracy twórczej¹⁰.

Zakładamy, że inaczej mogą reagować twórcy profesjonalni na sytuację trudną, związaną z aktywnością twórczą w sytuacji braków, sygnalizowanych w pierwszej części tekstu. Profesjonalne uprawianie sztuki wiąże się nie tylko z realizacją pasji i procesem twórczym, ale z codziennością, z którą muszą borykać się twórcy. Mamy tu na myśli cały szereg utrudnień i barier, nie tylko związanych z komunikowaniem swoich pomysłów, ale i docieraniem do odbiorcy oraz

¹⁰ Ciekawe, że gdy instytucje kultury mogły już działać i wznowiono zajęcia, do „Pracowni 413” zgłosiło się więcej osób niż przed okresem izolacji (ponad 50 osób) oraz odbyły się dwa plenery wyjazdowe.

upowszechnianiem efektów swojej pracy twórczej czy zdobywaniem wynagrodzenia za pracę artystyczną (np. sprzedaż dzieł, granty, stypendia, projekty artystyczne). Trudności i bariery są stałym elementem twórczości profesjonalnej, dlatego twórcy przechodzą pewnego rodzaju „trening” i muszą wypracować mechanizmy radzenia sobie z trudnościami, jeżeli chcą funkcjonować w zawodowym świecie sztuki. Oczywiście są to tylko hipotezy, które wymagają badań nad specyfiką oraz różnicami pomiędzy twórczością amatorską a profesjonalną w kontekście zasobów psychospołecznych, które pomagają radzić sobie z sytuacją braku. Ale badania nad innymi dziedzinami twórczości, prowadzone między innymi przez Schilling (2020), potwierdzają naszą hipotezę, iż wybitni twórcy – innowatorzy w dziedzinie nauki i techniki – odznaczają się wysoką odpornością na trudy tworzenia, wytrwałością w znoszeniu niedoborów i porażek, uporem w realizacji własnych celów oraz nieprzeciętną zdolnością wykorzystania mizernych nieraz zasobów technicznych i materiałowych. Podobnych danych dostarczają badania nad pedagogami, dokonującymi ważnych i przełomowych transgresji twórczych w dziedzinie edukacji (Chmielińska, 2017). Radzenie sobie z trudnościami jest wpisane w twórczość profesjonalną, natomiast niekoniecznie gotowi są na to twórcy amatorscy, którzy od sztuki oczekują w większym stopniu realizacji funkcji społecznych, terapeutycznych i hedonistycznych.

Inne wyjaśnienie może dotyczyć przestrzeni i miejsca pracy twórczej. Każda twórczość, jak podkreśla Kunst (2016), zarówno profesjonalna, jak i amatorska potrzebuje swobody działania, czyli czasu na nicnierobienie – produktywne lenistwo, czasu na testowanie pomysłów i nieudane próby, a także wymaga przestrzeni fizycznej, w której można eksperymentować – pracowni, atelier, przestrzeni w domu. Pracownia lub studio nagrań to przestrzeń, gdzie rozstawia się sztalugi lub instrumenty i nuty, rozkłada karton, akcesoria, eksponuje efekty pracy artystycznej po to, aby móc do nich wrócić i kontynuować proces twórczy. Twórcy profesjonalni przeważnie takie pracownie posiadają, jest to ich codzienne miejsce pracy, ale również istotny element społecznych wyobrażeń o pracy artystycznej. Jak

piszą na okładce swojej książki o paryskich pracowniach artystów Delorme i Dubois (2015):

Pracownie te, których kształt i materiał – drewno, kamień, cegła, metal i beton – zmieniają się w zależności od czasów, nieustannie nas fascynują; ukryte w głębi podwórza lub wznoszące się dumnie przy jakiejś alei, usytuowane są w mieście i zarazem tworzą to miasto.

Natomiast twórcy amatorzy, którzy regularnie korzystają z zajęć instytucjonalnych nie posiadają z reguły takiej prywatnej przestrzeni do tworzenia, a atmosfera w pracowni inspiruje ich, pozwala odciąć się od codzienności. Gdy zabrakło takiego miejsca, trudno było podjąć aktywność twórczą ze względu na oczywisty brak przestrzeni do swobodnej pracy podczas izolacji, bowiem całe życie prywatne i zawodowe przeniosło się w zacisze domowe, np. zdalna nauka dzieci lub własna, praca zdalna.

Słowa otuchy na przyszłość

Postawiliśmy tezę, iż postawy twórców wobec trudności związanych z pandemią mieszczą się w szerokim spectrum, od postaw czynnych i zaradnych, po postawy bierne i ucieczkowe. Dostrzeżliśmy przejawy tych pierwszych w zachowaniach wielu muzyków profesjonalnych oraz artystów plastyków, których twórcza pomyślność w czasach ograniczeń społecznych nie znalazła się w kryzysie. Przeciwnie, ograniczenia i niedobór środków tworzenia oraz komunikowania dzieł stały się dla nich stymulatorem twórczości. Na drugim biegunie znajdujemy postawy zaniechania lub ucieczki od twórczości. Diagnoza, dlaczego tak się dzieje w zależności od szczególności twórczości, warta jest przyszłych, dociekliwych badań.

Innym zagadnieniem wartym badań pedagogicznych jest pozbawienie ludzi dostępu do instytucji kultury i sztuki, upowszechniających twórczość profesjonalną i amatorską. Osoby korzystające z oferty placówek kultury i sztuki zostały nagle pozbawione dostępu do nich i zamknięte w domu, w którym przez wiele tygodni muszą realizować własne potrzeby kulturalne. Animatorzy kultury

i pedagodzy sztuki stracili z nimi bezpośredni kontakt, będący istotą uczestnictwa w kulturze i poważnego wpływu wychowawczego. Wymusza to na animatorach twórczą ideację (pomysłowość) w projektowaniu i realizowaniu form uczestnictwa w kulturze, opartych na innych – pośrednich – środkach oddziaływania, związanych z najnowszą technologią cyfrową. Zmienia to wszystkie właściwości kontaktu animatora z uczestnikiem, wymusza nowe, być może twórcze, formy pracy i motywowania odbiorców do edukacji kulturalnej i aktywności twórczej. Z pewnością stymuluje kreatywność pedagogiczną animatorów i pedagogów, którzy generują nowe i nieznane im do tej pory metody oddziaływania poprzez treści kultury i sztuki. Opisany przez nas przypadek pedagoga sztuki w „Pracowni 413” dowodzi trafności tej tezy.

I na koniec uwaga autobiograficzna. Autor tego tekstu ze zdziwieniem uświadomił sobie, iż książka, którą tworzył wraz ze współautorką, z myślą o ukończeniu jej latem lub jesienią 2020 r., jest już gotowa w kwietniu tego roku, oddana do wydawnictwa i we wrześniu znajduje się w fazie produkcji (Szmidt, Płóciennik, 2020). Okres izolacji okazał się dobroczynny dla tego projektu naukowego – czas spędzany w domu sprzyjał pisaniu, korygowaniu i wzbogacaniu treści poszczególnych rozdziałów. Koncentracja wyłącznie na dydaktyce online oraz pisaniu książki pomogła w procesie twórczym. Podobnie autorka tego artykułu ukończyła, 2–3 miesiące wcześniej niż przewidywał plan, książkę pt. *W stronę samorealizacji. Re-decyzje życiowe kobiet*, która jest twórczą kooperacją z Aleksandrą Chmieleńską (Modrzejewska-Świąłowska, Chmieleńska, 2020). Choć zabrzmi to paradoksalnie, izolacja stała się w naszym przypadku stymulatorem twórczości. A zatem tezy psychologów i pedagogów twórczości, podkreślających, iż pełna wolność twórcy nie jest koniecznym warunkiem tworzenia i przywoływanie w takich przypadkach Fiodora Dostojewskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego czy Karola Maya (wszyscy tworzyli w przymusowym odosobnieniu), została pozytywnie zweryfikowana i w naszym przypadku.

Można więc wysunąć uogólniony i odważny wniosek, iż wkrótce po pandemii, podobnie jak to miało miejsce po innych dziejowych

zawieruchach, zostaną opublikowane wybitne dzieła literackie, wykonane nowe i oryginalne kompozycje muzyczne czy powieszone nowe wystawy, powstałe w trudnych czasach zarazy.

Bibliografia

- „British Telecom” (1993), <https://lubimyczytac.pl/cytat/36879> (dostęp: 19.09.2020).
- Bzdyl L. (2020), *Archiwum*, <https://www.taniecpolska.pl/bibliografia/1464> (dostęp: 07.09.2020).
- Chmielińska A. (2017), *Dynamika transgresji twórczych. Studia przypadków pedagogów*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ciupka M. (2020), *Blaski i cienie muzycznego online*, „Ruch Muzyczny”, nr 10, s. 15–16.
- Csikszentmihályi M. (1990), *Creativity. The Psychology of Discovery and Invention*, New York: Harper Perennial.
- Delorme J.-C., Dubois A.-M. (2015), *Paryskie pracownie artystów*, Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu.
- Dissanayake E. (2015), *Hipoteza artyfikacji i jej znaczenie dla kognitywizmu, neuroestetyki i estetyki ewolucyjnej*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja”, nr 2 (8), s. 183–210.
- Donald M. (2006), *Art and Cognitive Evolution*, [w:] M. Turner (red.), *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford: Oxford University Press, s. 3–20.
- Dutton D. (2019), *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyt i ewolucja człowieka*, Kraków: Copernicus Center Press.
- Golka M. (2009), *Socjologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Grygier E. (2020), *Muzyka tradycyjna w czasach zarazy*, „Ruch Muzyczny”, nr 11, s. 18–20.
- Jarosz E. (2012), *Co warto, a co się opłaca. Ideale i wartości a mechanizm rynkowe w sztuce*, [w:] A. Pindera (red.), *Praktyczny poradnik dla artystów*, Toruń: Wydawca Stowarzyszenia SZTUKA CIĘ SZUKA.
- Kamiński A. (1947), *Narodziny dzielności*, Katowice: „Śląsk”.
- Karpińska A., Smół M., Gruszka-Dobrzyńska E., Pietrzak P. (2020), *Muzycy w czasach Covid-19. Przegląd dotychczasowych i najnowszych rozwiązań systemowych w wybranych krajach*, „Ruch Muzyczny”, nr 10, s. 6–10.
- Kelley R.D.G. (2019), *Thelonious Monk. Geniusz inny niż inni*, Warszawa: Kosmos Kosmos.
- Klejnowska A. (2020), *Tonąc w strumieniach*, „Ruch Muzyczny”, nr 11, s. 6–12.
- Kunst B. (2016), *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

- Malchiodi C. (red.) (2012), *Arteterapia*, Gdańsk: Harmonia Universalis.
- Modrzejewska-Świgulska M. (2014), *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Modrzejewska-Świgulska M., Chmielińska A. (2020), *W stronę samorealizacji. Re-decyzje życiowe kobiet*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Nęcka E. (2001), *Psychologia twórczości*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Pasiecznik M. (2020), *Koncert w pandemii*, „Ruch Muzyczny”, nr 11, s. 14–16.
- Pasternak T. (2020), *Polska opera w czasach zarazy*, „Ruch Muzyczny”, nr 10, s. 12–14.
- Radlińska H. (1961), *Pedagogika społeczna*, Wrocław: Ossolineum.
- Sasin M., Pikała A. (2012), *Arteterapia. Scenariusze zajęć*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Schilling M.A. (2020), *Genialne umysły. Jak myślą seryjni wynalazcy*, Łódź: JK Wydawnictwo.
- Schweitzer A. (2009), *Jan Sebastian Bach*, wyd. III, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Separated Life* (2020), <https://www.youtube.com/watch?v=UJuvSOSgB5o> (dostęp: 20.08.2020).
- Siegel B. (2020a), *Jazz w izolacji*, „Jazz Forum”, nr 4–5, s. 6–8.
- Siegel B. (2020b), *Jazz w izolacji. Co przyniesie jesień?*, „Jazz Forum”, nr 6, s. 6–7.
- Siegel B. (2020c), *Jazz w izolacji. Powroty i wypłaty*, „Jazz Forum”, nr 4–5, s. 8.
- Simonton D.K. (1999), *Origins of Genius*, New York: Oxford University Press.
- Strużyński J. (2020), *Pandemicities*, „Ruch Muzyczny”, nr 10, s. 16.
- Szmidt K.J. (2001), *Twórczość i postawa twórcza w perspektywie pedagogiki społecznej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Szmidt K.J. (2013), *Pedagogika twórczości*, Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Szmidt K.J. (2019), *ABC kreatywności. Kontynuacje*, Warszawa: Difin.
- Szmidt K.J., Płociennik E. (2020), *Myślenie pytajne. Teoria i kształcenie*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Torrance E.P. (1990), *Torrance Tests of Creative Thinking*, Benseville: Scholastic Testing Service.
- Vignal M. (2017), *Synowie Bacha*, Kraków: Wydawnictwo Astraia.


Creativity in the Plague: From Creative Productivity to Retreat

Summary: The authors describe the different attitudes of amateur and professional creators in the face of the coronavirus pandemic and limitations related to the compulsion of social isolation. Taking into account the three main attitudes towards life, described in social pedagogy and pedagogy of creativity: active

attitude – creative, passive and escape, in the first part they provide examples of artists' behavior characteristic of a creative attitude, mainly musicians. The second part describes the case of a group of amateur artists from “Pracownia 413”, run at the Łódź Cultural Center by the visual artist Jacek Świgulski. The behaviors of many amateurs during forced isolation described in this section illustrate passive or “withdrawn” attitudes. The authors try to theorize the manifestations of creativity typical of both types of attitudes and raise several questions for future research on creativity in times of crisis. The text is imbued with the idea – the authors' conviction that in the times of the plague, creativity did not die, but at most “got sick”.

Keywords: professional creativity, amateur creativity, creativity, creative attitudes, art education.

Magdalena Sasin*

 ORCID 0000-0003-4760-0460

magdalena.sasin@uni.lodz.pl

#dużeinstrytucjekulturywpandemii #filharmonieteatrymuzeawinternecie

Wprowadzenie

„Internet jako główne środowisko upowszechniania kultury. Problemy i wyzwania dużych instytucji kultury w okresie pandemii” – tak pierwotnie miał brzmieć tytuł tego artykułu. Jego uporządkowana i tradycyjna forma nie przystaje jednak do tematyki tej analizy, która dotyczy działalności filharmonii, teatrów i muzeów w czasie społecznej kwarantanny – działalności z konieczności nieuporządkowanej i bez wątpienia nietradycyjnej, bo o jakiej tradycji może tu być mowa? Okazało się, że to właśnie hashtagi – słowa lub wyrażenia poprzedzone symbolem # (z ang. *hash*), wykorzystywane do oznaczania treści w internecie, stały się w czasie pandemii wyjątkowo ważnym przewodnikiem po cyberświecie – także dla aktywnych uczestników życia kulturalnego. Dowodzi to potrzeby niestandardowych sposobów działania i poszukiwania rozwiązań mimo zagubienia.

W czasie pandemii wiele praw człowieka zostaje ograniczonych po to, by chronić nadrzędne dobro wszystkich ludzi – życie i zdrowie. Rezygnujemy z prawa do swobodnego przemieszczania się, do zgromadzeń, w znacznym stopniu pozwalamy na ograniczenie prawa do prywatności, udzielając szczegółowych informacji na swój temat w wielu sytuacjach, które do tej pory tego nie wymagały. Okres

* Katedra Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości, Wydział Nauk o Wychowaniu, Uniwersytet Łódzki.

pandemii przypomina pod względem ograniczeń praw jednostki okres wojny i choć nie dochodzi do zagrożenia suwerenności państwa, porównania militarne wielokrotnie pojawiają się w debacie publicznej. Jak w tej szczególnej sytuacji przedstawia się kolejne z ważnych ludzkich praw: prawo do kultury?

Prawo do uczestnictwa w życiu kulturalnym, korzystania ze sztuki i postępu nauki jest uwzględniane w dokumentach międzynarodowych, poczynszyszy od Konwencji Haskiej w 1954 r. (Schreiber, Budziszewska, 2015). Jest rozumiane jako „pełne prawo dostępu i uczestnictwa w kulturze jako skarbnicy uniwersalnych wartości” (Gierat-Bieroń, 2014: 193), a przez dostęp i uczestnictwo rozumie się „nieograniczoną możliwość partycypacji (czynnej i biernej) wszystkich obywateli w dobrach kultury zgromadzonych przez wieki oraz we wszelkich przejawach współczesnej kultury” (Gierat-Bieroń, 2014: 192–193). Niezależnie od umocowania prawnego funkcjonuje ono w świadomości obywateli, także polskich, i choć w okresie pandemii musi ulec ograniczeniu, nie zostaje całkiem zawieszane. Najważniejszym, kluczowym środowiskiem realizowania prawa do kultury stał się więc internet. Największe zalety globalnej sieci w tym kontekście to możliwość udzielania dostępu do bogatych zdigitalizowanych zasobów dóbr kultury oraz pośredniego kontaktu międzyludzkiego – zarówno indywidualnego, jak i w grupach – w czasie rzeczywistym.

Konieczność uczynienia internetu głównym środowiskiem swojej działalności postawiła przed placówkami kultury nowe i znaczące wyzwania. Sposoby radzenia sobie z nimi są uzależnione od wielu czynników: od dziedziny kultury, jaką reprezentują, od ich rozmiarów oraz od struktury prawnej i tego, jakim organom podlegają. W tym zakresie zauważa się duże różnice między instytucjami państwowymi a podmiotami prywatnymi i organizacjami pozarządowymi (Szulborska-Łukaszewicz, 2014).

Celem niniejszego artykułu jest charakterystyka działalności dużych instytucji kultury w Polsce w okresie pandemii koronawirusa. Skupiono się na działalności wybranych teatrów, filharmonii (tzw. instytucji artystycznych) i muzeów (instytucji zwanych nieartystycznymi) w trzech największych miastach Polski: Warszawie,

Krakowie i Łodzi¹. Na tej podstawie zidentyfikowano najważniejsze problemy, z jakimi musiały się mierzyć, oraz sposoby ich rozwiązywania. Zwrócono uwagę na reakcje odbiorców na zmienione z konieczności formy funkcjonowania i podjęto próbę oceny, jak ta sytuacja wpłynie na działalność dużych instytucji kultury w dłuższej perspektywie czasowej. Poddano analizie materiały znajdujące się w internecie oraz wypowiedzi dyrektorów i innych przedstawicieli instytucji kultury w różnych mediach (analiza dokumentów zastanych). Wykorzystano także doświadczenia własne jako pracownika instytucji kultury oraz uczestnika życia kulturalnego (obserwacja uczestnicząca).

Państwowe instytucje kultury są największe spośród wszystkich placówek kultury w Polsce. Przez wiele lat, głównie w systemie komunistycznym, były w zasadzie jedynymi placówkami kultury w kraju, obecnie wciąż pełnią ważną rolę. Oparcie ich działalności na dotacji budżetowej zapewnia stabilność, która ułatwia pozyskiwanie artystów i planowanie pracy (mimo wszelkich niedociągnięć w mechanizmach finansowania, na których omawianie nie ma tutaj miejsca). W ten sposób status instytucji publicznej podnosi jej wiarygodność. W strukturze placówek kulturalnych instytucje publiczne zajmują ważne miejsce, co wraz z innymi czynnikami – między innymi długą tradycją – sprawia, że pełnią one ważną rolę w życiu kulturalnym miasta, regionu i państwa oraz w upowszechnianiu kultury.

Duże instytucje upowszechniania kultury cechuje większa bezwładność. W związku z tym, że w Polsce są to instytucje państwowe lub samorządowe, ich działalność podlega większej regulacji prawnej niż w przypadku instytucji prywatnych, związanych ze stowarzyszeniami itp. Mają zwykle stosunkowo liczny personel, a w dużych grupach ludzi wszelkie zmiany zachodzą wolniej; konieczność podporządkowania się organom zarządzającym – miastu, województwu, ministerstwu – także działa często jak hamulec. Tymczasem pandemia pojawiła się nagle i wymagała szybkich, zdecydowanych działań. Duże instytucje kultury musiały uczynić wszystko, by pokazać się od jak najlepszej strony i nie dać się zostawić w tyle mniejszym

¹ Do analizy wybrano działalność następujących instytucji: Teatr Narodowy, Teatr Powszechny w Łodzi, Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina, Filharmonia Narodowa, Muzeum Narodowe w Krakowie, Zamek Królewski na Wawelu.

organizacjom i osobom prywatnym. Ważną rolę odegrały tutaj kadry zajmujące się upowszechnianiem kultury w tych instytucjach, obecnie w znacznym stopniu składające się z ludzi młodych i bardzo młodych, dobrze obeznanych z internetem i mediami społecznościowymi, które w czasie pandemii stały się główną platformą komunikacji z odbiorcami.

Kryzys w instytucjach kultury

Kres dotychczasowej aktywności instytucji kultury w 2020 r. położyło Rozporządzenie Ministra Zdrowia, wprowadzające od 14 marca 2020 r. stan zagrożenia epidemicznego. Z dnia na dzień trzeba było odwołać wszystkie zaplanowane na najbliższy czas aktywności artystyczne i zmierzyć się z niewiadomą co do dalszego rozwoju sytuacji. Zmiany te były wyjątkowo nagłe. Przykładowo, w Filharmonii Łódzkiej 10 marca odbyła się konferencja prasowa, podczas której zaprezentowano statuetkę Fryderyka, odebraną na uroczystej gali dwa dni wcześniej – pierwsze tego typu wyróżnienie w historii tej instytucji. Zaledwie dzień później nikt nie mówił już ani nie pisał o Fryderyku, gdyż Filharmonia zmuszona była odwołać wszystkie wydarzenia artystyczne zaplanowane do końca marca.

Tak gwałtowne zmiany planów budzą niepokój, burzą podstawowe poczucie bezpieczeństwa zarówno wśród pracowników danej instytucji, jak i jej publiczności. Sytuacja taka niewątpliwie nosi znamiona kryzysu. Kryzys w instytucji nie jest tym samym, co kryzys w życiu pojedynczego człowieka, jednak ze względu na niestandardowe przejawy opisywanej sytuacji – brak znamion kryzysu zarządzania czy kryzysu ekonomicznego w instytucji jako przyczyn sytuacji trudnej – zdecydowano się zastosować do niej definicję tego zjawiska stosowane w odniesieniu do ludzi. Należy pamiętać, że pandemia spowodowała nałożenie się kryzysu w różnych zakresach: globalnym, ogólnokrajowym oraz indywidualnym. Instytucja funkcjonuje dzięki ludziom w niej pracującym i ich personalne doświadczenia nie pozostają bez wpływu na pracę zawodową. Pracownicy instytucji kultury musieli jednocześnie zmagać się z kryzysem

w różnych obszarach. Według klasycznej już definicji kryzys oznacza „przejęciowy stan nierównowagi wewnętrznej, wywołany przez krytyczne wydarzenia bądź wydarzenia życiowe, wymagający istotnych zmian i rozstrzygnięć” (Badura-Madej, 1996: 16). Jak wskazuje ta definicja, a także sam źródłosłów terminu „kryzys” („krino” oznacza wybór, decydowanie, zmaganie się, walkę, w której konieczne jest działanie pod presją czasu), wymaga on działania, aktywności, uruchomienia dodatkowych zasobów, absolutnie nie polega zaś – nie powinien polegać – na biernym poddaniu się sytuacji. Podstawową cechą dobrze przezwyciężonego kryzysu jest nie powrót do sytuacji wcześniejszej, lecz wypracowanie nowych możliwości rozwojowych. Poniżej przedstawiam analizę pandemicznego kryzysu w dużych instytucjach kultury, z zastosowaniem faz kryzysu używanych do analizy reakcji ludzi (tab. 1).

Tabela 1. Fazy kryzysu spowodowanego pandemią koronawirusa w działalności polskich instytucji kultury

Fazy reakcji na kryzys	Przejawy w instytucji kultury
Faza szoku	Niepewność, zagubienie, zawieszenie działalności
Faza reakcji	Organizowanie pracy w nowej sytuacji
Faza mobilizacji	Poszukiwanie nowych sposobów kontaktu z odbiorcami i nowych form ekspresji artystycznej
Faza nowej orientacji	Wypracowywanie form pracy możliwych do wykorzystania także po okresie pandemii, wzbogacanie oferty

Źródło: opracowanie własne na podstawie Caplan (1963).

To, że sytuacja zaistniała nagle, sprawiło, że na początku nie udało się uniknąć fazy szoku, w której dominowały niepewność i zagubienie. Brak wyczerpujących informacji spowodował, że jedyną możliwą reakcją w tamtym momencie było zawieszenie działalności bez wyraźnego horyzontu czasowego – „do odwołania”. Wśród pracowników i dyrekcji instytucji kultury pojawiło się niedowierzanie i negacja sytuacji: „Ale jak to? Nie będzie można występować?”; „Tak długo bez odwiedzających? To niemożliwe!”.

Wkrótce nastąpiła faza reakcji, w której zaczęto organizować pracę, dostosowując się do nowej sytuacji. Próba adaptacji polegała przede wszystkim na poszukiwaniu możliwości przeniesienia działalności artystycznej do internetu i podtrzymaniu kontaktu z publicznością. Instytucjom zależało na tym, by nie dać o sobie zapomnieć odbiorcom. W grę wchodziła też potrzeba zachowania pozycji wśród podobnych instytucji kultury, stąd każdy teatr bacznie śledził poczynania innych teatrów, każde muzeum – innych muzeów. Ponadto od instytucji finansowanych ze środków publicznych aktywności wymaga organ prowadzący, co wyraża się w konieczności regularnego raportowania bieżących poczynąń. Wszystkie te powody sprawiły, że po fazie szoku stosunkowo szybko nastąpiła faza reakcji. Tak opisuje ten okres dyrektor Filharmonii Łódzkiej Tomasz Bęben:

Po pierwszym uderzeniu, które było związane z szokiem i pytaniem „Dlaczego my?“, nastąpiła redefinicja postaw, po której trzeba było niezwłocznie przeorientować działania całej instytucji. Zamknięcie filharmonii, zdefiniowanie sposobu, w jaki będzie dalej działała, przeniesienie części pracy do naszych domów, ustalenie nowych priorytetów. I podstawowe pytanie o to, jak w tej sytuacji utrzymać kontakt z muzykami i ze słuchaczami, którzy też przecież zostali sami w swoich domach. Dla wielu z nich bywanie w filharmonii miało znaczenie prawie rytuału (Rogowska, 2020).

Szczególnie cenną fazą kryzysu jest faza mobilizacji, w której korzysta się ze swoich możliwości i zasobów. Na tym etapie instytucje kultury zaczęły poszukiwać nowych sposobów kontaktu z odbiorcami i nowych form ekspresji artystycznej. Można było obserwować stopniowe godzenie się z sytuacją: „trudno, nie mamy na to wpływu, postaramy się poradzić sobie jak najlepiej”. Także tutaj można zauważyć pewne etapy:

1. Najpierw podjęto działania promocyjno-komunikacyjne na bazie posiadanych zasobów, np. prezentację online eksponatów muzealnych, nagrań przedstawień teatralnych, wykonań utworów muzycznych itp.

2. Nieco później rozpoczęto wymagające więcej przygotowań działania upowszechnieniowe i edukacyjne, często w formie

cyklicznej, np. *Filharmonia domowa dla mniejszych i większych* Filharmonii Narodowej.

3. W miarę jak stawało się jasne, że sytuacja zamknięcia potrwa dłużej, rozpoczęto pracę nad cyklicznymi projektami internetowymi, nawiązującymi do specyfiki okresu pandemii, np. *Pomoc domowa radzi* Teatru Powszechnego w Łodzi. Równolegle pojawiły się internetowe wersje aktywności, które zostały wcześniej zaplanowane w formie tradycyjnej, np. Noc Muzeów (zaangażowane w nią były zarówno duże instytucje kultury, jak i mniejsze ośrodki).

W ten sposób faza mobilizacji płynnie przeszła w kolejną fazę kryzysu: nowej orientacji. Zaczęto dostrzegać pozytywne strony zaistniałej sytuacji. Zauważono, że przeniesienie działalności instytucji do internetu z jednoczesną wymuszoną zewnętrznymi okolicznościami rezygnacją z wielu planowanych przedsięwzięć otwiera przestrzeń dla nowych aktywności. Wyzwoliło to postawę twórczą, wyrażającą się w pytaniu: „czy możemy zrobić coś, czego do tej pory nie było?”. Rozpoczęto realizację działań odkładanych z różnych powodów na później, wypróbowywano nowe kanały kontaktu z odbiorcami i formy upowszechniania kultury, które w normalnej sytuacji wydawały się zbyt ryzykowne. Trudna sytuacja została potraktowana jako inspiracja. Jak zauważył dyrektor Zamku Królewskiego na Wawelu Andrzej Betlej (wypowiedź z kwietnia 2020 r.): „Paradoksalnie w ten sposób spełniamy jedno z najważniejszych haseł dla naszej aktywności i działalności od początku bieżącego roku, czyli »Wawel otwarty«” (Grygny, 2020).

Podjęmowanie nowych aktywności na bazie dotychczasowego doświadczenia pozwala na wdrażanie nowych rozwiązań, które nie tylko stanowią odpowiedź na doraźną sytuację, ale mają szansę sprawdzić się w przyszłości, w warunkach niepandemicznych. W zdecydowanej większości takie rozwiązania związane są z aktywnością instytucji kultury w internecie oraz budowaniem tam wspólnoty uczestników wokół określonych działań.

W dobie koronawirusa instytucje kultury nie musiały co prawda rywalizować o czas i uwagę potencjalnych odbiorców z kinami, restauracjami i klubami (które, jak wszystko inne, były zamknięte), ale przybył im inny, groźny konkurent: instytucje kultury z zagranicy.

Korzystając z internetu, z równym powodzeniem można przecież „odwiedzić” muzeum czy teatr we własnym mieście, co na innym kontynencie. Instytucje kultury w innych krajach także stanęły do walki o uwagę odbiorcy i postawiły na cyfrowe udostępnianie znacznej części swego dorobku, w wielu przypadkach bezpłatnie. W ten sposób konkurencją dla Teatru Wielkiego w Łodzi stała się nowojorska Metropolitan Opera, a Muzeum Narodowe w Krakowie stanęło w szranki z paryskim Luwrem. Od strony artystycznej często trudno porównać całkiem różne zbiory eksponatów czy spektakle teatralne, ale rywalizacja toczyła się o zasób niezwykle deficytowy: czas potencjalnych odbiorców. Choć nie obyło się bez frustracji, wpłynęło to mobilizująco na pracowników instytucji artystycznych, a wszystkim uświadomiło istnienie i działanie globalnego rynku dzieł sztuki.

Choć większość działań dużych instytucji kultury jest planowana w działach programowych i promocyjnych, ich realizacja nie byłaby możliwa bez współpracy z artystami, którzy angażują się w nowe formy upowszechniania sztuki, a przynajmniej wyrażają zgodę na określony sposób prezentacji ich dorobku. Tutaj zarysowują się dwie odmienne postawy: niektórzy artyści chętnie korzystają z możliwości stwarzanych przez technologię i z radością przyjmują fakt, że nadal mogą być aktywni artystycznie – przynajmniej przed kamerami. Inni nie chcą korzystać z takiej namiastki i wolą ograniczyć swoją aktywność do czasu powrotu do dawnych form kontaktu z publicznością. Tematyka ta jest niezwykle interesująca i wymaga poszerzonej analizy, między innymi w kontekście stymulatorów oraz inhibitorów twórczości – tutaj można tylko wspomnieć, że sposoby reakcji artystów na pandemię mają bardzo duże, a niekiedy wręcz decydujące, znaczenie dla funkcjonowania instytucji kultury w tym okresie. Sytuacja pandemii wymaga elastyczności i otwartości nie tylko od odbiorców, którzy z sal koncertowych i teatralnych przesiadają się na własną kanapę, ucząc się przeżywać w tym dobrze znanym, codziennym miejscu odświeżone emocje, ale także od samych artystów, którzy przebudowują swoje dotychczasowe sposoby ekspresji. Dotyczy to zwłaszcza sztuk wykonawczych: teatru, tańca, muzyki. Szczegółne warunki dają możliwość budowania osobistych, bliskich relacji z artystami, np. poprzez tworzenie narracji na temat ich upodobań,

sposobów spędzania czasu wolnego, sposobów pozostawania w formie artystycznej (gra na instrumentach, taniec), wpuszczanie odbiorców do prywatnej przestrzeni artystów (dom, ogród, pokazywanie członków rodziny, zwierząt itp.).

Sztuka online i offline

W ostatnich latach wiele powiedziano i napisano na temat znaczenia internetu w upowszechnianiu kultury, potrzeby korzystania przez instytucje z mediów społecznościowych, angażowania odbiorców do współtworzenia sztuki w imię kultury uczestnictwa itd. (m.in.: Dziedzica, 2012; Sasin, 2018). Autorzy tych analiz nie mogli oczywiście przewidzieć, że w krótkim czasie, z powodów epidemiologicznych, internet stanie się jeszcze ważniejszym czy wręcz jedynym środowiskiem upowszechniania kultury. Możliwości zdywersyfikowania tego procesu przez uczestników życia kulturalnego w okresie pandemii są niewielkie: można go zastąpić jedynie lekturą książek o tematyce artystycznej czy rozmowami na ten temat.

Specyfika kontaktów zapośredniczonych przez globalną sieć modyfikuje doświadczenie uczestnictwa w kulturze. Z jednej strony pozwala bardziej docenić jej znaczenie (jak wyglądałaby nasza kwarantanna bez internetu?!), z drugiej zaś – unaocznia ograniczenia. W bezpośrednim kontakcie ze sztuką – w sali teatralnej, koncertowej, wystawowej – powstają żywe emocje, niezastępowalne niczym innym. „Filharmonia to nie tylko budynek, lecz także miejsce bycia razem. Nasza praca jest zorientowana wokół współtworzenia emocji i impresji, które de facto trafiają do innych, tworząc grono nadawców i odbiorców. Tu nie ma alternatywy. Od tego są sale koncertowe” – mówił Tomasz Bęben, dyrektor Filharmonii Łódzkiej (Rogowska, 2020). „Teatr to wrażliwość i wyobraźnia. Większości ludzi nie podoba się perspektywa zamknięcia w mieszkaniach, potrzebujemy spotkania człowiek-człowiek” – podkreślała Ewa Pilawska, dyrektor Teatru Powszechnego w Łodzi (Kowalski, 2020). W podobnym tonie wypowiadał się Jan Englert, dyrektor Teatru Narodowego:

Zawód aktora teatralnego zależy od publiczności. Na tym polega siła teatru. Teatr online będzie pewnie funkcjonował, ale to nie jest rzeczywisty teatr. Teatr polega na tym, że co wieczór zmienia się jeden element twórczości, a mianowicie publiczność. Co wieczór w inny sposób publiczność rozmawia z wykonawcami albo odwrotnie: wykonawcy z publicznością. I publiczność jest współtwórcą przedstawienia (*Jan Englert: ta pandemia nie jest aż tak straszna*, 2020).

Siłą sztuki uprawianej na żywo jest wspólnota, jaka tworzy się między trzema stronami tego procesu: twórcą, odbiorcą i dziełem sztuki.

Korzystanie ze sztuki przez internet jest cenne o tyle, o ile jest w stanie nawiązać do przeżyć estetycznych „offline”, przywołać je, rozniecić na nowo. Bez odwołania do nich przekaz internetowy przemawia znacznie słabiej i dlatego tak duże wyzwanie stanowi upowszechnianie kultury online wśród dzieci i młodzieży. W ich przypadku żywość emocji i częstość osobistego kontaktu ze sztuką są sprawą kluczową, a możliwość odwołania się do wcześniejszych doświadczeń jest znacznie ograniczona. Autorzy materiałów edukacyjnych dla najmłodszych starają się przezwyciężyć ten problem, proponując działania budujące wspólnotę oraz wykraczające poza aktywność online. Przykładem mogą być spektakle i warsztaty teatralne online dla młodzieży pt. „Dziecko w sytuacji”, organizowane przez Teatr Powszechny w Łodzi, których każdy odcinek zogniskowany jest wokół konkretnego problemu młodego pokolenia (depresji rodzica, rozterek związanych z życiem seksualnym i in.). Inny przykład to pojedyncza inicjatywa Filharmonii Łódzkiej, która na utworzonym w czasie pandemii profilu edukacyjnym zaproponowała dzieciom, uczestniczącym wcześniej w warsztatach „Odkrywcy Muzyki”, nagranie piosenki, a z nagrań zmontowano wspólny wideoklip. Filharmonia Narodowa podczas internetowych warsztatów „Filharmonia domowa dla mniejszych i większych” zachęcała dzieci do kolorowania obrazków pobranych ze strony internetowej i gromadzenia ich, a potem do pokazania ich w konkursie, w którym wygraną był bilet na koncert edukacyjny w kolejnym sezonie. Ponadto różne instytucje przygotowały szereg materiałów o walorach edukacyjnych zarówno wpisujących się w podstawę

programową szkoły podstawowej czy liceum, jak i wykraczających poza nią, rozwijających zainteresowania. Wiele z tych materiałów mogło posłużyć do uzupełnienia zajęć szkolnych, realizowanych w tym czasie zdalnie.

Drugą grupą, dla której korzystanie ze sztuki przez internet może być problematyczne, są odbiorcy w starszym wieku. Przyczyny tego są jednak inne niż w przypadku najmłodszych: mamy tu do czynienia ze szczególnym rodzajem wykluczenia cyfrowego. Nawet jeśli odbiorcy ci dysponują odpowiednim sprzętem i dostępem do internetu, przeszkodę stanowi brak umiejętności wyluskania interesujących ich informacji z masy różnego rodzaju przekazów oraz brak nawyku korzystania z sieci w tym celu. Kolejnym zagadnieniem jest poziom satysfakcji estetycznej przy obcowaniu ze sztuką online; można przypuszczać, że w przypadku osób starszych jest on znacznie obniżony w porównaniu z odbiorem bezpośrednim.

Choć badania wskazują, że podział wiekowy publiczności dużych instytucji kultury jest dość wyrównany (*Badanie publiczności warszawskich instytucji kultury*, 2016; *Badanie publiczności krakowskich instytucji kultury*, 2019), zauważa się znaczące różnice w zakresie pozyskiwania informacji o wydarzeniach kulturalnych w zależności od wieku. Internet jest ważnym źródłem informacji dla osób do lat 54, podczas gdy starsi bazują głównie na wiedzy uzyskanej w kontaktach bezpośrednich – od rodziny lub znajomych (*Badanie publiczności warszawskich instytucji kultury*, 2016: 137). W czasie pandemii, gdy kontakty z innymi są ograniczone, osoby starsze, nieprzyzwyczajone do pozyskiwania informacji z internetu, znajdują się w słabszym położeniu. Z tych przyczyn wynikają zapewne, zauważone przez pracowników instytucji kultury, znacznie częstsze w czasie pandemii kontakty telefoniczne ze strony dotychczasowych regularnych odbiorców. Pewnym ułatwieniem dla tej grupy mogą być regularnie wysyłane przez instytucje informacje w formie mailingu, znacznie bardziej przejrzyste i uporządkowane niż przekazy w mediach społecznościowych, a najbardziej korzystne są transmisje wydarzeń kulturalnych w różnych stacjach telewizyjnych: ogólnopolskich i regionalnych. Z możliwości tej skorzystał Teatr Powszechny w Łodzi, nadając 1 czerwca 2020 r. pierwszy

w czasie pandemii Teatr Telewizji na żywo, jednocześnie w pierwszym programie TVP i w internecie (była to komedia Krzysztofa Kędzioły *Wykapany zięć*).

Znaczenie internetu i mediów społecznościowych w czasie pandemii potwierdzają badania. Przeprowadzona przez brytyjską firmę Global Web Index analiza zmian zachowań Brytyjczyków i mieszkańców Stanów Zjednoczonych, dokonana w kwietniu 2020 r. (*Coronavirus Research*, 2020), potwierdziła codzienne obserwacje: wszyscy użytkownicy deklarują, że poszukują treści, które mają poprawić im nastrój; ponad 80% badanych zaobserwowało wzrost swojego zapotrzebowania na dostęp do mediów online. Internauci z powodu izolacji są bardziej skłonni do inwestowania w płatne subskrypcje i, co więcej, nie zamierzają rezygnować z takich usług po ustaniu ograniczeń epidemiologicznych. 68% osób w wieku 24–37 lat (tzw. *millennials*), które sięgnęły w czasie pandemii po podcasty, twierdzi, że w przyszłości będzie ich słuchać tyle samo, co obecnie.

Zmiana zachowań internautów otwiera przed instytucjami kultury nowe możliwości w zakresie rozwijania działalności online. Rzeczywistość wirtualna nie jest jednolita. Istotna jest migracja treści między różnymi platformami społecznościowymi. Nie można oczekiwać, że odbiorcy będą „wędrować” po sieci w poszukiwaniu oferty „swojego” teatru czy muzeum. To instytucja kultury musi się dostosować do odbiorców i być tam, gdzie oni. Pandemia stworzyła możliwości dotarcia do nowych odbiorców – tych, którzy preferowali zapośredniczony kontakt ze sztuką.

Do tej pory rozwijanie przez duże instytucje kultury aktywności w internecie napotykało na ogół na bariery finansowe: trudno było uzasadnić wydatki „na internet”, gdyż decydenci uważali, że nie jest to główne środowisko działania tych instytucji. Argumenty o konieczności upowszechniania kultury w sieci oraz możliwości zdobywania w ten sposób nowych odbiorców z trudem przebijały się do świadomości osób decyzyjnych w ministerstwie i urzędach wojewódzkich, a czasem nawet pracowników działów księgowych rzeczonych instytucji. Trudno w to uwierzyć, ale 30 lat po opracowaniu standardu WWW (miało to miejsce w 1990 r.) internet

nadal przez niektórych decydentów w Polsce traktowany jest jako środowisko alternatywne, nieoficjalne, a działania w nim podejmowane jako mniej ważne. Oczywiście, nie dzieje się tak na poziomie deklaracyjnym – w oficjalnych dokumentach pisze się wiele o konieczności wszechstronnego wykorzystania globalnej sieci. W czasie pandemii przez dłuższy czas wszelkie działania odbywały się tylko i wyłącznie w sieci, stała się ona racją bytu filharmonii, teatrów i muzeów, co musiało wpłynąć na poglądy dotyczące znaczenia przekazów internetowych. Ważna jest aktywność – bo instytucja, która nie tworzy aktualnych treści, jest martwa. Trzeba reagować na otoczenie. Wyrazem dostrzeżenia tej potrzeby był między innymi program „Kultura w sieci”, ogłoszony przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, stanowiący rodzaj wsparcia dla artystów zmieniających formy upowszechniania działalności twórczej lub prezentacji jej efektów (*Kultura w sieci – program MKiDN finansowania zmian formy upowszechniania działalności twórczej*, 2020). Budżet dwóch programów – dotacyjnego i edukacyjnego – wyniósł łącznie 80 mln zł. Znaczącą dotację z tego programu (90 000 zł) otrzymał Teatr Powszechny w Łodzi na realizację kolejnych odcinków internetowego serialu teatralnego *Pomoc domowa radzi*.

Toruje to drogę do trwałych zmian w świadomości decydentów. Wszystko wskazuje na to, że działalność online stanie się na stałe równorzędnym kanałem aktywności artystycznej i kontaktu z odbiorcami dużych instytucji kultury. Dyrektor Zamku na Wawelu Andrzej Betlej uznaje rok 2020 za przełomowy pod tym względem: „Przede wszystkim doszło do zauważalnej zmiany, także w podejściu do mediów społecznościowych, odgrywających dziś kluczową rolę w kreowaniu wizerunku Wawelu” (Grygny, 2020). Wspólnoty cyfrowe były dotąd nietrwałe. Zakłada się, że po pandemii to się zmieni i nabiorą cech trwałości.

Oczywiście, działania w internecie mają także wady; należy do nich utrudniona i opóźniona ewaluacja. W przypadku bezpośredniego kontaktu z publicznością zarówno sami artyści, jak i organizatorzy wydarzeń artystycznych mogą ocenić reakcje odbiorców, ich zaangażowanie czy wskaźnik najprostszy – liczbę widzów (słuchaczy).

W internecie reakcje słuchaczy poznawane są pośrednio – świadczą o nich komentarze i emotikony, którymi opatruje się materiały w mediach społecznościowych. Można poznać liczbę osób obserwujących dane wydarzenie internetowe (tzw. *followersów*), ale niewiele mówi to o stopniu ich zaangażowania i sposobie obcowania z dziełem artystycznym. Na tę niedogodność nie ma prostej recepty; trzeba pogodzić się z brakiem możliwości uzyskania natychmiastowej informacji zwrotnej. W dłuższej perspektywie czasowej orientację może poprawić powiązanie wydarzeń online z wydarzeniami organizowanymi na miejscu.

Zmiana hierarchii funkcji sztuki

Na przestrzeni wieków powstał szereg klasyfikacji funkcji sztuki oraz sposobów jej upowszechniania. Analiza niektórych z nich pozwala zauważyć zmianę ich hierarchii, odzwierciedlającą różnice między sytuacją obecną a standardowym trybem pracy instytucji kultury. Wedle starożytnej triady, przypisywanej Kwintylijanowi (który co prawda sformułował ją w odniesieniu do retoryki, ale odnosi się ją także do innych dziedzin), trzy podstawowe cele sztuki to: *docere* – uczyć (oddziaływać na rozum ludzki – cel dydaktyczny), *movere* – poruszyć (wykorzystać emocje i namiętności ludzkie – cel ekspresywny) oraz *delectare* – sprawić przyjemność (cieszyć ludzkie oko pięknem – cel estetyczny) (Śnieżewski, 2012). Kolejność zarysowana przez rzymskiego retora ulega obecnie zmianie, gdyż odbiorcy w pandemii szukają przede wszystkim poruszenia – *movere*. Pozwala ono oderwać myśli od statystyk zachorowań i zgonów oraz spadków na giełdzie, doświadczyć innego rodzaju emocji. W nieco mniejszym, choć wciąż sporym stopniu obecne jest w obcowaniu z kulturą *delectare* – odczuwanie przyjemności w kontakcie ze sztuką. Jest ono ściśle splecione z *movere*, a jego przejaw to choćby wspomniana wyżej popularność komedii. A co z *docere*? W takiej sytuacji odbiorcy nie są skłonni do uczenia się poprzez sztukę – wszak co chwilę i każdym możliwym kanałem przekazuje się im mnóstwo informacji.

Jak dowodzi Golka (1996), funkcje sztuki nie są niezmiennie:

Zmieniają się one wraz z całym systemem artystycznym, jak i ze zmianami jego elementów: artystów, form obiegu, sposobów obecności, a przede wszystkim samych odbiorców sztuki. Arnold Hauser twierdzi wręcz, że funkcje żadnego innego wytworu kultury nie zmieniają się tak szybko i tak głęboko, jak funkcje dzieła sztuki. Różnym czasom i różnym zbiorowościom odbiorców odpowiadają różne oddziaływania sztuki, bo ci odbiorcy różne też mają potrzeby i oczekiwania względem nich, inne również są wymagania systemu artystycznego. Owa zmienność wynika także stąd, że istota twórczości to żywe reagowanie na te potrzeby, choć, oczywiście, nie wszyscy artyści potrafią (i chcą) tym potrzebom sprostać (Golka, 1996: 193).

W czasie *lockdownu* niektóre funkcje sztuki zyskały na znaczeniu, inne czasowo usunęły się na dalszy plan. Do najważniejszych należała funkcja hedonistyczna: obcowanie ze sztuką miało przede wszystkim sprawiać przyjemność, nieść odprężenie, pozwolić zapomnieć o trudnej i skomplikowanej sytuacji. Z hedonistyczną ściśle wiąże się funkcja terapeutyczna, która, jak przypomina Golka (1996), opiera się na dobrostanie psychicznym jako wartości. Jej szczególnym wyrazem były wytwory artystyczne o charakterze komediowym, które cieszyły się wyjątkowym zainteresowaniem i uznaniem. Za przykład może posłużyć komediowy serial teatralny online *Pomoc domowa radzi Teatru Powszechnego* w Łodzi, który zaczęto realizować już w marcu 2020 r. Stanowił on ukłon w stronę dotychczasowej publiczności, gdyż Nadia, tytułowa pomoc domowa, znana jest z teatralnego cyklu prezentowanego na Dużej Scenie, a jednocześnie pozwolił na zdobycie nowych widzów. Jak pisze Hodalska (2020), dowcipy w okresie *lockdownu* stanowią szczególny rodzaj „tarczy antywirusowej”, a „społeczny wymiar [humoru] jest szczególnie ważny w czasach pandemii i wymuszonej przez nią społecznej izolacji” (Hodalska, 2020: 12). Osadzenie dowcipów w bieżącym kontekście osłabia lęk, buduje relacje społeczne, stanowi pozytywny sposób radzenia sobie z trudnym doświadczeniem. Prowadzi to do kolejnej ważnej w czasie pandemii funkcji sztuki: ekspresyjnej – to odpowiednik funkcji terapeutycznej, tylko w odniesieniu do twórców (Golka, 1996: 201). Wreszcie funkcja komunikacyjna – w tym wypadku ważny komunikat miała do przekazania także sztuka asemantyczna, jak muzyka: wspólne wykonania

utworów muzycznych, nagrywanych przez artystów oddzielnie (np. *Walc z Ziemi obiecanej* Wojciecha Kilara w wykonaniu muzyków Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Łódzkiej), miały komunikować niezłomność wobec trudności, nadzieję, lokalny patriotyzm.

Przejęściowo zmalało znaczenie ekonomicznej funkcji sztuki, gdyż z chęci podtrzymania zainteresowania odbiorców wiele instytucji – a także twórców indywidualnych – decydowało się na prezentowanie swoich dzieł lub wykonań bezpłatnie. Wydaje się, że w licznych sytuacjach mniejsze znaczenie miała też podstawowa funkcja sztuki – estetyczna. Niekiedy ważniejsze (z punktu widzenia odbiorcy) było to, by w ogóle mieć kontakt ze sztuką i poczucie współuczestniczenia w życiu kulturalnym, niż to, co konkretnie dane dzieło czy wykonanie sobą reprezentuje.

Podsumowanie

W celu uporządkowania przedstawionych powyżej informacji oraz sformułowania wniosków posłużyć się analizą SWOT, wykorzystywaną do badania otoczenia organizacji oraz jej wnętrza (Tylińska, 2005). Analizie podlegają: mocne strony (*strengths*), słabe strony (*weaknesses*), szanse (*opportunities*) oraz zagrożenia (*threats*). Stosowana jest zwykle w odniesieniu do przedsiębiorstw, ale ostatnio coraz częściej korzysta się z niej podczas analizy zjawisk związanych z życiem kulturalnym oraz instytucjami kulturalnymi (Kieliszewski i in., 2011; Podemski, 2011). Pozwala ona na skonfrontowanie czynników pozytywnych i negatywnych wewnątrz oraz na zewnątrz badanej jednostki.

Dla potrzeb niniejszego artykułu przygotowano jedynie tzw. macierz SWOT (tab. 2). Kompletna analiza obejmuje także wyliczenie rang i dokonanie analizy powiązań czynników (interakcji), lecz do tego niezbędne jest przeprowadzenie bardziej dogłębnego badania danej instytucji lub obszaru w celu szczegółowego poznania ich specyfiki.

Tabela 2. Analiza SWOT dużych polskich instytucji kultury w okresie pandemii koronawirusa

<p>S – wewnętrzne pozytywne</p> <ul style="list-style-type: none"> – mocna pozycja na rynku, rozpoznawalność – stała kadra – niezagrożone finansowanie – sprawdzone kanały informowania i docierania do odbiorców 	<p>W – wewnętrzne negatywne</p> <ul style="list-style-type: none"> – brak możliwości bezpośredniego kontaktu z odbiorcami – brak możliwości planowania kolejnych sezonów artystycznych i zawierania kontraktów z artystami – brak możliwości elastycznego regulowania stanu zatrudnienia (np. angażowania specjalistów ds. marketingu sieciowego)
<p>O – zewnętrzne pozytywne</p> <ul style="list-style-type: none"> – zmiana zachowań internautów – w większym stopniu poszukiwanie oferty kulturalnej w internecie (możliwość dotarcia do nowych odbiorców) – zmiana zachowań internautów – gotowość do płacenia za treści związane z kulturą (możliwość zdobycia nowych źródeł dochodów) – większa otwartość artystów na współpracę z instytucjami w zakresie działalności w internecie 	<p>T – zewnętrzne negatywne</p> <ul style="list-style-type: none"> – szczegółowe przepisy prawne, zmniejszające elastyczność funkcjonowania w porównaniu z mniejszymi instytucjami i twórcami indywidualnymi – ograniczone możliwości uzyskania dodatkowego finansowania na działania niestandardowe (lub przeksięgowania środków) – wielość i różnorodność oferty kulturalnej online, utrudniająca skuteczną reklamę

Źródło: opracowanie własne.

Powyższa analiza potwierdza to, na co wskazano wyżej w odniesieniu do faz kryzysu: z trudnej sytuacji instytucje kultury mogą wyciągnąć wiele dobrego. Od dawna nie są one już skostniałymi molochami, dla których widz czy słuchacz to zło konieczne. Przyciągają uwagę odbiorców interaktywnymi akcjami w mediach społecznościowych, festiwalami, do których współtworzenia zapraszają gości, niebanalnymi inicjatywami oferowanymi za stosunkowo niewygórowane sumy. Mimo to nadal są osoby, którym duże instytucje kultury kojarzą się z filcowymi kapciami muzealnymi, zakurczonymi gablotami i koniecznością ubrania się w strój galowy – czyli z tym, co pamiętają ze szkoły. Czas pandemii, kiedy modyfikacji podlega wiele dotychczasowych zwyczajów i nawyków, a zmiany ulega

wiele poglądów, ma szansę uczynić wyłom w tych stereotypowych wyobrażeniach.

Sytuacja, która początkowo wydawała się beznadziejna, może nie tylko nie przynieść strat, ale pozwolić na odniesienie korzyści ze zdobycia nowych widzów/słuchaczy i wypracowania nowych sposobów kontaktu z odbiorcami. Czas pandemii stał się swego rodzaju poligonem doświadczalnym, podczas którego wypróbowuje się nowe rozwiązania.

Pracownicy merytoryczni instytucji kultury mają możliwość wypracowania nowych kompetencji, takich jak: pogłębienie umiejętności działania w sytuacji chaosu i zagrożenia; większy egalitaryzm współpracy w zespole; zmiana dynamiki pracy zespołowej; wypracowanie nowych sposobów działalności kulturalnej. Artyści odnajdują nową misję: osvajanie nowej, trudnej rzeczywistości; refleksje na temat kondycji ludzkiej; podnoszenie na duchu; przewartościowywanie dotychczasowych priorytetów; dostarczanie ulgi poprzez obcowanie z estetycznym pięknem.

W okresie pandemii wielką popularność zyskała jednozdaniowa sentencja, opublikowana na początku kwietnia 2020 r. przez Stephena Kinga na jego koncie na Twitterze: „If you think artists are useless, try to spend your quarantine without music, books, poems, movies and paintings” („Jeśli sądzisz, że artyści są niepotrzebni, spróbuj spędzić kwarantannę bez muzyki, książek, poezji, filmów i obrazów”) (King, 2020). Amerykański pisarz, autor *Bastionu* – powieści przedstawiającej zagładę ludzkości w wyniku bezlitosnego wirusa – był postrzegany jako autorytet czasów pandemii. Jego „złota myśl” była powtarzana w internecie i nie tylko, w różnych językach, zachęcając do docenienia dóbr kultury, których obecność do tej pory wydawała się oczywista i „na wyciągnięcie ręki”.

Rzadko jesteśmy świadkami tak niezwyklej sytuacji, w której zmiany społeczne i kulturowe zachodzą bardzo szybko na naszych oczach, możemy z pełną świadomością je śledzić i niczym w soczewce obserwować procesy, które zwykle opisywane są i oceniane dopiero *post factum*.

Przykładem namacalnego wpływu doświadczeń pandemii na ofertę instytucji kultury jest propozycja Muzeum Narodowego

w Krakowie, które zaoferowało „Wieczór w muzeum”. Jest to indywidualna lub w gronie kilku osób wizyta w galerii, która na godzinę zostaje zarezerwowana tylko dla tych zwiedzających. Jak wyjaśnia Katarzyna Bik: „Przez ostatnie tygodnie wiele osób przyzwyczało się do prywatnej, intymnej przestrzeni. Postanowiliśmy przenieść ten model na warunki muzealne i dać naszym gościom możliwość komfortowego i bezpiecznego obcowania ze sztuką” (*Wieczór w muzeum – nowa oferta Muzeum Narodowego w Krakowie*, 2020).

Niektórzy obserwatorzy życia artystycznego przewidują nawet dalej idące konsekwencje: przypuszczają, że może nastąpić ponowne dowartościowanie znaczenia sztuki w życiu człowieka i docenienie roli artysty. Pedagodzy sztuki i estetycy życzyliby sobie, by rację miała publicystka muzyczna Dorota Kozińska, która pisze:

Życie muzyczne nie wróci w dawnej postaci. Wbrew pozorom to może być dobra wiadomość. (...) Jeśli uda się zdusić tę zarazę, liczę na to, że świat muzyczny odrodzi się mądrzejszy: pełen empatii i szacunku wobec innych artystów, wolny od pychy, blichtru i taniego poklasku. W naszym końcu nasz początek? (Kozińska, 2020).

Pandemia SARS-CoV-2 wprowadziła ogromne zmiany w światowej gospodarce, ekonomii, naznaczyła niemal każdą dziedzinę życia. Jest to szczególnie trudny okres także dla kultury. Może jednak zostać wykorzystany kreatywnie, jeśli pracownicy instytucji kultury dostrzegą jego – prawdą, że nieoczywistą – potencjał. Czas zamknięcia można wykorzystać na budowanie nowych relacji z odbiorcami i wzmacnianie tych już istniejących. Ta praca może zaowocować po powrocie do normalnego życia społecznego. W okresie pandemii publiczność nie tylko ugruntowuje swoje zwyczaje obcowania ze sztuką, ale także tworzy nowe. Wiele wskazuje na to, że będą one trwałe.

Bibliografia

Badanie publiczności krakowskich instytucji kultury (2019), <https://badania.kultura.uj.edu.pl/documents/140123949/142600740/dr+hab.+%C5%81ukasz+Gawe%C5%82%C2+mgr+Marcin+Ba%C5%84do%C2+mgr+Iwona+Pa-rzy%C5%84ska%C2+mgr+Filip+Skowron%C2+mgr+Agnieszka+Szo->

- stak%2C+lic.+Patrycja+Kr%C3%B3l+E%20%93+raport+Krakowski+odbiorca+kultury.pdf/4455e9bd-522f-4bb7-acd4-47536b790e8e (dostęp: 20.07.2020).
- Badanie publiczności warszawskich instytucji kultury. Raport z badania ilościowego* (2016), http://www.kulturalna.warszawa.pl/pi/119348_1.pdf (dostęp: 20.07.2020).
- Badura-Madej W. (1996), *Podstawowe pojęcia teorii kryzysu i interwencji kryzysowej*, [w:] W. Badura-Madej (red.), *Wybrane zagadnienia interwencji kryzysowej*, Warszawa: Interart, s. 15–32.
- Caplan G. (1963), *Emotional crises*, [w:] A. Deutsh, H. Fishman (red.), *The Encyclopedia of Mental Health*, New York: Franklin Watts, Inc, s. 521–532.
- Coronavirus Research, Series 4: Media Consumption and Sport* (2020), [https://www.globalwebindex.com/hubfs/1.%20Coronavirus%20Research%20PDFs/GWI%20coronavirus%20findings%20April%202020%20-%20Media%20Consumption%20\(Release%204\).pdf](https://www.globalwebindex.com/hubfs/1.%20Coronavirus%20Research%20PDFs/GWI%20coronavirus%20findings%20April%202020%20-%20Media%20Consumption%20(Release%204).pdf) (dostęp: 18.07.2020).
- Dziedzic B. (2012), *Dylematy tzw. kultury uczestnictwa*, „Media i Społeczeństwo”, nr 2, s. 101–113.
- Gierat-Bieroń B. (2014), *Prawo do kultury: nowy obszar aspiracji obywatelskich*, „Kultura Współczesna”, nr 3 (83), s. 192–205.
- Golka M. (1996), *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań: Ars Nova.
- Grygny N. (2020), *Wawel działa w trybie online*, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/wawel-dziala-w-trybie-online_35326.html (dostęp: 18.07.2020).
- Hodalska M. (2020), *Internetowe żarty z pandemii koronawirusa w „zbiorowej pamięci zarazy”*, „Kultura – Media – Teologia”, nr 41, s. 7–37.
- Jan Englert: *ta pandemia nie jest aż tak straszna* (2020), <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-jan-englert-ta-pandemia-nie-jest-az-tak-straszna,nId,4584376> (dostęp: 22.07.2020).
- Kieliszewski P., Landsberg P., Poprawski M., Mękowski M. (2011), *Analiza „SWOT” dla rozwoju kultury w województwie wielkopolskim*, „Człowiek i Społeczeństwo”, t. XXXII, s. 187–193.
- King S. (2020), wpis na Twitterze Stephena Kinga z dn. 03.04.2020, <https://twitter.com/StephenKing/status/1246098663174266882> (dostęp: 18.07.2020).
- Knaś P. (red.) (2020), *Małopolska kultura. Koronaport*, Kraków: Małopolski Instytut Kultury w Krakowie.
- Kowalski W. (2020), *Wspólnota w teatrze przetrwa, nie stracimy jej – wywiad z dyrektorem Teatru Powszechnego w Łodzi Ewą Pilawską*, <https://teatrdlawszystkich.eu/wspolnota-w-teatrze-przetrwa-nie-stracimy-jej/> (dostęp: 17.07.2020).
- Kozińska D. (2020), *Już nam wszystkim ludziom gorze*, <http://atorod.pl/?p=4691> (dostęp: 18.07.2020).
- Kultura w sieci – program MKiDN finansowania zmian formy upowszechniania działalności twórczej* (2020), <https://www.gov.pl/web/kultura/kultura-w-sieci--rusza-program-mkidn-finansowania-zmian-formy-upowszechniania-dzialalnosci-tworczej> (dostęp: 21.07.2020).

- Podemski K. (2011), *Kultura. Poznański kongres kultury 1–3 grudnia 2011*, http://poznanski-kongres-kultury.pl/wp-content/uploads/2011/10/BADANIA_K.PODEMSKI.pdf (dostęp: 21.07.2020).
- Rogowska V. (2020), *Tkwimy w tymczasowej rzeczywistości – wywiad z dyrektorem Filharmonii Łódzkiej Tomaszem Bębnem*, <https://prestoportal.pl/tomasz-beben-tkwimy-w-tymczasowej-rzeczywistosci> (dostęp: 17.07.2020).
- Sasin M. (2018), *Twórczy potencjał Internetu w zakresie upowszechniania kultury. Błogi o muzyce poważnej*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne”, nr 2, s. 205–220.
- Schreiber H., Budziszewska A. (2015), *W stronę prawa do kultury*, [w:] E. Mikos-Skuza, K. Sałaciński (red.), *Ochrona dziedzictwa kultury w konfliktach zbrojnych w świetle prawa międzynarodowego i krajowego. 60 lat Konwencji Haskiej i 15 lat jej Protokołu II*, Warszawa: Wojskowe Centrum Edukacji Obywatelskiej, s. 63–85.
- Siedlik Ł. (2020), *Kłęska urodzaju*, „Ruch Muzyczny”, nr 5/7, s. 18.
- Skowron F., Maziarz A., Walczyk K. (opr.) (2020), *Zmiany – dlaczego nie? Muzeum Narodowe w Krakowie po pandemii. Raport z badania opinii publicznej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, <https://media.mnk.pl/images/upload/aktualnosci/2020/Ankieta/MNK%20po%20pandemii%20-%20pe%C5%82ny%20raport.pdf> (dostęp: 21.07.2020).
- Szulborska-Łukaszewicz J. (2014), *Publiczne czy prywatne? O zarządzaniu instytucjami artystycznymi w Polsce*, „Zarządzanie w Kulturze”, nr 15 (3), s. 251–275.
- Szuman S. (1975), *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Szustow K. (2020), *Poradnik dla instytucji kultury w czasach pandemii*, <https://poradnik.szustow.com/> (dostęp: 15.05.2020).
- Śnieżewski S. (2012), *Marek Fabiusz Kwintilian, Institutio oratoria, księga XI 1, 1 – XI 3, 29*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, nr XXII/1, s. 89–124.
- Tylińska R. (2005), *Analiza SWOT instrumentem w planowaniu rozwoju*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Wieczór w muzeum – nowa oferta Muzeum Narodowego w Krakowie* (2020), <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/wieczor-w-muzeum-nowa-oferta-muzeum-narodowego-w-krakowie> (dostęp: 21.07.2020).


#largeculturalinsitutionsinpandemic #philharmonichallstheatresmuseumsintheinternet

Summary: Author presents the activity of selected Polish large cultural institutions – theatres, museums, philharmonic halls – during COVID-19 pandemic with particular reference to the changes in their offer and internet activity. The internet activity of chosen institutions and media statements of their representatives were analyzed. On that basis the specificity of art popularization during lockdown was

presented. The hierarchy of the functions of art and basic aims of such institutions have been modified. The experience of cultural participation is being modified by the specificity of mediated activity in the Web. This situation is symptomatic of the crisis which subsequent stages have fluid dynamics. In the “new orientation” stage certain advantages might be worked out in spite of complicated situation. The article presents the analysis of restrictions and non-obvious potential of the situation, both from the perspective of the institutions and participants of cultural life. The SWOT matrix was used to present the conclusions.

Keywords: large cultural institutions, functions of art, popularization of art, art in the internet, COVID-19 pandemic, lockdown, SWOT matrix.

Agnieszka Janiszewska-Szczepanik*

 ORCID 0000-0001-6745-5040

agnieszka.janiszevska.szczepanik@edu.uni.lodz.pl

Zbyt wrażliwi, żeby tworzyć? Wpływ wybuchu pandemii na twórczość profesjonalnych artystów

Prawdziwie twórczy umysł w dowolnej dziedzinie jest niczym więcej
jak ludzką istotą urodzoną nienormalnie, nieludzko wrażliwą.

Pearl S. Buck (cyt. za: Kaufman, Gregoire, 2018: 171)

Wprowadzenie

Tematem mojej powstającej pracy doktorskiej jest „przymus tworzenia”, czyli szczególnie silna, regularnie występująca potrzeba oraz wynikająca z niej motywacja wewnętrzna do wyrażania własnej kreatywności poprzez podejmowanie działań o charakterze twórczym. Występowanie potrzeby zaobserwować można często u jednostek zajmujących się twórczością w sposób profesjonalny (przez co poświęcają oni na twórczość znaczną część dorosłego życia), dlatego też grupę badanych stanowią artyści (niezależnie od dziedziny sztuki, z jaką są związani). Co istotne z punktu widzenia niniejszej publikacji, badania do rozprawy przypadły dokładnie na początek wybuchu pandemii w Polsce, gdyż większość wywiadów przeprowadziłam w marcu i kwietniu 2020 r. – czyli w okresie największej społecznej niepewności, co do kierunku rozwoju sytuacji epidemiologicznej, dużego natężenia niepokojących informacji z mediów i największych ograniczeń rządowych (ograniczenia w przemieszczaniu się, zakaz

* Szkoła Doktorska Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego (kierunek: pedagogika).

korzystania z terenów zielonych, zawieszenie funkcjonowania lub ograniczenie użytkowania wielu punktów usługowych i przestrzeni publicznych). Jednym z zagadnień, zawartych w dyspozycjach do wywiadów swobodnych z elementami narracji, była „obecna sytuacja” w kontekście odczuwania przez badanych potrzeby tworzenia i zaangażowania w twórczość. Biorąc pod uwagę szczególnie okres, w którym prowadzono rozmowy, odpowiedzi artystów w tym aspekcie w dużej mierze koncentrowały się na własnych reakcjach i refleksjach wobec niepokojących doniesień medialnych i odgórnie narzuconych zmian w codziennym funkcjonowaniu, wynikających z zagrożenia koronawirusem.

W przeprowadzonych 21 wywiadach z artystami pojawiły się dwa typy wypowiedzi – reakcji na wspomniane powyżej wydarzenia zewnętrzne – z których pierwszy określić można jako podejście zdystansowane („u mnie się nic nie zmieniło”, „pracuję w domu, tak jak to było wcześniej”, „staram się nie słuchać mediów”, „mam swój świat i po prostu robię swoje”) oraz drugie, które nazwać by można niepokojem oraz zahamowaniem aktywności twórczej (np. „teraz jest mi trudno”, „tworzy mi się źle”, „odczuwam stres, nie mogę się skupić”, „nie mogę tworzyć, kiedy to wszystko się dzieje” itp.).

W niniejszym artykule stawiam sobie trzy cele. Po pierwsze zamierzam przeanalizować zależność potrzeby twórczości od potrzeby bezpieczeństwa, po drugie, opierając się na literaturze przedmiotu, wskazać na możliwe reakcje twórców na sytuację zagrożenia zewnętrznego oraz ich przyczyny, a po trzecie na podstawie przeprowadzonych wywiadów podjąć rozważania na temat tego, na ile zaangażowanie w działania artystyczne wymaga poczucia bezpieczeństwa twórcy i jaki jest wpływ tzw. wrażliwości artystycznej na utrzymanie aktywności w warunkach powszechnego niepokoju i trudności zewnętrznych (na przykładzie pandemii). Przytoczone wypowiedzi stanowią część materiału (odpowiedź na jedno zagadnienie z opracowanych dyspozycji) do powstającej pracy doktorskiej. Na potrzeby niniejszego tekstu przeprowadziłam kilka krótkich wywiadów uzupełniających z tymi samymi artystami w celu dopytania ich o refleksje i doświadczenia, związane z wybuchem pandemii w kontekście ich zaangażowania w działania artystyczne i nasilenia odczuwanej potrzeby tworzenia.

Twórczość w teoriach potrzeb

Właściwym wstępem do rozważań na temat tego, jaki wpływ może mieć globalna pandemia na aktywność artystyczną twórców, wydaje się umiejscowienie samej potrzeby tworzenia w hierarchii potrzeb człowieka. Pierwszym nasuwającym się na myśl modelem jest klasyczna piramida potrzeb A. Masłowa, której zwieńczenie stanowi samorealizacja. Twórczość ujmowana jest przez Masłowa jako przede wszystkim wynik potrzeby samorealizacji¹ – czyli realizacji swojego potencjału i manifestacji indywidualnych talentów (Maslow, 1943). Badacz wskazuje wyraźnie, że potrzeba ta ujawnia się u jednostek „zdrowych” w tym sensie, że ich potrzeby niższego rzędu są w dużym stopniu zaspokojone, a przynajmniej nie występuje stała i poważna deprywacja żadnej z nich (Maslow, 1943: 18). Jak pisze też kolejny przedstawiciel psychologii humanistycznej, C. Rogers, o ile wpływ otoczenia nie działa nadmiernie hamująco, dążenie do samorealizacji „niezawodnie się ujawnia i kieruje człowieka ku temu, co określamy jako rozwój, dojrzałość, pełnia życia” (Rogers, 1991: 31).

Inną klasyfikację znaleźć można w (bardziej rozbudowanej) systemowej koncepcji potrzeb polskiego psychologa i badacza T. Kocowskiego. Zgodnie z nią, twórczość przypisać można do potrzeb „prokreacji i rozwoju”, której podkategorię stanowi potrzeba samorealizacji (Kocowski, 1982: 182). Również sam proces samorealizacji jest u Kocowskiego traktowany jako twórczy: „Szczególnym przykładem aktywności twórczej człowieka jest aktywność autokreatywna, w której ramach człowiek ulepsza lub wręcz świadomie kształtuje samego siebie” (Sękowska, Tokarz, 1991: 24). Jako że autor koncepcji podkreśla, iż „kategoryzacja nie jest i nie może być klasyfikacją rozłączną” (Kocowski, 1982: 174), potrzebę tworzenia równocześnie przypisać można do grupy potrzeb psychicznych, a konkretnie „subiektywnej potrzeby rozwoju” (Kocowski, 1982: 199). Podobnie jak

¹ Przede wszystkim, ponieważ Maslow uwzględnia możliwość rekompensowania braku zaspokojenia potrzeby niższego rzędu działaniami, których charakter sugerowałby potrzebę realizacji wyższej natury, co opisane zostanie w dalszej części tekstu (Maslow, 1943).

w teorii Masłowa, również tutaj wyraźnie wskazana jest hierarchia potrzeb: „każdy cel nadrzędny jest uzależniony od realizacji niemal wszystkich potrzeb podstawowych”, (Kocowski, 1982: 175), a więc samorealizacja warunkowana jest w dużej mierze gratyfikacją potrzeb niższego rzędu, określanych przez badacza egzystencjalnymi (Kocowski, 1982: 175).

Odmienny podział – tym razem z perspektywy socjologicznej (a nie psychologicznej, jak w poprzednich koncepcjach) – zaproponował J. Szczepański, który skategoryzował potrzeby według kryterium natury ujawniającego się braku, który stwarza napięcie w organizmie człowieka. Brak ten może być więc mniej lub bardziej realny, a potrzeby dzielą się na rzeczywiste (np. brak witaminy C w organizmie, który powoduje głód i ochotę na zjedzenie np. owocu), otoczkowe (np. ochota na wypicie koktajlu o smaku pomarańczowym w wykwintnej restauracji, co jest już pewnego rodzaju rozbudowaniem faktycznej potrzeby uzupełnienia witaminy C w organizmie) oraz pozorne (np. chęć napicia się piwa w wykwintnej restauracji, za czym nie stoi już żaden realny brak w fizjologiczno-psychicznej strukturze organizmu człowieka) (Szczepański, 1981: 145–147). Natomiast w nieco później powstałej teorii potrzeb K. Obuchowskiego potrzeby otoczkowe czy też pozorne nazywane są pragnieniami – „[p]ragnienia to pożądania i apetyty, które nie raz odpowiadają temu, co potrzebne jednostce naprawdę, a nieraz są dla niej szkodliwe” (Obuchowski, 2000: 15), w odróżnieniu od potrzeb, które wskazują na to „co jest człowiekowi niezbędne, aby istniał jako organizm, rozwijał się jako osoba i był wolny psychicznie” (Obuchowski, 2000: 15). Warto dodać, że ludzkie działania mogą być podejmowane w wyniku chęci zrealizowania więcej niż jednej potrzeby, co w historycznej teorii potrzeb amerykańskiego psychologa osobowości H.A. Murraya nazwane zostało fuzją potrzeb. Kontynuując przytoczony powyżej przykład – chęć napicia się koktajlu pomarańczowego może być motywowana równocześnie potrzebą zaspokojenia pragnienia oraz chęcią pogłębienia więzi społecznych, jeśli wyjściu do restauracji towarzyszy spotkanie z przyjaciółmi (Murray, 2007: 86; zob. też: Obuchowski, 2000: 63; Parsons, Shils, 2017).

Wspomniane potrzeby rzeczywiste w koncepcji Szczepańskiego to nie tylko potrzeby natury biologicznej (takie jak głód), ale również psychiczne, gospodarcze, społeczne i kulturalne (Szczepański, 1981). Dla niniejszych rozważań istotny jest fakt usytuowania potrzeby tworzenia w zbiorze potrzeb kulturalnych, bez zaspokojenia których – jak pisze autor omawianej koncepcji – „nigdy nie jesteśmy w pełni ludźmi” (Szczepański, 1981: 262), ponieważ zdolność do tworzenia wytworów kultury wyróżnia człowieka w świecie przyrody (Szczepański, 1981). Tutaj warto ponownie wspomnieć o teorii Obuchowskiego, który wprawdzie w swojej klasyfikacji nie nadaje osobnej pozycji potrzebie twórczości, ale – podobnie jak Szczepański – twierdzi, że „kultura jako taka jest niezbędna do utrzymania przez jednostkę statusu osoby ludzkiej” (Obuchowski, 2000: 320). Potrzeba tworzenia wpisывałaby się w tym modelu w zakres potrzeb dystansu psychicznego (jest to próba zrozumienia siebie i swoich motywacji niejako z dystansu, oddzielenie swoich nawykowych zachowań, myśli, przekonań itp. od tzw. „Ja intencjonalnego”), gdyż twórcy poprzez swoją aktywność dążą do zrozumienia siebie i swojego życia, a dzieła sztuki pomagają odbiorcom rozumieć ich doświadczenia lub nawet odnaleźć sens życia (Obuchowski, 2000). K. Szmidt do ważnych elementów postawy twórczej zalicza mądrość, definiowaną w sposób zbliżony do potrzeby dystansu psychicznego, która według Obuchowskiego może stymulować twórcze aktywności – a mądrość to właśnie „zdolność do refleksji o własnym myśleniu i dystansowania się do niego” (Szmidt, 2019: 276). U Szczepańskiego natomiast „[z]dolność do twórczości jest [...] przejawem indywidualności, jest »wypromieniowaniem« tego, co jest właściwe tylko tej jednostce; potrzeby twórczości są więc wynikiem spontanicznego procesu życiowego, skłaniającego każdego człowieka do przejawienia siebie i realizacji siebie w swoim otoczeniu” (Szczepański, 1981: 263). Jak widać, opis ten jest w dużej mierze spójny z pojęciem samorealizacji (np. w ujęciu Masłowa), chociaż badacz nie wyróżnia tej potrzeby w swojej klasyfikacji.

U Szczepańskiego nie pojawia się też wyraźne wskazanie na zależność konieczności zaspokojenia w pierwszej kolejności potrzeb „niższych”, aby móc zaspokajać te „wyższe”, choć pewna hierarchia

(analogiczna do powyżej omawianych modeli) wynika ze sposobu opisu najpierw potrzeb biologicznych (których niezaspokojenie prowadzi do śmierci), potem psychicznych, gospodarczych, społecznych, aż na końcu potrzeb kulturalnych, które choć stanowią według autora największy przejaw człowieczeństwa, to jednak nie muszą być i nie zawsze zostają przez jednostki przejawione (zwłaszcza aktywna potrzeba twórczości, ponieważ jej druga podkategoria, czyli potrzeba uczestnictwa np. w kulturze masowej, jest bardziej powszechna, a może uniwersalna dla wszystkich członków społeczności) (Szczepański, 1981).

Szczepański wskazuje za to na pewien wzrost kompleksowości sposobów zaspokajania potrzeb, niebędących potrzebami absolutnie podstawowymi – „gdy brak zaspokojenia potrzeby jest znacznie oddalony od bezpośredniego zagrożenia życia, poziom wymagań rośnie i kryteria oceny środków dopuszczalnych zaspokojenia potrzeb zmieniają się stale. Jest to mechanizm istotny, ponieważ daje on początek przemianom potrzeb, co prowadzi do rozwoju potrzeb otoczkowych i pozornych” (Szczepański, 1981: 217). W omawianym modelu ważne jest również rozróżnienie na potrzeby konsumpcyjne i niekonsumpcyjne, jednak z perspektywy niniejszego tekstu ma ono mniejsze znaczenie (potrzeba twórczości może być zarówno konsumpcyjna, jak i niekonsumpcyjna, gdyż wskaźnikiem byłaby tu konieczność lub brak konieczności użycia materiałów do produkcji dzieł sztuki) (Szczepański, 1981). Warto zauważyć, że we wspomnianej wcześniej historycznej teorii Murraya, hierarchia potrzeb polegała na nasileniu braku, czyli za silniejszą uznać można tę potrzebę, która w danej chwili jest niezaspokojona, przez co wywołuje frustrację (Mróz, 2014: 240). Jak pisze psycholog i przedstawiciel nurtu psychoterapii Gestalt, „[w] miarę zaspokajania potrzeb [człowiek] będzie chwilowo tracił zainteresowanie jedną sytuacją i przechodził do innego punktu koncentracji uwagi. Zdrowe zaspokajanie potrzeb na ogół następuje mniej więcej w chwili, gdy one powstają [...]” (Zinker, 1991: 85). Jest to nieco odmienne rozumienie „hierarchii”, choć w żaden sposób nie stoi w sprzeczności z powyższymi koncepcjami (wydaje się logiczne, że najsilniej odczuwana jest potrzeba niezaspokojona, jednak pozostaje pytanie, w jakiej kolejności

i czy w ogóle jednostka dąży do zaspokojenia kolejnych potrzeb, co wyjaśniają powyżej wspomniane koncepcje, a zwłaszcza model Maslowa).

W celu przywołania nieco bardziej współczesnej koncepcji, wspomnieć można jeszcze o modelu „twórczych orientacji życiowych” A. Cudowskiej, który opiera się nie na pojęciu potrzeb, ale zbliżonej do niego kategorii zasobów, które mogą być niezbędne lub pomocne dla wykształcenia twórczej postawy życiowej (Cudowska, 2017). Zasoby również mają swoją rangę i mogą mieć charakter pierwotny (jeśli wiążą się z przetrwaniem) lub wtórny (np. cechy osobowości), a ludzie – analogicznie jak w przypadku mechanizmów działania hierarchii potrzeb – starają się „zdobywać te zasoby, których jeszcze nie posiadają” (Cudowska, 2017: 214–215).

Kończąc tę część rozważań na temat potrzeb, wrócić trzeba raz jeszcze do Maslowa, tym razem w kontekście najnowszej publikacji współczesnego psychologa humanistycznego i badacza twórczości, S.B. Kaufmana, która w dużej mierze poświęcona jest właśnie analizie teorii potrzeb Maslowa (Kaufman, 2020). W książce pt. *Transcend, The New Science of Self-Actualization* autor z jednej strony przypomina o aktualności hierarchii potrzeb człowieka, ale z drugiej strony wysuwa ciekawą tezę, że piramida nie jest właściwą reprezentacją teorii Maslowa, który powszechnie kojarzony z takim właśnie graficznym odzwierciedleniem swoich teorii, sam nigdy o piramidzie nie wspomniał (Kaufman, 2020). Jako alternatywę dla piramidy, Kaufman proponuje więc metaforę żaglówki – bardziej adekwatną ilustrację procesu życia, które nie polega przecież na wspinaczce z poziomu na poziom, ale jest dynamiczne, przez co różne potrzeby współwystępują w tym samym czasie, zazębiają się, zanikają i pojawiają się znowu (Kaufman, 2020). Żaglówka symbolizuje tu potrzeby bezpieczeństwa, przynależności i uznania, bez których gratyfikacji nie jest możliwe „rozwiniecie żagla” i „wypłynięcie na szeroke wody” (Kaufman, 2020). Jest to istotne, ponieważ powszechny trend (zwłaszcza w społeczeństwie amerykańskim) coraz większej koncentracji na rozwoju osobistym nie zawsze jest zjawiskiem jednoznacznie pozytywnym. Kiedy dążenia samorealizacyjne pojawiają się niejako w oderwaniu od podstaw ludzkiego bytu, rozwój

jednostki nie przebiega harmonijnie, a filozofia samorealizacji może nawet zaszkodzić (Kaufman, 2020, zob. też: Whippman, 2017).

Mimo że analiza Kaufmana zawiera wiele (więcej niż te wskazane powyżej) celnych spostrzeżeń, dotyczących teorii Masłowa i teorii potrzeb w ogóle, to jednak wydaje się, że rdzeń i sens myśli jednego z czołowych twórców psychologii humanistycznej pozostaje niezmieniony. A w kontekście niniejszych rozważań – przechodząc już do kolejnej ich części – uznać trzeba, że deprywacja potrzeb podstawowych jest istotnym inhibitorem samorealizacji, w tym również twórczości.

Twórczość a poczucie bezpieczeństwa

Mając już podstawowy ogląd, jak traktowana jest twórczość w teoriach potrzeb, zastanowić się warto, na ile potrzeba tworzenia (i jej realizacja) zależna jest od zagrożeń zewnętrznych, takich jak omawiana w niniejszej publikacji pandemia. Zacząć można od odpowiedzi na pytanie, deprywację której (choćby z punktu widzenia przywołanych powyżej teorii) potrzeby wywołuje zagrożenie koronawirusem. Odpowiedź nie jest jednoznaczna, gdyż z powszechnym doświadczeniem pandemii łączy się wiele faktycznych oraz mniej lub bardziej prawdopodobnych negatywnych konsekwencji dla jednostki – od ryzyka zachorowania, zarażenia osób bliskich, a także utrudnienia dostępu do służb medycznych w przypadku innych problemów zdrowotnych, po groźbę utraty pracy, brak możliwości swobodnego poruszania się po okolicy zamieszkania, brak możliwości wyjazdu i aktywnego wypoczynku, ograniczenie życia rodzinnego i towarzyskiego, niemożność korzystania z dóbr kultury itp. Konsekwencje tego typu dotknęły i nadal dotyczą ludzi w różnym stopniu, choć oczywiście deprywacja tej samej potrzeby, z punktu widzenia teoretycznych modeli, może być bardzo odmiennie odczuwana, np. brak możliwości korzystania z kin i teatrów może stanowić poważny problem dla ich zapalonych miłośników lub też być zmianą niemalże niezauważalną dla jednostek, które wcześniej korzystały z nich sporadycznie. Wydaje się jednak raczej oczywistym stwierdzenie,

że warunki pandemii i związane z nią alarmujące doniesienia z mediów wpływają przede wszystkim na poczucie bezpieczeństwa, które wcześniej – w czasie pokoju i dominującego dobrobytu materialnego – dla dużej części społeczeństwa (Polski, ale także w ogóle społeczeństw wysoko rozwiniętych) mogło być czymś oczywistym, podstawą życia, o jaką nie trzeba zbyt aktywnie zabiegać, a jedynie utrzymywać (poprzez np. działania o charakterze zarobkowym). Jak pisał Maslow „[p]otrzeba zaspokojona przestaje być potrzebą” (Maslow, 1943: 6) – i być może właśnie potrzeba bezpieczeństwa była do czasu wybuchu pandemii mocno „uśpiona”, była „podłogą”, która dość nieoczekiwanie w pierwszym kwartale 2020 r. stała się znówu „sufitem”.

Interesującym nas tutaj zagadnieniem jest to, czy można w takim razie uznać, że w warunkach naruszenia potrzeby podstawowej (bardziej niezbędnej niż twórczość i samorealizacja, co u powyżej wspomnianych badaczy jest uznawane za tożsame lub też twórczość stanowi składową potrzeby samorealizacji), potrzeba twórczości (choćby przejściowo) zanika, a może też zaczyna pełnić inną niż dotychczas rolę lub też ewentualnie utrzymuje się na niezmiennym poziomie.

Z przywołanych powyżej rozważań i innych opracowań z dziedziny teorii twórczości wynika, że można spodziewać się trzech typów reakcji twórców na zagrożenie bezpieczeństwa, które – wraz z krótkim komentarzem co do ich możliwych przyczyn – opisuję poniżej.

1. Nasilenie aktywności twórczych jako próba poradzenia sobie z negatywnymi emocjami wywołanymi sytuacją zewnętrzną.

Tego rodzaju zachowania sugerowałoby, że potrzeba twórczości może być w rzeczywistości potrzebą utrzymania komfortu psychicznego i poczucia bezpieczeństwa, wyrażoną w postaci działań twórczych. Proces o takim charakterze Z. Freud nazywał „sublimacją” (Freud, 2010), co według J. Kozieleckiego jest wyrazem „konfliktowego modelu twórczości”, zgodnie z którym twórczość „zapobiega kryzysom egzystencjalnym i przywraca stan psychicznej równowagi, nie jest więc naturalną działalnością jednostki, ale formą obrony

przed frustracją” (Szmidt, 2013: 130). Wystąpienie tak motywowanych zachowań brał pod uwagę również Maslow, który pisał o tym, że czasem jednostka rekompensuje sobie brak zaspokojenia potrzeb niższego rzędu działaniami, których charakter sugerowałby potrzebę realizacji potrzeb wyższej natury, np. rysowanie może być manifestacją potrzeby otrzymania uznania w grupie, a nie realizacji indywidualnego potencjału twórczego jednostki, czyli samorealizacji (Maslow, 1943: 15). Podejście to spójne jest również z założeniami wspomnianej wcześniej teorii potrzeb Murraya, pojawia się w niej określenie „subsydiowanie potrzeb” (Murray, 2007: 86).

Na marginesie wspomnieć można o jeszcze jednej zależności, na którą zwracają uwagę autorzy publikacji na temat afektu w procesie twórczym (Kolańczyk, Sterczyński, 2004). Afekt, według definicji A. Kolańczyk, jest „chwilową, pozytywną lub negatywną reakcją organizmu (wegetatywną, mięśniową, doznaniową) na jakąś zmianę w otoczeniu lub w samym podmiocie” (Kolańczyk, 2004: 16), która ma dość niejednoznaczny wpływ na proces twórczy (Kolańczyk, Sterczyński, 2004). Mianowicie, „fazy generatywne [procesu twórczego] na ogół przebiegają efektywniej w nastroju pozytywnym, fazy eksploracyjno-ewaluacyjne zaś – w nastroju negatywnym” (Kolańczyk, Sterczyński, 2004: 204). Jest więc prawdopodobne, że obniżony nastrój wywołany zagrożeniem zewnętrznym, chociażby takim jak pandemia, może stymulować aktywności twórcze – ale jedynie te na dalszych etapach realizacji (po fazie inkubacji pomysłu). Jak wynika z badań empirycznych, zwiększona kreatywność w wyniku negatywnego afektu na poziomie fizjologicznym może łączyć się z obniżonym poziomem hormonu DHEA twórców (Akinola, Mendes, 2008).

2. Utrzymanie aktywności twórczych na podobnym do wcześniejszego poziomie, „robienie swojego”, dystans wobec wydarzeń zewnętrznych.

Jako komentarz, mający na celu wyjaśnienie tego rodzaju reakcji, ponownie przytoczyć można rozważania Maslowa, tym razem dotyczące twórczości osób „samoaktualizujących się”, czyli samorealizujących (Maslow, 1986). W tej odsłonie twórczość nie stanowi już

narzędzia do realizacji innych potrzeb (czyli ma cechy autoteliczne), przynosi jednostce spełnienie i jest elementem samorealizacji. Autor teorii *flow* oraz systemowej teorii twórczości, M. Csíkszentmihályi, wyróżnia nawet kategorię osobowości autotelicznej, której szczęśliwi posiadacze potrafią „odczuwać radość w sytuacjach, które zwykli ludzie uznaliby za nie do zniesienia” (Csíkszentmihályi, 2008: 90). W nazewnictwie polskiego psychologa i pedagoga, K. Dąbrowskiego, twórcy teorii dezintegracji pozytywnej, u jednostek takich działa tzw. czynnik trzeci (obok dziedziczności i wpływów otoczenia), czyli stałe dążenie do rozwoju osobowego, samodoskonalenia i wykraczania zarówno poza ograniczenia swojego środowiska społecznego, jak i kontrolowania własnych impulsywnych zachowań (Dąbrowski, 1979). Dodatkowo, jak wskazuje badacz, intensywne i trwające stale w ciągu dorosłego życia zachodzenie tego procesu szczególnie często obserwuje się u osób o uzdolnieniach twórczych (Dąbrowski, 1979). Co istotne, wnioskować można, że działanie czynnika trzeciego, tak jak w przypadku cech „samoaktualizerów” lub osobowości autotelicznej, pozwala jednostce w sposób bardziej świadomy i niezależny od otoczenia podejmować decyzje w kwestii swoich reakcji na wydarzenia zewnętrzne.

A za takie wydarzenie zewnętrzne czy wspomnianą przez Csíkszentmihályia sytuację nie do zniesienia uznać można pandemię jako taką, ale też zwłaszcza jedną z jej konsekwencji, jaką było odosobnienie (kwarantanna lub ogólne zalecenie pozostania w domu i niespotykania się nawet z bliskimi). A. Storr uznaje zdolność do przebywania w samotności jako powiązaną z odkrywaniem siebie i samorealizacją (Storr, 2010: 46), a za osoby szczególnie odporne na (przynajmniej tymczasową) samotność, uważa właśnie artystów, którzy nieraz bardziej potrzebują skupienia na własnych myślach, niż towarzystwa innych (Storr, 2010: 52). Również w ujęciu Masłowa osoby samorealizujące i twórcze to te, których wartością (jedną z tzw. „wartości Bycia”) jest samowystarczalność, czyli „autonomia, niezależność, niepotrzebowanie niczego innego poza sobą do bycia sobą [...]” (Maslow, 1971: 129; zob. też: Maslow, 2006: 37), a dążenie do zaspokojenia potrzeb wyższych, w tym samorealizacji „prowadzi do większego, silniejszego i bardziej autentycznego

indywidualizmu” (Maslow, 2006: 118). Jako ważną cechę zaangażowanych w twórcze działania „samoaktualizatorów” Maslow uznał też „względny brak strachu”, większe „oparcie w sobie” i mniejszą zależność od wpływów otoczenia, ponieważ „[w] takiej mierze, w jakiej twórczość jest konstruktywna, syntetyczna, jednocząca i integrująca, w tej mierze zależy ona częściowo od wewnętrznej integracji danej osoby” (Maslow, 1986: 141). Twórcy, potrafiący dobrze zarządzać własną energią psychiczną, czyli koncentracją, doświadczają wysokoenergetycznych stanów, określanых przez Csíkszentmihályia jako *flow*, co nie tylko przyczynia się do ogólnego podwyższenia jakości życia, ale również pozwala jednostkom szybciej podnosić się po trudnych doświadczeniach i utrzymać motywację do działań twórczych (Csíkszentmihályi, 2008; TED, 2004). Co ciekawe, i być może istotne dla wyjaśnienia fenomenu dyskutowanej reakcji artystów, badania przeprowadzone przez I. Pufał-Struzik na grupie 303 osób mających osiągnięcia twórcze (Pufał-Struzik, 2006: 109) wykazały, że „najsilniej odczuwaną potrzebą osób twórczych jest potrzeba tworzenia”, która dominuje m.in. nad potrzebą bezpieczeństwa (Pufał-Struzik, 2006: 144, 147).

3. Zahamowanie aktywności w wyniku stresu, związanego z deprywacją potrzeby bezpieczeństwa w warunkach pandemii.

Jak wynika z większości wskazanych powyżej teorii, potrzeba bezpieczeństwa jest bardziej podstawowa niż potrzeba twórczości (którą traktować można jako jeden z przejawów potrzeby samorealizacji). Kocowski wskazuje na prostą zależność, którą wyraża następująco: „emocje (i wszelkie doznania) z walencją dodatnią sprzyjają pracy twórczej i stymulują twórczą aktywność, emocje z walencją ujemną mają przeważnie działanie zakłócające i inhibicyjne”, a do emocji antykreatywnych (w przeciwieństwie do prokreatywnych) zalicza strach (Sękowska, Tokarz, 1991: 31).

Z kolei, jak pisał Maslow, w warunkach zagrożenia bezpieczeństwa „wszystko poza bezpieczeństwem wydaje się mniej ważne” (Maslow, 1943: 6) gdyż nasz system nerwowy ukierunkowany jest przede wszystkim na zachowanie homeostazy i utrzymanie bezpieczeństwa – „cały organizm jest mechanizmem poszukującym

bezpieczeństwa” (Maslow, 1943: 6). Może poza podstawowymi potrzebami fizjologicznymi (zaspokojenie głodu i pragnienia, sen), wszystkie inne potrzeby, zwłaszcza wyższej natury, schodzą na plan dalszy (Maslow, 1943: 6), a „[s]trach i słabość eliminują twórczość, lub przynajmniej czynią ją mniej prawdopodobną” (cyt. za: Zamiara, 1995: 287). I mimo, że badacz ten wskazuje na silny związek kreatywności i samorealizacji jednostek (wspomnianych wcześniej „samoaktualizatorów”) z ich odwagą i siłą wewnętrzną (Zamiara, 1995: 287), to jak wynika choćby z samej hierarchii potrzeb Maslowa, możliwe jest przecież, że nawet osoba samorealizująca się w sytuacji zagrożenia zareaguje dużym lękiem, który skutkuje choćby czasowym stłumieniem aktywności twórczych. Jak stwierdza Kaufman, wynikająca z braku poczucia bezpieczeństwa „nieprzewidywalność ma daleko idące konsekwencje”, ponieważ w warunkach zagrożenia zawęża się perspektywa widzenia przyszłości, brakuje poczucia kontroli nad rzeczywistością, własnym losem oraz brak jest koherencji, czyli poczucia, że świat to miejsce zrozumiałe, w którym można i warto realizować działania w zgodzie z własnymi wartościami (Kaufman, 2020: 8).

Trzeci typ reakcji mógłby więc wydawać się najbardziej prawdopodobny w sytuacji, w której dotychczasowe warunki życiowe stają dość nieoczekiwanie pod znakiem zapytania, a napływające z mediów alarmujące doniesienia sprawiają, że przyszłość w mniejszym stopniu staje się wynikiem obecnych wyborów, a bardziej staje się mglista i niepewna, zależna od czynników pozostających poza kontrolą jednostek.

Reakcje artystów na wybuch pandemii

A jak było w przypadku badanych w czasie pandemii artystów? W przeprowadzonych przeze mnie wywiadach żaden z uczestników nie wskazał na reakcję typu pierwszego. Być może poświęcenie się działaniom twórczym mogłoby w większym stopniu dotyczyć osób niezajmujących się tym na co dzień, dla których nie jest to stała część życia zawodowego i element samorealizacji, ale zajęcie pełniące

funkcję rekompensującą brak zaspokojenia innych potrzeb i pojawia się bardziej epizodycznie. Oczywiście jest to jedynie hipoteza, która wymagałaby dalszych opracowań.

Około połowa badanych² wskazała na reakcję typu drugiego. Pojawiały się wypowiedzi takie jak: „robię swoje i staram się nie panikować”, „martwi mnie to, ale zajmuję się swoją pracą”, „u mnie niewiele się zmieniło, bo wcześniej też pracowałem w samotności i w domu”, „mam swój świat, nie oglądam telewizji”, „kwarantanna to u mnie codzienność [śmiech]”, „mam dużo pracy, więc po prostu koncentruję się na kolejnych etapach”, „staram się robić to, co zazwyczaj – jak zwykle wstaję rano i zaczynam malować”. Jak można zauważyć, badani, którzy deklarowali niewielkie zmartwienie odnośnie zaistniałych okoliczności, wskazywali często na podejmowane świadomie wysiłki odizolowania się od mediów i napływu negatywnych informacji oraz/lub też starania o kontynuację swoich zwyczajowych zachowań, które pomagają im zachować spokój, dążyć do obranych celów i utrzymać motywację do pracy twórczej. Jest to istotne, bo – jak wskazuje Szmidt – rytuały miejsca lub też, bardziej ogólnie, wszelkie rytuały procesu twórczego (czyli indywidualne nawyki związane z procesem kreacji) zaliczyć można do stymulatorów twórczości (Szmidt, 2019: 302–307), a w omawianym przypadku tym bardziej mogłyby być traktowane jako pewnego rodzaju antidotum na inhibicyjne działanie czynników zewnętrznych.

Pozostali badani, odpowiadając na pytanie o obecną sytuację w kontekście potrzeby tworzenia i ich planów, wyrażali wiele zaniepokojenia, mówili o lęku czy nawet paraliżu, związanym z informacjami o pandemii, a także wspominali o swojej własnej wrażliwości, która uniemożliwiała im swobodne działanie. I temu właśnie, trzeciemu typowi reakcji, chciałabym poświęcić ostatnią część niniejszego tekstu, aby – poza wyżej zaprezentowaną zależnością potrzeby samorealizacji od potrzeby bezpieczeństwa – rozważyć, czym jest i jaki wpływ może mieć tzw. wrażliwość artystyczna na aktywność

² W badaniu jakościowym i w przypadku próby dwudziestu jeden osób ilość nie ma dużego znaczenia, jeśli chodzi o interpretację wyników – podaję ją jedynie w celach poglądowych, a skupiam się na rozwinięciu interpretacji przywołanych przykładów narracji.

twórców w warunkach powszechnego niepokoju. W tym celu przytoczę dwa fragmenty narracji artystów, w których opisują oni swoje reakcje na wybuch pandemii.

Fragment wywiadu z pisarką Joanną Bator:

No na przykład teraz rozmawiamy w czasach bardzo wyjątkowych, w czasie pandemii. Zewnątrz – to co się dzieje na świecie, ma ogromny [podkreślenie] wpływ na twórczość. [...] To, co się dzieje na zewnątrz, ta groza, lęk, ten straszny smutek ma paraliżujące działanie. Niewykluczone, że za dwa lata to się objawi jakimś bardzo fajnym tekstem, ale nie teraz. Bardzo trudno mi się teraz pracuje, bo właśnie jesteśmy tacy bardzo, bardzo wrażliwi na to, co się dzieje dookoła. [...] Kiedy byłam w swoim tutaj wiejskim sklepiku, widziałam pracujące tam dziewczyny za ladą, narażone na kontakt z klientami, wieloma codziennie i pomyślałam: „Jakie one są teraz przydatne!”. Albo kiedy widziałam naszego zabawnego listonosza dzisiaj na rowerze. Więc czasem też czujemy się po prostu bezsensowni, nieprzydatni z tymi naszymi słowami, książkami, akcjami na Facebooku, czytaniem i pojawia się takie pytanie, właściwie po co to wszystko. Może lepiej rzucić te słowa, usiąść i szyć maseczki. To jest taki zawód bardzo podatny na stres... wątpliwości, lęki (komunikacja osobista, 6 kwietnia 2020 r.).

Fragment wywiadu z grafikiem Michałem Karczem:

Natomiast tematyka może tych prac się troszeczkę zmieniać i być właśnie napędzana tym, co się dzieje dookoła, czyli tym co niestety no ludzi myślę wrażliwych przeraża, ludzi którzy mają odpowiednią wyobraźnię też jakby zajmuje ich myśli. Obserwacja tego, co się dzieje i chęć jakby pokazania też własnego światopoglądu na te dane problemy związane z tym, w jakiej kondycji jest obecnie świat, w jakiej kondycji jest ludzkość, co jakby kieruje zachowaniami ludzi, które człowiek po prostu stojąc z boku, obserwuje i widzi, że zmienia się to bardzo szybko, coraz szybciej, na przestrzeni lat przyspiesza. To niestety angażuje nas. Nawet kiedy nie mamy na to ochoty, to niestety żyjemy w społeczeństwie i nas to w jakiś sposób angażuje, w tym świecie jesteśmy, w tych trybach. I to, co wychodzi też z tego tworzenia, to też jest czasem ten typ wypowiedzi, czyli niekoniecznie też zawsze poszukiwanie tych nowych ucieczek od światów, ale też jakiś tam, powiedzmy własny krzyk, własne spojrzenie, gdzieś jakieś zdanie. Zamiast komentarza pod zdjęciem to jest po prostu komentarz obrazkowy. Ja widzę co się dzieje. Przeraża mnie to, dlatego że trochę się naczylałem książek *science-fiction*, które już w tej chwili nie są *science-fiction* i to mnie najbardziej przeraża, bo wiele z tych książek po prostu źle się kończy (komunikacja osobista, 22 kwietnia 2020).

Jak widać w zacytowanych wypowiedziach, twórcy nie tylko opisują swoje wrażenia związane z trudną sytuacją zewnętrzną, ale też sami wskazują, że przyczyną pojawiających się negatywnych emocji jest ich ponadprzeciętna wrażliwość. Porównanie, czy reakcje artystów na wybuch pandemii były znacząco silniejsze niż przedstawiciele innych profesji oraz stwierdzenie, czy to właśnie artystom pracowało się trudniej niż reprezentantom innych zawodów, wymagałoby zupełnie odrębnych badań. Jednak jeżeli uznamy, że ponadprzeciętna wrażliwość stanowi cechę często występującą u twórców, warto zastanowić się, czym ona jest i w jaki sposób wpływa na wskazane przez badanych tłumienie twórczości w sytuacji zewnętrznego zagrożenia.

Związek wrażliwości z twórczością – „to skomplikowane”

W kontekście wrażliwości często cytowane są opracowania Aron, która na podstawie wielu badań i analiz wyróżniła nowe w psychologii pojęcie osobowości wysokiej wrażliwości (WWO), jako cechy różnej od neurotyzmu, introwertyzmu, nieśmiałości itp., często mylnie utożsamianych z wrażliwością (Aron, 2017). WWO występuje u około 15–20% populacji wielu gatunków zwierząt (przebadano około stu) oraz u ludzi, co wskazuje na jej naturalność i przydatność z ewolucyjnego punktu widzenia (Aron, 2017: 24). Najważniejsze elementy tej cechy (będące podstawą do jej rozpoznania) to: głębia przetwarzania (percepcji intelektualnej), przestymulowanie (dostarczanie wielu szczegółów, ale też zmęczenie nadmiarem bodźców), reaktywność emocjonalna, wyczuwanie subtelności (Aron, 2017: 29–36). Do wynikających z tychże elementów pozytywnych (w potocznym rozumieniu) i często obserwowanych przejawów wysokiej wrażliwości należą więc, np.: duża spostrzegawczość, umiejętność wycucia potencjalnych zagrożeń, czujność, ostrożność, sumienność, wyczulenie na detale, precyzja w działaniu, empatia, przenikliwość, zdolność rozumienia skomplikowanych rzeczy i zagadnień abstrakcyjnych (Aron, 2017). Są jednak i potencjalnie negatywne

(dla wysoko wrażliwych jednostek, a niektóre może tylko z punktu widzenia mniej wrażliwej większości społeczeństwa) strony WWO, m.in.: szybkie uleganie przeciążeniu z powodu dużej ilości bodźców, niezdolność do koncentracji w warunkach chaosu, niski próg tolerancji na zmęczenie, głód, ból, stres itp., długi czas przystosowywania się do zmian, potrzeba wyciszenia i samotności (Aron, 2017). Niektóre z „dobrych” cech mogą również w pewnych okolicznościach i przy dużym ich nasileniu przynosić niekorzystne efekty (Aron podkreśla jednak mocno, że WWO jest najzupełniej w normie i na pewno sama w sobie nie powinna być traktowana jako zaburzenie) (Aron, 2017; zob. też: Tokarz, 2005: 45–48) – np. nadmierna ostrożność może ograniczać swobodę działania, spowalniać procesy decyzyjne, utrudniać nawiązywanie nowych relacji. Jak wskazują badania, osoby wysoko wrażliwe to również te, które żywo reagują na emocje, uwidaczniane w mimice twarzy osób prezentowanych na zdjęciach, i które łatwo „zarażają się” stanami emocjonalnymi innych (Acevedo i in., 2014), co z dużym prawdopodobieństwem predysponuje je do szczególnie silnych reakcji na negatywne informacje z mediów. Z punktu widzenia twórczości natomiast, intuicyjnie wysnuć można wniosek, że WWO zadziałać może jak miecz obosieczny. Z jednej strony jest bowiem cechą, która wydaje się (ze względu na zdolność dostrzegania niuansów, spostrzegawczość, emocjonalność osób wrażliwych) korelować z kreatywnością – i Aron pisze wręcz o „powołaniu do sztuki” wysoko wrażliwych (Aron, 2017: 218) – ale może też ograniczać jej przejawy (twórczość), jeżeli warunki stają się zagrażające i dużo jest bodźców mogących potencjalnie zaburzyć koncentrację twórcy na pracy. A zalew informacji na temat globalnej pandemii i narzucone odgórnie zmiany w codziennym funkcjonowaniu niewątpliwie są bodźcami negatywnie wpływającymi na koncentrację.

W kontekście wrażliwości wspomnieć można raz jeszcze o teorii dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego, zgodnie z którą osoby zdolne i twórcze wykazują tzw. „wzmózoną pobudliwość psychiczną”, na którą składają się m.in.: duża „intensywność emocjonalna” i „podwyższona wrażliwość psychiczna” (Limont, 2014: 9). Wzmózona pobudliwość psychiczna przybrać może kilka form (które w różnych proporcjach występować mogą równocześnie): psychomotoryczną, sensoryczną,

intelektualną, wyobrażeniową, emocjonalną (Limont, 2014: 11). Co ciekawe, skutki dla jednostki mogą być dwukierunkowe. Z jednej strony, osoby o wzmożonej pobudliwości psychicznej wykazują tendencję do „nadmiernie siln[ej] i długotrwał[ej] reakcji[i] na stymulację” (Limont, 2014: 14), co czynić ich może podatnymi na cierpienie w wyniku zagrożeń zewnętrznych. Z drugiej jednak strony są to osoby, które charakteryzować może tzw. „pozytywne nieprzystosowanie”, czyli niezależność sądów i reakcji, co przybliży ten rys osobowościowy do „samoaktualizatorów” i czyni prawdopodobnym, że będą w stanie zachować dystans wobec powszechnych nastrojów (Limont, 2014: 16).

Obie powyższe koncepcje są bardzo dopracowane i z pewnością warto dostrzec potencjalny wpływ zarówno wysokiej wrażliwości, jak i wzmożonej pobudliwości psychicznej na motywacje twórcze, osobowość twórców i ogólnie związek tych cech z kreatywnością. Jednak również w bardziej potocznym rozumieniu wrażliwość była przez wieki i jest nadal kojarzona z twórczością, co przejawia się choćby w powszechnym, wspomnianym już wcześniej, określeniu „wrażliwość artystyczna”. Golka, analizując społeczne mity, które przez stulecia narastały wokół twórców, podaje liczne przykłady źródeł, w których artysta przedstawiany jest jako postać z jednej strony nieprzeciętna, a nawet mająca przymioty boskie, ale z drugiej bezustannie targana sprzecznościami, cierpiąca, mozolnie walcząca o to, aby sprostać powołaniu, wymaganiom otoczenia, problemom życia codziennego i swoim własnym wyobrażeniom na temat tworzonych prac (Golka, 1995). Autor, podsumowując rozważania na temat „mitu cierpienia” stwierdza wreszcie, że wziął się on „[...] albo z przesady artystów, albo z przewrażliwienia” (Golka, 1995: 86). W psychologii, pedagogice czy kreatologii o wrażliwości jako takiej również wspomina się często w kontekście badań lub rozważań nad twórczością, na co podać można kilka dodatkowych przykładów.

Badając twórcze osiągnięcia w nauce, Szen-Ziemiańska wskazuje na to, że nastawienie na poszukiwanie oryginalności manifestuje się u naukowców poprzez „wrażliwość na problemy” (Szen-Ziemiańska, 2014: 90), która jest uważana za jedną z cech myślenia dywergencyjnego, odpowiadającego za myślenie twórcze (Szmidt, 2013: 159, 204; zob. też: Kaufman, 2018). Wysoka zdolność do myślenia

dywergencyjnego to też cecha osób o dużej otwartości na doświadczenie (według pięcioczynnikowego modelu osobowości), które wykazują często „wrażliwość na sztukę, piękno” oraz mają „bogate i skomplikowane życie wewnętrzne” (An, Youn, 2018: 468). Kaufman zauważa, że duża otwartość na doświadczenie, związana z myśleniem dywergencyjnym, łączy się też często z nadwrażliwością sensoryczną, obserwowaną u osób twórczych (Kaufman, Gregoire, 2018: 133).

M. Wróblewska uznaje z kolei „wrażliwość emocjonalną i estetyczną” za kluczową „właściwość temperamentalno-charakterologiczną” artystów (Wróblewska, 2014: 97). Wrażliwość emocjonalna zaliczana jest też do głównych cech osobowości ludzi twórczych przez psychologa twórczości S. Popka (Wróblewska, 2014: 89), a A. Tokarz wskazuje na „wrażliwość na nowość”, która łączy się z podwyższoną chęcią eksploracji i chłonięciem „większej porcji różnorodności przez kanały sensoryczne i system pojęciowy” przez osoby twórcze (Tokarz, 2005: 28). W. Łukaszewski uznał wrażliwość, zwłaszcza „wrażliwość na różnice napływających do jednostki informacji”, za osobowościowy warunek nie tylko twórczości, ale samorealizacji w ogóle (Górniewicz, Rubacha, 1993: 46). Jednak równocześnie z nią wystąpić musi „tolerancja na emocjonalne skutki rozbieżności” (Górniewicz, Rubacha, 1993: 46), z czego wysnuć można wniosek, że wrażliwości – aby mogła być czynnikiem stymulującym twórczość i ogólnie samorealizację – powinno być dużo, ale też nie za dużo, ponieważ wtedy zaczynają przejawiać się jej, wskazane wcześniej w kontekście teorii Aron, hamujące i ograniczające konsekwencje dla jednostki.

Piramida potrzeb – stabilna hierarchia w warunkach chaosu

„Im lepszy artysta, tym wrażliwszy się zdaje” stwierdził brytyjski pisarz i poeta, A. Alvarez (Egeland, 2013: 71). I jakkolwiek wrażliwość i tworzenie wydają się iść w parze, przyznać trzeba, że – powracając do kwestii emocji i zachowań twórców wobec wybuchu

pandemii – z niniejszego tekstu ani z wywiadów nie wynika jasno, która z dwóch dyskutowanych, wpływających z przytoczonych narracji, reakcji artystów na zaistniałą sytuację zewnętrzną (podejście zdystansowane czy zahamowanie działań twórczych w wyniku stresu), była silniejsza. Pierwszy ze wskazanych typów wypowiedzi również pojawiał się często, a zagadnienie odporności artystów na zjawiska zewnętrzne, związane choćby z opisywaną przez Masłowa charakterystyką „samoaktualizerów”, jest też interesujące i mogłoby być przedmiotem osobnego opracowania. Być może osoby zdystansowane, choć niewątpliwie kreatywne i twórcze, nie były równocześnie wysoce wrażliwe, a może pomimo swej wrażliwości, na tyle skutecznie ukierunkowały swoją uwagę na pracę, że zagrożenie bezpieczeństwa nie zaburzyło ich działań. Może ma to związek z dobrym funkcjonowaniem twórców w (przynajmniej tymczasowej) izolacji, na co wskazywał wspomniany wcześniej Storr (2010: 52) i na co zwracają uwagę również Kaufman i Gregoire: „[z]dolność do samotności jest wartością wspólną dla odnoszących sukcesy twórców, którzy potrafią odwrócić się od rozpraszających ich bodźców płynących z codziennego życia i społecznych interakcji, by ponownie zbliżyć się do samych siebie” (Kaufman, Gregoire, 2008: 88).

Odrębnym zagadnieniem jest, w jakim stopniu wybuch pandemii był realnym zagrożeniem bezpieczeństwa, a na ile fala negatywnych emocji i powszechnego lęku, które dotknąć mogły także twórców, wynikały bardziej z infodemii – przed skutkami której ostrzegała choćby Światowa Organizacja Zdrowia (Charlton, 2020; zob. też: Gallotti, Valle, Castaldo, Sacco, Domenico, 2020). Celem tego komentarza jest zwrócenie uwagi na możliwość, że osoby zdystansowane w ogóle nie postrzegały sytuacji jako zagrożenia bezpieczeństwa, a celowe ograniczanie ekspozycji na informacje z mediów pozwalało im zachować dystans i utrzymać aktywność twórczą na zwykłym poziomie (co potwierdzałyby niektóre wypowiedzi badanych, np. „staram się nie słuchać mediów”, „przestałam oglądać telewizję” itp.). Jest to poniekąd spójne z opisami osobowości osób samorealizujących się, zdolnych do odseparowania się od otoczenia (opinii, dominujących sposobów zachowań) i reagowania w zgodzie z własnym wewnętrznym „Sądem Najwyższym” (Maslow, 1971: 45), osób przekonanych,

jak ujął to Rogers, że „centrum ocen znajduje się wewnątrz [nich samych]” (cyt. za: Zamiara, 1995: 325). Z drugiej strony, można by postawić pytanie, na ile możliwe jest, że osoba wysoko wrażliwa, będzie w stanie w ten sposób odseparować się od doniesień medialnych i od jakich innych ewentualnych cech lub mechanizmów radzenia sobie mogłoby to zależeć. Być może wymagałoby to np. zbadania związku wysokiej wrażliwości z cechami osób samorealizujących się w ujęciu Maslowa i innych psychologów humanistycznych. W każdym razie, niepostrzeżenie wybuchu pandemii jako zagrażającej stawiałoby powyższe rozważania w jeszcze innym świetle, a analiza zależności twórczości od deprywacji potrzeby bezpieczeństwa wymagałaby bardziej precyzyjnej operacjonalizacji pojęć.

Podsumowując, w powyższych rozważaniach skupiłam się przede wszystkim na grupie badanych, która zgłaszała niepokój wynikający z informacji o pandemii, co uznać można za wyraz naruszenia poczucia bezpieczeństwa. Celem rozważań nie było uogólnianie wniosków, ale prezentacja, w jaki sposób nagle zaistnienie sytuacji tak nietypowej, jaką był wybuch globalnej pandemii koronawirusa, wpłynęła na wybranych twórców pod kątem ich artystycznej aktywności. Ze wskazanych powyżej rozważań wynika, że w sytuacji powszechnej niepewności i społecznego niepokoju tradycyjny model Maslowa (a także inne koncepcje, analogicznie porządkujące potrzeby człowieka), postulujący pierwszeństwo potrzeby bezpieczeństwa przed dążeniami samorealizacyjnymi, jest aktualny, a co więcej – tzw. „wrażliwość artystyczna” (mogąca być tożsama z ugruntowaną w badaniach empirycznych cechą, jaką jest dyskutowana powyżej wysoka wrażliwość) stanowi dodatkowy czynnik utrudniający jednostce swobodną realizację twórczości w warunkach braku poczucia stabilizacji.

Bibliografia

- Acevedo B., Aron E., Aron A., Sangster M., Collins N., Brown L. (2014), *The highly sensitive brain: An fMRI study of sensory processing sensitivity and response to others emotions*, „Brain and Behavior”, nr 4 (4), s. 580–594.

- Akinola M., Mendes W.B. (2008), *The dark side of creativity: Biological vulnerability and negative emotions lead to greater artistic creativity*, „Personality and Social Psychology Bulletin”, nr 12 (34), s. 1677–1686.
- An D., Youn N. (2018), *The inspirational power of arts on creativity*, „Journal of Business Research”, nr 85, s. 467–475.
- Aron E.N. (2017), *Wysoko wrażliwi. Jak funkcjonować w świecie, który nas przytłacza*, Łódź: Feeria.
- Charlton E. (2020), *How experts are fighting the Coronavirus „infodemic”*, <https://www.weforum.org/agenda/2020/03/how-experts-are-fighting-the-coronavirus-infodemic/> (dostęp: 18.06.2020).
- Cudowska A. (2017), *Twórcze orientacje życiowe. Zdrowie i dobrostan*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Csikszentmihályi M. (2008), *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, Nowy Jork: Harperperennial.
- Dąbrowski K. (1979), *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Egeland M. (2013), *Claiming Sylvia Plath: The Poet as Exemplary Figure*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Freud Z. (2010), *Wstęp do psychoanalizy*, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Gallotti R., Valle F., Castaldo N., Sacco P., De Domenico M. (2020), *Assessing the risks of „infodemics” in response to COVID-19 epidemics*, <https://www.medrxiv.org/content/10.1101/2020.04.08.20057968v2.full-text> (dostęp: 18.06.2020).
- Golka M. (1995), *Socjologia artysty*, Poznań: Ars Nova.
- Górniewicz J., Rubacha K. (1993), *Droga do samorealizacji*, Toruń: C&T.
- Kaufman S.B. (2020), *Transcend: The New Science of Self-Actualization*, [wersja Kindle], pobrano z: Amazon.com.
- Kaufman S.B., Gregoire C. (2018), *Kreatywni. I masz pomysł na wszystko*, Warszawa: Muza.
- Kocowski T. (1982), *Potrzeby człowieka: koncepcja systemowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kolańczyk A. (2004), *Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu*, [w:] A. Kolańczyk, A. Fila-Jankowska, M. Pawłowska-Fusiara, R. Sterczyński (red.), *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 13–47.
- Kolańczyk A., Sterczyński R. (2004), *Afekt w procesie twórczym*, [w:] A. Kolańczyk, A. Fila-Jankowska, M. Pawłowska-Fusiara, R. Sterczyński (red.), *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 180–204.
- Limont W. (2014), *Inny świat? Czy nieznany ich własny? Potencjał rozwojowy, wzmożona pobudliwość psychiczna a zdolności*, „Psychologia Wychowawcza”, nr 5, s. 9–27.
- Maslow A. (1943), *A Theory of Human Motivation*, „Psychological Review”, nr 50 (4), s. 370–396.

- Maslow A. (1971), *The Farther Reaches of Human Nature*, New York: Penguin Group.
- Maslow A. (1986), *W stronę psychologii istnienia*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Maslow A. (2006), *Motywacja i osobowość*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mróz B. (2014), *Znaczenie koncepcji potrzeb H.A. Murraya, R.M. Ryana i E.L. Deciego w badaniach obrazu siebie u kierowników wyższego szczebla*, „Czasopismo Psychologiczne”, nr 19 (2), s. 239–250, https://www.researchgate.net/publication/269525887_Znaczenie_koncepcji_potrzeb_HA_Murraya_RM_Ryana_i_EL_Deciego_w_badaniach_obrazu_siebie_u_kierownikow_wyzszego_szczebla (dostęp: 18.06.2020).
- Murray A.H. (2007), *Explorations in Personality*, New York: Oxford University Press.
- Obuchowski K. (2000), *Galaktyka potrzeb. Psychologia dążeń ludzkich*, Poznań: Zys i S-ka.
- Parsons T., Shils E.A. (2017), *Toward a General Theory of Action: Theoretical Foundations for the Social Sciences*, New York: Routledge.
- Pufał-Struzik I. (2006), *Podmiotowe i społeczne warunki twórczej aktywności artystów*, Kielce: Wszechnica Świętokrzyska.
- Rogers C.R. (1991), *Terapia nastawiona na klienta. Grupy spotkaniowe*, Wrocław: Thesaurus-Press.
- Sękowska H., Tokarz A. (red.) (1991), *Tomasz Kocowski. Szkice z teorii twórczości i motywacji*, Poznań: SAW.
- Storr A. (2010), *Samotność. Powrót do jaźni*, Warszawa: W.A.B.
- Szczepański J. (1981), *Konsumpcja a rozwój człowieka. Wstęp do antropologicznej teorii konsumpcji*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne.
- Szen-Ziemiańska J. (2014), *Creativity. Theories – Research – Applications*, „Relationships Between Beliefs about Scientific Work and Creative Achievements in Science: A Preliminary Version of the Orientations Towards Scientific Work Scale”, nr 1 (1), s. 88–106, https://pdfs.semanticscholar.org/fdad/a715e18a8d32abe09a1b51f2b9090d2c877.pdf?_ga=2.76608722.633274531.1607241910-31585862.1607241910 (dostęp: 18.06.2020).
- Szmidt K.J. (2013), *Pedagogika twórczości*, Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne. Szmidt K.J. (2019), *ABC kreatywności. Kontynuacje*, Warszawa: Difin.
- TED (2004), *Flow, the secret to happiness*, https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_flow_the_secret_to_happiness (dostęp: 18.06.2020).
- Tokarz A. (2005), *Dynamika procesu twórczego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Whippman R. (2017), *Where were we while the Pyramid was Collapsing? At a Yoga Class*, „Society and Politics”, nr 54, s. 527–529, <https://www.semanticscholar.org/paper/Where-were-we-while-the-Pyramid-was-Collapsing-At-a-Whippman/af-cbd0785badbc5e98a1af63ba6818273d37ed63> (dostęp: 18.06.2020).


- Wróblewska M. (2014), *Kompetencje twórcze w dorosłości*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.
- Zamiara K. (1995), *Materiały z historii psychologii*, Poznań: Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza.
- Zinker J. (1991), *Twórczy proces w terapii Gestalt*, Warszawa: Jacek Santorski & Co. Agencja Wydawnicza.

Too sensitive to create? The impact of the outbreak of the pandemic on the work of professional artists

Summary: In the article I discuss the issue of dependence of the need to create on the need for safety according to selected theories of needs, and also I indicate possible reactions of artists to the situation of external threat. In the theoretical part, I refer, among others, to the theories of needs by Abraham Maslow, Tomasz Kocowski, Jan Szczepański and Kazimierz Obuchowski, in which creativity is frequently associated with the need for self-realisation. The concept of “high sensitivity” by Elaine Aron has also been presented as a factor that hinders an individual from freely realising their creativity, especially in the conditions of no a sense of stability. Subsequently, on the basis of interviews with artists, I analyse to what extent involvement in artistic activities requires a sense of safety of the creator and what is the impact of the so-called “artistic sensitivity” on maintaining activities in conditions of widespread anxiety and external difficulties (on the example of the pandemic). I distinguish three possible types of the artists’ responses to a safety threat, along with an explanation of their possible causes. The quoted excerpts from interviews with artists serve as an example of the artists’ reactions to the existing external situation.

Keywords: creativity vs safety, creativity during pandemic, theories of human needs, high sensitivity.

Leszek Karczewski*

 ORCID 0000-0002-7721-4280

leszek.karczewski@uni.lodz.pl

Świat sztuki w czasach pandemii

Antologia strategii

Wprowadzenie

Pandemia jest doświadczeniem globalnym, które w skali globalnej dotknęło literalnie każdej sfery ludzkiego życia – ekonomicznej, społecznej, religijnej, kulturowej. Nie wiadomo, na jak długo i jak trwale będą jego konsekwencje. Noszenie maseczek, utrzymywanie tzw. dystansu społecznego, dezynfekcja dłoni i dotykanych powierzchni, ale także nieprzemijająca obawa o zdrowie i niepewność przyszłości, praca zdalna, zakupy internetowe czy uczestnictwo w kulturze online składają się na pandemiczną rzeczywistość – nową normalność (*new normal*).

Każdy kolejny tydzień trwającej pandemii normalizuje zmiany w życiu społeczeństw. Ten tekst jest próbą rejestracji przemian, jakie zaszły w globalnym świecie sztuki wizualnej (Danto, 1964). Prezentuje antologię reakcji aktorów *artworldu* (artystek, muzealników, krytyczek, marszandów, edukatorek, wreszcie – publiczności) na transformację codzienności. Lista ta nie jest konstrukcją ani kompletną, ani wartościującą (choć opis na bieżąco może sprawiać takie wrażenie); to próba uchwycenia zjawisk „na gorąco”, nazwania ich i interpretacji. Zaproponowane kategorie nie są także rozłączne – przynajmniej niektóre z opisanych dzieł czy działań realizuje kilka strategii jednocześnie.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego; Muzeum Sztuki w Łodzi.

Kontekst codzienności

17 listopada 2019 r. w Wuhan, w chińskiej prowincji Hubei, wykryto ognisko zachorowań na zapalenie płuc. 31 grudnia 2019 r. chińskie władze powiadomiły świat, że chorobę wywołuje nowo zidentyfikowany typ koronawirusa. 12 stycznia 2020 r. udostępniono jego zapis genetyczny, nazywając wirusa SARS-CoV-2, a wywołowaną przezeń ostrą, zakaźną chorobę układu oddechowego – COVID-19. 11 marca 2020 r. Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) ogłosiła, że ludzkość stawia czoła pandemii (WHO, 2020). Kiedy przygotowuję ten tekst – 14 września 2020 r. – na świecie zarejestrowano 29 019 639 przypadków COVID-19; 924 643 z nich zakończyło się śmiercią osoby chorej (JHU CSEE, 2020).

4 marca 2020 r. polskie Ministerstwo Zdrowia podało informację o pierwszym przypadku zakażenia w Polsce. 14 marca wprowadzono w kraju stan zagrożenia epidemicznego, stan epidemii – 20 marca (*Pandemia COVID-19 w Polsce*, 2020). Polska dołączyła tym samym do 177 krajów dotkniętych epidemią i związanym z nią *lockdownem* – niemającym precedensu w światowej historii wygaszeniem codziennej aktywności społeczeństw. W chwili, w której piszę ten tekst, wiadomo, że pandemia doprowadziła do największej światowej recesji od czasów wielkiego kryzysu lat 1929–1933, przyczyniła się do powstania braków w zaopatrzeniu oraz do zmniejszenia emisji zanieczyszczeń i gazów cieplarnianych (to dwa efekty załamania się produkcji przemysłowej), do opóźnienia lub odwołania wydarzeń sportowych, religijnych, politycznych i kulturalnych na całym globie (*Pandemia COVID-19*, 2020).

Opisu dnia codziennego Polaków w trakcie epidemii podjęli się m.in. socjologzy z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu (Drozdowski i in., 2020a: 12–24). W wyniku *lockdownu* spowodowanego epidemią 95% respondentów (nie jest to reprezentatywna próba z uwagi na jakościowy charakter badania) jest zmuszone do pozostania w domu. Zaledwie 14% ankietowanych pracuje tak samo, jak przed kryzysem, aż 41,5% wykonuje swoje obowiązki zawodowe zdalnie, a 8% pracodawcy odesłali do domów bez możliwości świadczenia pracy, zaś 2,7% ankietowanych utraciło zatrudnienie.

Niecałe 4% badanych czasowo zrezygnowało z pracy, by sprawować opiekę nad małoletnimi dziećmi, których żłobki, przedszkola i szkoły zamknęto. 2% ankietowanych zostało skierowanych przez lekarza na zwolnienie zdrowotne, związane z podwyższonym ryzykiem zachorowania na COVID-19.

Sam piszę te słowa z pozycji zaangażowanej. Jako nauczyciel akademicki, wykładowca Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, od połowy marca do końca semestru letniego 2019/20 „spotykałem” się ze studentami wyłącznie zdalnie, w przestrzeni online. Jako czynny edukator kulturowy w Muzeum Sztuki w Łodzi również zdalnie koordynowałem edukację online, prowadzoną poprzez media społecznościowe.

Pandemia i związane z nią ograniczenia sprawiły, że ludzie zyskali więcej wolnego czasu. Prawie 70% respondentów przywołanego badania ograniczyło wychodzenie z domu. Ponad 60% przestało spotykać się ze znajomymi (a jeśli już, to ponad 80% badanych przestało podawać rękę przy przywitaniu – to także nowe elementy codzienności). Tyle, że ów czas wolny stał się quasi-wolnym. W trybie przymusowej pracy w domu kłopotliwy stał się bowiem sam wyraźny podział na czas pracy i czas wolny. Po drugie, problematyczna stała się również jakość przeżywania czasu wolnego. Jak donoszą badacze czas wolny „staje się izolacyjnym przymusem, często niechcianym i stanowi dla części badanych po prostu »czas niemożności pracy«, którego nie sposób sensownie wykorzystać, z racji na obowiązujące ograniczenia” (Drozdowski i in., 2020b: 19).

Brak możliwości spędzania czasu wolnego z osobami spoza gospodarstwa domowego oraz w otoczeniu innych ludzi (w miejscach publicznych, zwłaszcza w instytucjach kultury) spowodował, że spotkania zostały ograniczone do grona najbliższych, zdanych wyłącznie na siebie i własną kreatywność. Tym samym korzystanie z oferty kulturalnej zostało ograniczone do przestrzeni online – spędzanie czasu w internecie stało się koniecznością zarówno w trakcie pracy, jak i czasu wolnego (Drozdowski i in., 2020b: 18).

Można pozwolić sobie na roboczą, choć dość trywialną uwagę, że pandemia ukazała siłę kultury – obecnej w codziennym życiu każdego, choć z konieczności przede wszystkim w wymiarze online. To

uczestnictwo w kulturze nadaje sens czasowi wolnemu. To kultura stanowi odpowiedź na zapotrzebowania emocjonalne.

Jednocześnie – i jest to smutny paradoks – branża kreatywna poniosła dojmujące koszty społeczne i ekonomiczne. Mówię tu o artystach wizualnych, których dzieła przestano pokazywać na wystawach, o literatach, których przestano zapraszać na wieczorki autorskie, o muzykach, których koncerty odwołano, o filmowcach, którzy przestali kręcić filmy, o tancerzach, którzy przestali tańczyć, o aktorach, którzy przestali grać w teatrach... Z dnia na dzień przestali być potrzebni – podobnie jak rzesze specjalistów, oferujących usługi związane z branżą kreatywną: graficzek, oświetleniowców, garderobianych, reżyserów dźwięku... – ich wyspecjalizowane usługi w świecie COVID-19 przestały mieć jakiegokolwiek znaczenie.

Jako edukator muzealny widzę, jakie transformacje dotyczą muzea – i jak głęboko sięgają. Doprawdy, nie wszystkie zmiany polegają na wzmocnieniu działalności online oraz wdrożeniu programów wsparcia dla artystów. International Council of Museums (ICOM) raportuje, że 94,7% muzeów na świecie zostało przynajmniej czasowo zamkniętych dla zwiedzających. Przewiduje się, że 10% muzeów nie przetrwa pandemii i ulegnie likwidacji (ICOM, 2020).

By poprzestać na dwóch znamienych i symbolicznych przykładach. Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA) 30 marca 2020 r. zerwało kontrakty ze wszystkimi współpracującymi edukatorami z uwagi na bezprecedensowy kryzys ekonomiczny spowodowany przez pandemię, wymuszającą zamknięcie muzeum. Samo zwolnienie, co jest znakiem czasów, odbyło się zdalnie – edukatorzy otrzymali e-mail, w którym przewidywano, że „potrwa miesiące, jeśli nie lata, zanim powrócimy do budżetu i poziomu finansowania, wymagającego usług edukacyjnych” (Hyperallergic, 2020).

The Irish Museum of Modern Art w Dublinie (IMMA) zamknęło między 12 marca i 29 czerwca 2020 r. Było ono nie tylko niedostępne dla zwiedzających, ale także ewakuowane. Jako że mieści się w historycznych budynkach Królewskiego Szpitala Kilmainham, łatwo przekształcono je (czasowo) na powrót w placówkę służby zdrowia – tym razem, zgodnie z doraźnymi potrzebami, w kostnicę (IMMA, 2020).

Abstrahując od symbolicznego wymiaru transformacji muzeum w przechowalnię zwłok – i jej psychologicznego znaczenia – należy choć szkicowo zarysować ekonomiczny wymiar uderzenia, jakim pandemia COVID-19 dotknęła świat sztuki. Koszt, jaki poniósł polski sektor kreatywny, nie został oszacowany. Jednak wyniki badań prowadzonych przez organizację Americans for the Arts (AFA) w Stanach Zjednoczonych wystarczająco działają na wyobraźnię. Jeśli nie szacowaną stratą świata sztuki określoną w wartościach bezwzględnych (1 301 568 336 dolarów, co przy imponującej liczbie 17 488 respondentów daje średnią 26 500 dolarów straty na zgłoszenie), to wynikami procentowymi.

Aż 96% uczestników ankiety odwołało wydarzenia artystyczne (tracąc z tego powodu łącznie gigantyczną liczbę 96 064 346 widzów). 36% respondentów oceniło, że zostało ciężko dotkniętych ekonomicznie przez pandemiczne realia, a 27% – że ekstremalnie ciężko. Uczestnicy badania zgłosili, że zwolniono 62 359 osób, urlopowano 49 559 osób i utrzymano 7994 wakatów z powodu zamrożenia zatrudnienia w czasie pandemii. Jednocześnie aż 70% ankietowanych deklaruje, że zwiększyło działania online (AFA, 2020).

W polskich realiach sektor kultury tworzy około 300 000 osób – twórczyni i twórców oraz pracowników instytucji kultury. To około 2% wszystkich pracujących. Według szacunków ponad połowa zatrudnionych w sektorze sztuki pracuje na podstawie tzw. śmieciowych umów cywilnoprawnych lub w ramach, wymuszonej na nich przez tzw. okoliczności, jednoosobowej działalności gospodarczej. Nie mam ambicji urzędu statystycznego, ani jego możliwości agregacji danych, niemniej można zasadnie przypuszczać, że najmocniej przez pandemię, która zatrzymała życie kulturalne kraju, został dotknięty właśnie świat sztuki, a zwłaszcza twórcy-prekariusze. Potwierdza to reakcja środowiska, m.in. wobec fasadowych działań Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które zaproponowało światu sztuki program *Kultura w sieci*; w zamian za stypendia wymuszał on na uczestnikach tworzenie nowych realizacji artystycznych w przestrzeni internetu, niezależnie od rdzennej domeny artystycznej i – co jest kluczowe – ponoszonych kosztów natury społecznej i psychologicznej, w oczywisty sposób wpływających na możliwości twórcze

(Kultura w sieci, 2020). Ogólnopolskie Forum Sztuki Współczesnej 30 marca 2020 r. wystosowało postulaty, kreślące sposoby wydobywania ludzi sztuki z ekonomicznego wymiaru kryzysu pandemii (Forum Sztuki Współczesnej, 2020).

Tekst ten ma ambicję nazwania kilku strategii, podjętych spontanicznie przez globalny *artworld*. Bez roszczeń kompletności, także dlatego, że kryzys COVID-19 wciąż trwa; piszę te słowa w 23 tygodniu pandemii. Przyjmuję badania amerykańskie jako pewną wskazówkę proporcji: 30% aktorów świata sztuki zeszło ze sceny, podczas gdy 70% przeniosło aktywność do świata online.

Strategia ucieczki

Strategia ucieczki ze świata sztuki dotyczy około 30% jego uczestników – rozumiem przez nią rezygnację z dotychczasowych formuł publicznego funkcjonowania w kontekście wystaw, recenzji i katalogów. Często wiąże się ona z całkowitym zawieszeniem działań internetowych i byciem offline. Dla części aktorów świata sztuki brak intensywnych działań w internecie jest wynikiem smutnej konieczności zapewnienia materialnego bytu poprzez zajęcia pozaartystyczne. Dla części nieobecność online jest wyborem arystokratów ducha (i portfela). Za przykład niech posłuży tu postać Davida Hockneya, Brytyjczyka, jednego z najdrożej sprzedawanych współczesnych malarzy, którego epidemia uziemiła w prywatnej posiadłości w Normandii z dwoma asystentami: Jean-Pierre'em i Jonathanem oraz psem Ruby. Artysta poświęca się tam twórczości pejzażowej w plenerze, nierzadko wprost na iPadzie, by mimo wszystko asystenci mogli dzielić się wynikami tej twórczości z publicznością w internecie (Gompertz, 2020a).

W wypadku Hockneya jego eskapistyczna postawa stanowi pochodną kapitałów, którymi dysponuje (ekonomicznego, kulturowego, społecznego) i które dają mu niezależność. To także obrazuje, w jaki sposób perspektywa estetyczna nierozzerwalnie splata się z pragmatyzmem codzienności.

Strategia pozytywistyczna

Strategia pozytywistyczna to nieco naiwna nadzieja na możliwość intersemiotycznego przekładu różnorodnych treści na pliki cyfrowe i udostępnienie ich w internecie. Nie trzeba być odkrywcą, by zauważyć, że w ramach tych 70% aktorów świata sztuki, którzy prowadzą działalność online, najlepsze przygotowanie miały te instytucje, które już uprzednio, niezależnie od pandemii, były najpełniej obecne w sieci. Są to w ogromnej większości instytucje narodowe, udostępniające w sieci zdigitalizowane kolekcje; ich cyfrowe repozytoria pozwalają na obcowanie z dziełami sztuki w sposób, którego bliskość daleko przekracza ramy oferowane statystycznym gościom na zatłoczonych ekspozycjach. Obok wzmiankowanej MoMA na liście flagowych instytucji świata sztuki, które udostępniają swoje zbiory w internecie, można zobaczyć, m.in. paryski Luwr, londyńskie Tate czy amsterdamskie Rijksmuseum.

Wymienione holenderskie muzeum upowszechnia na przykład obraz Rembrandta van Rijn *Kompania Fransa Banninga Cocqa i Willema van Ruytenburgha* (znany także jako *Straż nocna* albo *Wymarsz strzelców*) z 1642 r. poprzez dedykowaną witrynę internetową, która wzmacnia oddziaływanie malowidła (jego szczegółowego, cyfrowego odwzorowania), prezentacja uzupełniona jest o multimedia – opisy, narracje ekspertów, dźwięki, animacje (*Night Watch Experience*, 2020). Zaznaczyć należy, że ta strona internetowa nie została uruchomiona z powodu pandemii, znajomość *Straży nocnej* jest elementem szkolnego *curriculum* niderlandzkich szkół.

W ramach pozytywistycznej, prostej i cokolwiek naiwnej, strategii przekładu intersemiotycznego część instytucji zainwestowała uwolnione w wyniku pandemii zasoby właśnie w celu stworzenia cyfrowego ekwiwalentu oryginałów (a nawet procesu ich odbioru). Chyba najdalej posunęło się Państwowe Muzeum Ermitażu w Sankt Petersburgu, które 18 marca 2020 r. udostępniło na własnym kanale na portalu YouTube film, reklamowany sloganem, który przytoczę w całości: „Doświadczyć 5 godzin 19 minut 28 sekund kinematograficznej podróży po jednym z największych muzeów świata w Sankt Petersburgu, w Rosji. Obejrzyj 45 galerii, 588 arcydzieł

i performanse na żywo, zarejestrowane w 4K na iPhone11Pro w jednym, nieprzerwanym ujęciu” (Apple Singapore, 2020). Sam pomysł, poza gigantomanią realizacyjną, dowodzi pandemicznej improwizacji: ktoś przygotowuje profesjonalne filmy telefonem komórkowym?

Strategia wirtualizacji

Pandemia dała też impuls do całkowitego przeniesienia działalności do świata wirtualnego; strategia wirtualizacji to próba stworzenia nowych form istnienia świata sztuki, właściwych wyłącznie rzeczywistości cyfrowej. Na przykład odwołane biennale w Dubaju zmieniło się w internetową prezentację pt. *Not canceled* [*Nie odwołane*]. To wspólne przedsięwzięcie sześciu galerii: Carbon 12, Green Art Gallery, Grey Noise, Gallery Isabelle van den Eynde, Lawrie Shabibi oraz The Third Line, obsługiwane przez wiedeńską agencję Treat Agency. Pokaz prac trwał tylko tydzień (19–26 maja 2020 r.) i przypominał, nie tylko formą graficzną, katalog domu aukcyjnego – wszystkie zaprezentowane dzieła sztuki można było kupić po kliknięciu przycisku *inquire* [zapytaj]. Ten format, łączący estetykę i ekonomię (w naturalny dla zglobalizowanej sceny sztuki współczesnej sposób) przyjął się na tyle, że przedsięwzięcie zostało zaadaptowane, m.in. by obsłużyć brazylijską scenę artystyczną (*Not cancelled*, 2020).

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przygotowało wystawę *Wiek Pólcienia*. Z powodu pandemii, która wymusiła zamknięcie muzeum dla zwiedzających, z chwilą planowanego, a odwołanego wernisażu, 20 marca 2020 r. o godz. 19:00, wystawa została udostępniona jako projekt online w postaci strony internetowej, agregującej przede wszystkim materiały dyskursywne przygotowane przez kuratorów, Sebastiana Cichockiego i Jagnę Lewandowską (*Wiek pólcienia*, 2020).

Polski duet Oleg&Kaśka zdecydował się przenieść wystawę *Ashes to ashes* z fizycznej przestrzeni: Skala Gallery do jej reprezentacji w sieci. Artyści precyzyjnie rozegrali cyfrowe *mise-en-scène*: wystawę można obejrzeć online, nie tylko jako reprodukcje

poszczególnych dzieł, ale także jako dokumentację aranżacji ekspozycji, pozwalającą powiązać je we wzajemne relacje, jako film z dokamerowym performansem artystów oraz narrację audio (*Ashes to ashes*, 2020).

Wyłącznie w sieci, w wirtualnym pomieszczeniu odwzorowanym w 3D, funkcjonuje wystawa *Orzeł w koronie. Pandemiczne kichnięcie sztuki. Nie uciekajcie*, przygotowana przez najmłodsze pokolenie artystów (Damian Cizek, Marcin Kosakowski, Kacper Szalecki i Ola Zielińska) na platformie artsteps.com (Artsteps, 2020). Podobne działania zaproponowała Justyna Górowska, realizując projekt *Origins*. Przy czym o ile *Orzeł w koronie* prezentuje się od strony technologicznej jako dość naprędce sklecony kod informatyczny (rytmujący się z przekorną ironią artystów), o tyle wirtualna wystawa Górowskiej, której kuratorem jest Anna Batko, korzysta z graficznego silnika Unity, tego samego, którego używają wiodące studia realizujące zaawansowane technologicznie gry komputerowe (*The Origins*, 2020).

Strategia apropiacyjna

Apropriacja to rodzaj kulturowego kolonializmu, w tym konkretnym wypadku oznacza przejęcie istniejących mechanizmów funkcjonowania świata online spoza domeny sztuki i zaprzęgnięcie ich do strategii artystycznych. Przejęcie to ma zwykle charakter krytyczny, (auto)ironiczny, a nawet subwersywny i można je ujmować jako element krytyki instytucjonalnej. Na przykład kolektyw Groszowe Sprawy i Piniak Przemysław zaproponowali akcję *Wiosenne porządki* na portalu aukcyjnym OLX.pl; projekt polega na wyprzedaży sentymentalnych – i tandetnych – bibelotów z kawalerskiego pokoju artysty w mieszkaniu rodziców, by zebrać fundusze na wyprowadzkę (*Wiosenne porządki*, 2020).

Muzeum Sztuki w Łodzi zaproponowało cykl rezydencji artystycznych, realizowanych na instagramowym koncie instytucji. Trzytygodniowe gościny online zostały nazwane *Zapisz jako wersję roboczą / Save as draft*. Kacper Szalecki w roli kuratora zaprosił do

współpracy Justynę Wierchowską, duet Sasy Lubieńskiej i Joanny Pawłowskiej Brokat Films, Pamelę Bożek oraz Katarzynę Oczkowską jako ArTVistkę. Poza wymiarem artystycznym projekt ten ma także wymiar ekonomicznego wsparcia artystów (*Zapisz jako wersję roboczą*, 2020).

Pandemiczna sztuka obecna w przestrzeni wirtualnej doczekała się także swojej recepcji krytycznej – także online. Między innym „Szum” opublikował tekst Karoliny Plinty i Piotra Polichta, *Ryby i raki pandemicznego internetu. Ranking działań artystycznych online* (Plinta, Policht, 2020)

Strategia COVID-19 (pornograficzna)

Strategia COVID-19 (pornograficzna) to reakcja sprowadzająca się do uczynienia pandemii jedyną treścią twórczości. Posłużę się jednym przykładem – ale bardzo wymownym. W połowie marca rumuński artysta Dan Perjovschi rozpoczął na Facebooku solowy projekt, oznaczony hashtagem *#whiteclub*. Szybko przerodził się on w projekt grafomański – przymus umieszczania grafik produkowanych codziennie (o czym świadczą hasztagi *#virusdiary* i *#jurnaldevirus*). Projekt został zakończony po dziewięciu tygodniach, 24 maja 2020 r.

Jednoosobowe przedsięwzięcie okazało się globalną platformą artystycznego współdziałania. Jej efekt to setki prac, przede wszystkim rysunków, o pandemii. Często tematyzowanej wprost, do tego stopnia, że wirus stawał się ich bohaterem.

Strategia publicystyczna

Sztuka stała się także medium komentowania społecznego wymiaru pandemii – ujmuje to strategia publicystyczna. Jedną z takich publicystycznych form zaproponował Peter Liversidge. Artysta konstruuje dzieło *Sign Paintings for The NHS* [*Malowane znaki dla NHS*] od 10 kwietnia 2020 r. w Londynie na skrzyżowaniu Grove Road

i Roman Road. Narastającą instalację tworzy kilkaset piętrzących się tablic i transparentów z dziękczynnymi hasłami skierowanymi do pracowników brytyjskiej służby zdrowia (Roman Road London, 2020).

W ten trend włączył się także Banksy, numer jeden współczesnego *street artu*, 6 maja w foyer Southampton General Hospital, w pobliżu sali ostrego dyżuru, umieścił mural zatytułowany *Game Changer* [Zmiana reguł]. Według BBC artysta (którego tożsamość pozostaje wciąż zagadką) zostawił przy nim notatkę: „Dziękuję za wszystko, co robicie. Mam nadzieję, że [mural – przyp. L.K.] rozjaśni nieco to miejsce, choć jest czarno-biały”. Graffiti o powierzchni jednego metra kwadratowego ukazuje chłopca, bawiącego się szmacianą lalką superbohatera: z koszyka, zamiast Spider-Mana i Batmana, wybrał on pielęgniarkę z rękawiczkami i maseczką na twarzy. I dla Banksy’ego lekarze stali się w czasach koronawirusa nowymi superbohaterami (Gompertz, 2020b).

Na osobną uwagę zasługuje akcja *List* z 6 maja 2020 r. Artyści Marta Czyż, Magda Drągowska, Michał Frydrych, Karolina Grzywnowicz, Kuba Rudziński, Julia Minasewicz, Jan Możdżyński, Yulia Krivich, Weronika Zalewska, Paweł Żukowski dokonali odtworzenia happeningu Tadeusza Kantora *List* z 1967 r. W dwumetrowych odstępach, nakazanych przez Kantora – oraz wymaganych przez obowiązującą ustawę epidemiologiczną – ulicami Warszawy przenieśli pod budynek Sejmu zamocowany na kijach olbrzymi transparent-kopertę z napisem „Żyć nie, umierać”. Mimo działania *lege artis* Państwowy Powiatowy Inspektor Sanitarny miasta stołecznego Warszawy nałożył dwójce uczestników kary pieniężne w wysokości 10 000 zł – formalnie za „nieprzestrzeganie [...] nakazu przemieszczania się w odległości nie mniejszej niż 2 m od siebie” (10 tysięcy złotych, 2020).

Strategia intymistyczno-ekshibicjonistyczna

Mniej ryzykuje choćby wspomniany Banksy, kiedy pracuje w domu. Więc 15 kwietnia 2020 r. opublikował na Instagramie pracę *My Wife Hates It When I Work from Home* [Moja żona nienawidzi,

kiedy pracuję z domu]. To graffiti naniesione na ściany (prawdopodobnie) prywatnej łazienki artysty, której wyposażenie (lustro, umywalkę, deskę klozetową) opanowały szczury (Banksy, 2020). Wszystko w duchu *trompe l'oeil*: zabawa polega na tym, że widz ulega złudzeniu, iż rysunkowe gryzonie, uciekając, na przykład rozwijają rolę istniejącego empirycznie papieru toaletowego. Strategia intymistyczno-ekshibicjonistyczna to swoista gra z zaburzonym *work-life balance*: treścią sztuki staje się zazwyczaj skrywane dotychczas prywatne życie artystek i artystów.

Polscy artyści także wpuszczają publiczność do swoich covidowych samotni. Tak jak tych kilkudziesięciu, zapytanych przez magazyn „Szum”: Mirosław Bałka dzieli się pandemiczną lekturą, Karolina Jabłońska – zdjęciami pierogów i depresyjnego zawinięcia w pościel, Tomasz Armada odpowiada listem-zwierzeniem, m.in. o dorastaniu w Końskich („Tam nie było nic, nawet kina, nie mówiąc już o partycypacji”) i instytucji ubierania się w czas epidemii, Adam Rzepecki – wierszem i egzystencjalizującym selfie (*Artyści i artystki w czasach zarazy #1*, 2020).

Strategia partycypacyjna

Pandemia COVID-19 wywołała renesans strategii partycypacyjnych, w których odbiorcy stają się współtwórcami, a niejednokrotnie stanowią też tworzywo zaaranżowanych przez artystę sytuacji twórczych. 19 marca 2020 r. wspomniane już Rijksmuseum zapoczątkowało akcję odtwarzania w domowych warunkach dzieł sztuki, oczywiście z własnej kolekcji (Rijksmuseum, 2020). Inspiracja przyszła z zewnątrz, z profilu *Tussen Kunst & Quarantine* na portalu Instagram (Tussen Kunst & Quarantaine, 2020). Pomysł był prosty: należało wybrać ulubiony obraz, chwycić trzy rzeczy leżące w domu i z ich pomocą odtworzyć przedstawioną na płótnie scenę.

Domowe Rembrandty i Vermeery, dodatkowo rozpropagowane w krajach anglosaskich przez Getty Museum w Los Angeles, publikowane w ramach zabawy przez – o ironio – muzealną nie-publiczność z konieczności, natychmiast przyjęły się w ogólnoswiatowym

internecie. Także nad Wisłą. Część z partycypacyjnych kreacji zawiera czytelne aluzje do sytuacji pandemii. W Polsce hitem okazała się przeróbka obrazu Aleksandra Gierymskiego *Żydówka z pomarańczami* z lat 1880–1881 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Niemal jako mem funkcjonowała wersja, w której postać z portretu reprezentował – w duchu Monty Pythona – mężczyzna w rastafariańskiej wełnianej czapce na głowie, z etnicznym szalem na ramionach i zapaską w talii, z dwoma wiklinowymi koszami, który dzierżył w dłoniach – w miejsce robótki oryginalnej bohaterki – rolkę papieru toaletowego (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020). To *Pomarańczarka* czasów nowej normalności, papier toaletowy okazał się bowiem na początku kwarantann społeczności zachodnich artykułem pierwszej potrzeby, wykupywanym masowo na całym świecie.

Naśladowano także dzieła sztuki nieprzedstawiającej. Na wyzwanie National Gallery of Australia, odpowiedziała Karen Vincent, nauczycielka plastyki, wraz z synami (Noah, lat 10 oraz Tobey, lat 7). Kreatywność pozwoliła im odtworzyć w domowych warunkach pracę Jacksona Pollocka *Blue poles* z 1952 r. Gorąca abstrakcja Pollocka – kontrastowa gęstwina rozchlapywanych farb – została przez Vincentów oddana przy pomocy pieczołowicie rozrzuconych klocków LEGO (Miller, 2020).

Strategia konceptualna

Pandemia ujawniła szczególną żywotność strategii konceptualnych, idących jeszcze dalej niż partycypacja w przenoszeniu odpowiedzialności za powstanie dzieła sztuki na odbiorców. Na instagramowym profilu Galerii marszand Dawid Radziszewski umieszcza relacje z osobistego, jednoosobowego mierzenia się z instrukcjami w duchu Fluxus, które przygotowują specjalnie dla niego, współpracujący z galerią artyści w ramach projektu *Wystawa w twoim mieszkaniu* (*Wystawa w twoim mieszkaniu*, 2020).

Znacznie bardziej egalitarny wymiar ma pomysł Michikazu Matsune, który we współpracy z Kunsthaus Graz zrealizował projekt

Performance Homework [Praca domowa z performance'u], zbierający ponad 20 stworzonych specjalnie na czas pandemii performance'ów delegowanych – publiczność realizując je, nie wychodząc z domów, ma szanse powołać oryginalne, niezapośredniczone dzieła sztuki (*Homework*, 2020).

Kilka przykładów: Aldo Giannotti zaproponował czysto konceptualne performance, zakorzenione w realiach domowej samoizolacji. Jego *Circles of Action (Home Exercise)* [Kręgi akcji (Praca domowa)] to instrukcja: „cokolwiek ma się w domu [...] zacznij losowo rozrzucać, gdy tylko skończysz sprzątanie”. Inne działanie, *Circles Of Action (Rehearsals)* [Kręgi akcji (Próby)] wymaga użycia mydła (to kolejny pandemiczny rekwizyt). Artysta komenderuje w instrukcji wpisanej w obrys koła: „Myj ręce przez dwadzieścia sekund, następnie czegoś dotknij, następnie...”. Obie instrukcje Giannottiego opisane są na obwodzie okręgu. Anna Witt w pracy *Sixty Minutes Smiling (Fake It Till You Make It!)* [60 minut śmiechu. Udawaj, aż ci się uda] proponuje następującą procedurę: „Materiały: strój z domowego biura. Stoper. Przygotowanie: Nic – po prostu zrelaksuj się [...]. Zadanie: Przybierz odpowiednią postawę. Ustaw stoper. Trzymaj profesjonalny uśmiech przez 60 minut”. Thomas Geiger w projekcie *Land Art Garden [Ogród Land Artu]* proponuje „odtworzyć wybrane dzieło sztuki *land art* w doniczce” i pokazuje jako przykład własną interpretację pracy Nancy Holt *Sun tunnels [Słoneczne tunele]* z 1976 r. Oryginalne monumentalne, betonowe tubusy, porzucone w krajobrazie, przez które koliste przekroje prześwitywało zachodzące słońce, zostają zastąpione przez rolki tektury po papierze toaletowym (pandemia...). Song-Ming Ang w pracy *Imaginary Songs [Wyobrażone piosenki]* instruuje, by z cyfrowych zdjęć wnętrza mieszkania przy pomocy komputerowego programu graficznego stworzyć okładkę nieistniejącego albumu muzycznego z wymyślnymi naprędce tytułami utworów i nazwą fikcyjnego wykonawcy. Alison Knowles w realizacji *Make a Salad (Alone)* [Zrób sałatkę (sam)] wskrzesza własną oryginalną instrukcję happeningu z 1962 r., polegającego na kolegiальnym przygotowaniu i zjedzeniu tytułowej sałatki. Tym razem jest to performans z konieczności solowy. David Sherry w instrukcji *Proving [Dowodzenie]* proponuje, by uprzednio

przygotowane ciasto na chleb (podaje szczegółowy i realny przepis) umieścić na czubku głowy i pozwolić mu spłynąć po twarzy w dół, co zwykle zabiera 20 minut.

Trybem anegdoty należałoby nadmienić o „zwrocie kulinarnym w humanistycie polskiej” (dziękuję Kacprowi Szaleckiemu za ironiczną nazwę). Warunki autokwarantanny spowodowały, że zwłaszcza krytycy sztuki, którym odebrano możliwość recenzowania kolejnych artystycznych wystąpień, zwrócili swą energię w stronę kuchni (podobnie postawy te skomentował George Rosu w cyklu *#virus-diary* 17 kwietnia 2020 r. hasłem „zdjęcia chleba to nowe zdjęcia fiutów”). Tymczasem na Facebooku Anda Rottenberg, najbardziej wpływowa postać świata polskiej progresywnej krytyki sztuki współczesnej, umieszcza przepisy kulinarne dla samoograniczających się i oszczędnych; Karol Sienkiewicz, jeden z czołowych recenzentów, dzieli się zdjęciami z tego, jak wyszły mu dania według jej przepisów; tym samym tropem idzie np. Joanna Sokołowska, kuratorka Muzeum Sztuki w Łodzi, propagująca na Facebooku przepisy kuchni wegańskiej...

Zamiast podsumowania

Pandemia COVID-19 nie skończyła się. Piszę te słowa w jej 23 tygodniu. Trudno zatem o jakiekolwiek podsumowania; pozwolę sobie jednak na pewne interpretacyjne tropy.

Po pierwsze: pandemia przyniosła inflację kreatywności online. Tak, jakby nagle okazało się, że wszelka twórczość „do szuflady”, ukryta przed publicznością, nie miała racji bytu. Ta uwaga odnosi się zarówno do pojedynczych twórczyń i twórców, jak instytucji: wydaje się, że aktorzy świata sztuki spastycznie szukają uwagi odbiorców. Którzy – co można na razie przyjąć jako hipotezę – kierując się tyleż administracyjnymi zakazami, co prywatnymi obawami o zdrowie, odwrócili się od doświadczania sztuki w oryginale. Jest to pochodna zarówno decyzji o zamknięciu instytucji sztuki, jak i – paradoksalnie – aktywności tychże samych instytucji online. Kwestię dotyczącą na przykład muzeum ironicznie skomentował Aldo Giannotti

w rysunku z 13 maja 2020 r., opublikowanym w cyklu *#virusdiary* / *#jurnaldevirus*: „Jak otworzyć muzeum na publiczność? Jak otworzyć publiczność na muzeum?” (Giannotti, 2020). W jakim zakresie – i jak trwale – pandemia zmieni sposób odbioru faktów artystycznych – czas pokaże.

Po drugie: zebrane powyżej przykłady artystycznych strategii wobec pandemii (a przecież w rzeczywistości są ich tysiące) stanowią bardzo interesujący materiał dowodowy do argumentacji za tezą nie tyle o zaniku auratywności dzieła sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji, ile raczej za tezą o całkowitym unieważnieniu auratywności oryginału. Pytanie o obecność benjaminowskiej aury w świecie online wydaje się bezzasadne, także z punktu widzenia interesów dysponentów owej aury, to jest dzierżycieli dzieł sztuki – artystów i instytucji (Benjamin, 1996).

Po trzecie: opisane powyżej strategie online jednoczą procesy udostępniania, uprzystępniania i upowszechniania dzieł sztuki – oraz samą twórczość i strategie partycypacyjnego uczestnictwa. W praktyce internetowej twórczość i edukacja o twórczości stają się w istocie nierozróżnialne.

Po czwarte – tu zgadzam się z autorami raportu *Życie codzienne w czasach pandemii*, że inflacja kreatywności online jest symptomem efektu Pollyanny, czyli optymizmu za wszelką cenę w myśl porzekadła „nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło” (Drozdowski i in., 2020b: 28). Wzmóżona obecność w internecie aktorów świata sztuki – artystek, marszandów, krytyczek, instytucji itp., ale także ich publiczności – daje się zinterpretować jako działanie pod swoistą presją szukania pozytywów, w myśl imperatywu czy zobowiązania, by twórczo wykorzystać czas pandemii w ramach strategii świata sztuki. W efekcie strategii świata sztuki to różne style przepisania na realia COVID-19 przedepidemicznego wyścigu o uwagę, pozycję, status; to inkarnacja „przepojonych duchem rywalizacji relacji społecznych” i „reżimów efektywnościowo-rynkowych” (Drozdowski i in., 2020b: 35).

Ta aktywność online podtrzymuje ważność owej utylitarnej logiki, zgodnie z którą każde doświadczenie – także pandemii – powinno zostać zagospodarowane. Po pierwsze, „syndrom Pollyanny pozwala

myśleć o pandemii jako o wydarzeniu, które (mimo wszystko) mieści się w nierozzerwalnie zrośniętym z nowoczesnością porządku celowo-racjonalnym”, pozwalając także, po drugie, oddalić uznanie pandemii jako bezdyskusyjnego kosztu, zarazem zachowując przekonanie, po trzecie, że czas pandemii nie jest bezproduktywny, nie jest czasem straconym społecznie, politycznie i ekonomicznie (Drozdowski i in., 2020b: 37). Prawie 47% ankietowanych, z przywołanego na wstępie badania, poświęca dodatkowy czas wolny, jaki wygenerowała pandemia, na realizację własnego hobby czy zainteresowań, zaś 37% deklaruje, iż przeznaczą go na uczenie się nowych rzeczy (Drozdowski i in., 2020a: 12–25). To oni stanowią publiczność świata sztuki pandemicznej nowej normalności.

Bibliografia

- AFA (2020), <https://www.americansforthearts.org/by-topic/disaster-preparedness/the-economic-impact-of-coronavirus-on-the-arts-and-culture-sector> (dostęp: 14.08.2020).
- Apple Singapore (2020), *A one-take journey through Russia's iconic Hermitage museum. Shot on iPhone 11 Pro*, <https://www.youtube.com/watch?v=JtlcLyIreRI> (dostęp: 14.08.2020).
- Artsteps (2020), https://www.artsteps.com/view/5e88eaf712bd80628bb716a5?fbclid=IwAR3BKRBp24ItQiQNYnjLiwpHLnZpNYFNfnkKujc6gCD_SBjz9E5lfv0c_Xg (dostęp: 14.08.2020).
- Artyści i artytstki w czasach zarazy #1* (2020), <https://magazynsum.pl/artystci-i-artystki-w-czasach-zarazy/> (dostęp: 14.08.2020).
- Ashes to ashes* (2020), <https://oleg-and-kaska.tumblr.com> (dostęp: 14.08.2020).
- Benjamin W. (1996), *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] W. Benjamin, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 201–239.
- Banksy (2020), https://www.instagram.com/p/B_Aqdh4Jd5x/ (dostęp: 14.08.2020).
- Danto A. (1964), *The artworld*, „The Journal of Philosophy”, nr 61 (19), s. 571–584.
- Drozdowski R., Frąckowiak M., Krajewski M., Kubacka M., Modrzyk A., Rogowski Ł., Rura P., Stamm A. (2020a) *Życie codzienne w czasach pandemii. Raport z pierwszego etapu badań*, Wydział Socjologii, Uniwersytet im A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, <http://socjologia.amu.edu.pl/aktualnosci/socjologia/464-zycie-codzienne-w-czasach-pandemii-raport?fbclid=IwAR0h7C-PDgPW8mhRm4-YSG7cqULeHIwDhZZng0QIv1wafRKctAmaNIC-lSKg> (dostęp: 14.08.2020).

- Drozdowski R., Frąckowiak M., Krajewski M., Kubacka M., Modrzyk A., Rogowski Ł., Rura P., Stamm A. (2020b), *Życie codzienne w czasach pandemii. Raport z drugiego etapu badań. Wersja skrócona*, Wydział Socjologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, http://socjologia.amu.edu.pl/images/pliki/dokumenty/Do_pobrania/Zycie_codzienne_w_czasach_pandemii_Raport_z_drugiego_etapu_badan_wersja_skrcona.pdf (dostęp: 14.08.2020).
- 10 tysięcy złotych (2020), *10 tysięcy złotych kary za akcję „List”*, <https://magazyn-szum.pl/10000-zlotych-mandatu-za-akcje-list/> (dostęp: 14.08.2020).
- Forum Sztuki Współczesnej (2020), <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2020/03/postulaty-kryzysowe-dla-kultury.html> (dostęp: 14.08.2020).
- Giannotti A. (2020), <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10158460196167089&set=a.386212552088&type=3&theater> (dostęp: 14.08.2020).
- Gompertz W. (2020a), *David Hockney shares exclusive art from Normandy, as ‘a respite from the news’*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52109901> (dostęp: 14.08.2020).
- Gompertz W. (2020b), *New Banksy artwork appears at Southampton hospital*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52556544> (dostęp: 14.08.2020).
- Homework (2020), <http://www.performance-homework.work/about.htm> (dostęp: 14.08.2020).
- Hyperallergic (2020), *MoMA Terminates All Museum Educator Contracts*, <https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts/> (dostęp: 14.08.2020).
- ICOM (2020), *Survey: Museums, museum professionals and COVID-19*, <https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/survey-museums-and-museum-professionals/> (dostęp: 10.08.2020).
- IMMA (2020), *Statement from IMMA 27 March 2020*, <https://imma.ie/whats-on/statement-from-imma-27-march-2020/> (dostęp: 14.08.2020).
- JHU CSEE (2020), <https://www.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6> (dostęp: 14.09.2020).
- Kultura w sieci (2020), <https://www.gov.pl/web/kultura/kultura-w-sieci--rusza-program-mkidn-finansowania-zmian-formy-upowszechniania-dzialalnosci-tworczej> (dostęp: 14.08.2020).
- Miller N. (2020), *An egg, a pringle, some lego: Aussies attempt DIY art masterpieces*, <https://www.snh.com.au/culture/art-and-design/an-egg-a-pringle-some-lego-aussies-attempt-diy-art-masterpieces-20200421-p54lu0.html> (dostęp: 14.08.2020).
- Muzeum Narodowe w Warszawie (2020), <https://www.facebook.com/Muzeum-Narodowe/photos/a.166518540026136/3278599635484662/?type=3&theater> (dostęp: 14.08.2020).
- Night Watch Experience (2020), www.nightwatchexperience.com (dostęp: 14.08.2020).
- Not canceled (2020), <https://www.notcancelled.art> (dostęp: 19–26.05.2020).
- The Origins (2020), <http://www.theorigins.site> (dostęp: 14.08.2020).

- Pandemia COVID-19* (2020), https://pl.wikipedia.org/wiki/Pandemia_COVID-19 (dostęp: 14.08.2020).
- Pandemia COVID-19 w Polsce* (2020), https://pl.wikipedia.org/wiki/Pandemia_COVID-19_w_Polsce#Rozwój_zakażeń (dostęp: 14.08.2020).
- Plinta K., Policht P. (2020), *Ryby i raki pandemicznego internetu. Ranking działań artystycznych online*, <https://magazynsum.pl/ryby-i-raki-pandemicznego-internetu-ranking-dzialan-artystycznych-online/> (dostęp: 14.08.2020).
- Rijksmuseum (2020), <https://www.facebook.com/rijksmuseum/posts/10163090212705177> (dostęp: 14.08.2020).
- Roman Road London (2020), <https://romanroadlondon.com/peter-liversidge-sign-paintings-nhs/> (dostęp: 14.08.2020).
- Tussen Kunst & Quarantaine (2020), <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/> (dostęp: 14.08.2020).
- WHO (2020), <https://www.who.int/news-room/detail/29-06-2020-covidtimeline> (dostęp: 14.09.2020).
- Wiek półcienia* (2020), <https://www.wiekpoliczenia.artmuseum.pl> (dostęp: 14.08.2020).
- Wiosenne porządki* (2020), <https://groszowesprawy.biz/wiosenne-porzadki> (dostęp: 14.08.2020).
- Wystawa w twoim mieszkaniu* (2020), <https://www.instagram.com/dawidradziszewskigallery/> (dostęp: 14.08.2020).
- Zapisz jako wersję roboczą* (2020), <https://msl.org.pl/zapisz-jako-wersje-robocza--save-as-draft---rezydencje-artystyczne-na-platformie-instagram-ms/> (dostęp: 14.08.2020).

The world of art in times of pandemic Anthology of strategies

Summary: The article is an attempt to register the changes that have been occurred in the global world of visual art under the influence of coronavirus pandemic. The author formulates the anthology of strategies implemented by persons related to the artworld: artists, museologists, critics, art dealers, educators, and – last but not least – the public. Among described strategies there are: escape strategy, virtualization strategy and publicistic strategy (art as a medium of commenting on social aspect of a pandemic). All of them are substantiated with examples of Polish and international artistic life. Individual strategies vary depending on the level of artist's involvement in current social issues, the way of coping with social isolation and the idea about how to reformulate previous activity. All strategies are affected by the fear of being unnoticed and the need for defining the sense of difficulties experienced.

Keywords: artworld, artists' strategies of activities, visual art.

Eugeniusz Józefowski*

 ORCID 0000-0002-8988-3035

eugeniusz@jozefowski.art

Dobro-wolność – refleksje z czasu pandemii i nie tylko – wypowiedź o charakterze autoetnograficznym

Pandemia nie jest (bo trwa nadal) dla mnie szczególną ani wyjątkową okazją do refleksji o swoim miejscu w społeczeństwie i szerzej w świecie. W moim przypadku refleksyjność stale mi towarzyszy, jest siłą sprawczą, pozwalającą na aktualizacje tożsamościowe. Do tej pory czas pandemii, tak jak każdy inny, był wypełniony pracą twórczą – ukończyłem realizację wcześniejszego zamysłu artystycznego i rozpocząłem następną. O obu z nich piszę w dalszej części. Wnikliwy czytelnik tego tekstu z pewnością odczyta rzeczywistą relację między pracą twórczą a pandemią, postrzeganą przeze mnie bardziej w kategoriach kontekstu tworzącego, tła dla konstytuowania coraz bardziej afirmacyjnych form kontemplacji świata, których egzemplifikacją jest praca twórcza, rejestrująca dynamikę życia wewnętrznego.

Niepowtarzalność podmiotowego życia od dziecka odbierałem jako szansę. W moim przekonaniu pandemia jest tylko spotęgowanym w czasie fragmentem większej całości zagrożeń, odczuwanych przeze mnie nieustannie. Jako młody człowiek czułem niepewność, czy uda mi się skorzystać z tej szansy, jaką jest życie. Rokowania na przyszłość były niejednoznaczne, gdyż moja edukacja i dojrzewanie psychiczne odbywały się w dość specyficznych warunkach małego miasteczka, w czasach kwitnącego socjalizmu. Pamiętam to jako czas koszmarny. Nie miałem wówczas okazji spotykać ludzi preferujących bycie szczęśliwymi ani takich, którzy otwarcie mówiliby o swoich celach – swoistą normą w moim otoczeniu

* Katedra Mediacji Sztuki, Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

było ukrywanie tego co ważne. Politycznie poprawne były deklaracje walki o pokój, dotrzymania planów, harcerstwo z piosenkami i praca przy łódkach w drużynie żeglarskiej. Co do szczęścia, to tego rodzaju potencjalny dylemat zupełnie nie istniał, natomiast za chwalebną postawę, wpisaną w specyficznie rozumiany patriotyzm i religię uznawana była pochwała cierpienia jako pewna metoda przeżywania rzeczywistości.

Wyraźnie odczuwany w tamtych czasach był brak zaufania do instytucji państwa, który zaczął mi towarzyszyć od czasów licealnych. Powodowany był niepewnością wynikającą ze sposobu edukacji, korzystania ze służby zdrowia, obawą przed przymusem służby wojskowej, koniecznością fizycznego uczestnictwa w politycznych apelach, capstrzykach, obchodach świąt politycznych.

Byłem zawieszony między dwoma rzeczywistościami. Zarówno fotografie rodzinne, jak i opowieści przy stole mówiły o innym świecie, zupełnie nieprzystającym do tego z mojej młodości. Towarzyszyło mi wrażenie pewnej tymczasowości sytuacji, którą należy przeczekać. W sumie rodzice zachowywali się, jakby też na to czekali.

Karmimy się obrazami. Część z nich składa się na intencjonalne projektowanie przyszłości. Możemy je nazwać marzeniami, ideacjami na przyszłość. Inne, to obrazy pozostałe po tym co się zdarzyło. Nad nimi nie da się zapanować, gdyż sposób ich przechowywania w umyśle nie gwarantuje drożnego i dobrego kontaktu z nimi. Dopiero świadoma praca z tymi obrazami powoduje ich modyfikacje, które z kolei wywołują zmiany w postrzeganiu siebie i innych, widzianych i zapamiętanych w określony sposób w konkretnych sytuacjach. Dla kształtowania naszej tożsamości istotna jest koegzystencja dwóch rodzajów obrazów, tj. tych, które są zapisami naszych doświadczeń oraz ideacjami przyszłości. Odnosząc się do założeń poznawczych, w myśl których to człowiek konstituuje rzeczywistość, tworząc jej umysłową reprezentację, można pokusić się o stwierdzenie, że praca z obrazami umożliwia wykreowanie rzeczywistości, nie tylko akceptowalnej dla podmiotu, ale czyniącej go szczęśliwym.

Spędzanie czasu w pracowni przy czynnościach wymagających cierpliwości, trwających tygodniami i latami, uczy dystansu – do zarabiania pieniędzy, wspólnych spotkań pod wieloma pretekstami i innych realizacji powszechnie znormalizowanych sposobów współistnienia. Nie uprawiam sportów ani nie spotykam się z ich powodu z innymi. Omijają mnie miliony potencjalnych spotkań, wypełnionych rozmowami o wynikach sportowych czy przynależności do jakiejś formacji, na przykład piłkarskiej. Na ulicach widzę malowidła ściennie, których deklaracyjny przekaz polega na utożsamianiu się z jakąś drużyną lub negowaniu wartości innej. Nie biorę czynnego udziału w uprawianiu polityki i religii. Nie chodzę na wiece, zebrania, posiedzenia i nabożeństwa. Omijają mnie kolejne miliony potencjalnych rozmów, uczestnictwo w doświadczaniu wspólnoty. Właściwie nie omijają mnie, tylko ja je omijam. To jest tak, że staram się omijać coś, co jest mi dalekie.

Co wobec tego jest bliskie?

Bliscy są moi bliscy. To wszystko. Wystarczająco. Czuję się też blisko ludzi jako jeden z wielu milionów. Wtedy są anonimowi i nie mają twarzy. Szanuję ich wszystkich. To co mnie różni od tych, których się boję, to niechęć do projektowania im życia. To co odbieram jako największe zagrożenie, to projektowanie mojego życia przez innych. Szczególnie tych, którzy mają rozpoznawalne twarze i reprezentują identyfikowalne zagrożenia. Bliskie jest to, co pozwala na dobre samopoczucie, na przykład: rodzaj pejzażu, powietrza, cisza, muzyka, natura, kultura, sztuka.

Pandemia zastała mnie na finiszu realizacji obszernego cyklu prac malarskich pod tytułem „Pogodny Zakład Nagród i Kar”. To zamierzenie należy do gatunku warsztatów z samym sobą (Józefowski, 2012; Józefowski, Florczykiewicz, 2015). Mniej więcej po sześćdziesiątce postanowiłem bardziej zająć się sobą – dotąd zajmowałem się innymi.



Ilustracja 1. Eugeniusz Józefowski, widok pracowni z czasu pandemii

Moje podejście do twórczości cechuje dbałość o narrację, której dopełnieniem jest tytuł. Od zawsze przywiązywałem wagę do nazw, poszukując ich związków z moim życiem. Moja pracownia mieści się w moim domu na ulicy Pogodnej, w dolnośląskiej wsi. Dzięki dobrym kontaktom z jej sołtysem, w czasach, kiedy nadawano ulicom nazwy, udało mi się przeforsować właśnie taką. Organizowałem wtedy wystawę pod tytułem „Pogodna uważność”. Zarówno pogoda ducha, jak i uważność były świadomie pielęgowanymi stanami podczas realizacji prac wizualnych na tę wystawę.

„Pogodny Zakład Nagród i Kar” już w samej nazwie jest ironicznym określeniem typowego dla mnie sposób funkcjonowania, uobecnianego każdego dnia w podejmowanej aktywności. Malarskie notowanie dynamiki życia wewnętrznego jest byciem samemu ze sobą, podczas wielogodzinnej codziennej pracy, której nikt nie potrzebuje i nikt nie zleca, bez gwarancji jakichkolwiek zysków. Może to być zarówno udręką, czyli karą, jak i satysfakcjonującym ratunkiem – nagrodą. Wiąże się najczęściej z byciem podwładnym i szefem jednocześnie. Wymierzanie sobie kar i nagród odnosi się do odczuwania satysfakcji lub jej braku. W ramach cyklu powstało 196 prac. Następną

ważną decyzją było połączenie ich w czwórki i zbudowanie 49 zestawów. Każda z prac w zestawie ma tę samą wielkość 24 x 50 cm, jest namalowana tą samą techniką: akryl na płótnie.



Ilustracja 2. Eugeniusz Józefowski, z cyklu PZNiK 2020, zestaw 10



Ilustracja 3. Eugeniusz Józefowski, z cyklu PZNiK 2020, zestaw 28



Ilustracja 4. Eugeniusz Józefowski, z cyklu PZNiK 2020, zestaw 3



Ilustracja 5. Eugeniusz Józefowski, z cyklu PZNiK 2020, zestaw 41

W odczytaniu przekazu zawartego w pracach pomocne są tytuły. Poznanie ich jest potrzebne do wprowadzenia na właściwy tok imaginacji, zdecydowanie ułatwiający percepcję (zamieszczam je w załączniku, gdyż ich ilość mogłaby znudzić teraz, a zaciekawić później). Dokonując podsumowań, mogę stwierdzić, że nazwa tego projektu właściwie oddaje istotę uprawianej przeze mnie pracy twórczej¹. To wspaniałe uczucie tworzyć bez ograniczenia gustami innych, a odpowiadać jedynie za prawdziwość zapisu w formie ustalonej tylko przez siebie.

Co zdarzyło się po 30 marca, kiedy ukończyłem projekt malarski? Opracowałem dwutomową publikację elektroniczną, zawierającą wszystkie prace pionowe (tom pierwszy) i poziome (tom drugi)².

Pojawiło się słowo *dobro-wolność* – podzielone dywizem, ale zawierające w sobie trzy pojęcia: dobro, wolność, dobrowolność.

Jak je rozumiem? Dobro postrzegam jako najbardziej troskliwą wartość bycia ze sobą wśród innych. Powinno się to dziać bez narzucania innym swojej woli i polega na odpowiednim skupieniu się na sobie celem przygotowania się do dawania innym tego, co wypracowało się energetycznie dla siebie. Uszczęśliwianie siebie jest bardzo moralnym postępowaniem wobec innych, którzy chętnie przebywają w towarzystwie osoby cieszącej się życiem. Jedną z interpretacji wolności identyfikuje ją jako obszar możliwości realizacji swoich poglądów, zainteresowań, przekonań, identyfikacji tożsamościowych tak, by mieścić się wśród innych, bez narzucania im swojego sposobu widzenia wolności. Dobrowolność to ochota do działania pozbawiona jakichkolwiek zewnętrznych wskazówek.

Zmęczony malowaniem zająłem się ogrodem i porządkami w drewnutni i domku ogrodowym. Zadałem sobie pytanie: co chciałbym

¹ Dokładnie zostało to opisane w dwóch publikacjach, które polecam zainteresowanym czytelnikom: Józefowski, 2012; Józefowski, Florczykiewicz, 2015.

² Wszystkie prace z wystawy zamieszczone zostały w publikacjach: Józefowski, 2020, <https://jozefowski.art/pl/wp-content/uploads/2020/04/Eugeniusz-Jo%C3%81zefowski-Pogodny-Zak%C5%82ad-Nagro%C3%81d-i-Kar-tom-1m2.pdf> (dostęp: 18.07.2020); Józefowski, 2020, <https://jozefowski.art/pl/wp-content/uploads/2020/04/Eugeniusz-Jo%C3%81zefowski-Pogodny-Zak%C5%82ad-Nagro%C3%81d-i-Kar-tom-2m-.pdf> (dostęp: 18.07.2020).

teraz robić? Pojawiła się potrzeba nazwania czegoś nowego w taki sposób, by zachęcało do działania bez określenia kierunku. Podczas porządkowania domku ogrodowego odnalazłem zmagazynowane tam niegdyś metalowe matryce moich grafik wkleślodrukowych oraz formy do trzech książek artystycznych.



Ilustracja 6. Eugeniusz Józefowski, książka ceramiczna z odnalezioną formą

Zbiegło się to z korespondencją z pewnym dramatopisarzem i reżyserem teatralnym, który od czasu do czasu prosi mnie o jakąś małą formę graficzną. Czym to zaowocowało, co zrobiłem? Kupiłem niewielką prasę graficzną i odbiłem to, o co prosił. To włoskiej produkcji narzędzie zajmuje niewiele miejsca i całkowicie różni się od prasy, której używałem 30 lat i której pozbyłem się około 20 lat temu, świadomie rezygnując z kontynuacji technik metalowych w grafice.



Ilustracja 7. Eugeniusz Józefowski, *Po trzykroć sam*, 21 x 17,5 cm, intaglio podmalowywane akwarelą (1999)



Ilustracja 8. Eugeniusz Józefowski, *Udana dziesiątka*, 21 x 17,5 cm, intaglio podmalowywane akwarelą (1999)

Rozpocząłem także realizację przestrzennych prac rzeźbiarskich, posługując się styrodurem – nigdy wcześniej nieużywanym materiałem. W ten sposób powstały przestrzenne, polichromowane (pomalowane) prace. Potrzeba realizacji przestrzennych prac wizualnych zbiegła się z korespondencją z amerykańską artystką

Claudią De Monte, z którą w końcu lat osiemdziesiątych wymieniałem się pracami. Praca, którą otrzymałem wówczas – „Escape from Rome” była wycięta z tworzywa sztucznego. Kupując materiały do ogrodu, zauważyłem styrodur. Ten bardzo plastyczny materiał zmusił mnie do zaopatrzenia się w nowe, nieznane mi wcześniej narzędzia.



Ilustracja 9. Eugeniusz Józefowski, prace nad rzeźbami ze styroduru

Kierując się intuicyjnymi chętkami zrobienia czegoś, czego dotychczas nie robiłem, uzupełniłem swój warsztat pracy o wiele urządzeń i dodatków peryferyjnych, których używam do kreacji wizualnej. Nigdy wcześniej nie miałem odwagi, by zainwestować w coś tak niepewnego, na dodatek w jeszcze bardziej niepewnym czasie. Ale właśnie ten czas dodał mi odwagi. Bo jeśli nie teraz – to kiedy?



Ilustracja 10. Eugeniusz Józefowski, prace nad rzeźbami ze styroduru

Podsumowanie

Czas pandemii postrzegam jako okazję do zdystansowania się do dotychczas stosowanych przeze mnie form dystansu i zweryfikowania ich. Rozpoczęcie prac rzeźbiarskich, ceramicznych to powrót do fanaberii lat siedemdziesiątych, kiedy jako młódzieniec terminowałem u garncarza, a potem byłem kamieniarzem w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Porządkowanie ogrodu i jego otoczenia zainicjowało kolejną próbę zamknięcia i uporządkowania całego dorobku graficznego.

Ten czas wiąże się z powrotem do młodzińcych fascynacji rzeźbą w drewnie, przy czym już z użyciem innego warsztatu – nowych narzędzi dających nowe możliwości. Wykorzystanie nowych tworzyw rzeźbiarskich i eksperymentowanie z różnymi technikami ich modelowania, możliwe dzięki zdecydowanemu powiększeniu arsenału posiadanych narzędzi posiada inny wymiar, związany z przekraczaniem ograniczeń „życiowych”. Możliwość tworzenia warsztatu artystycznego, bez konieczności materialnego czy artystycznego uzasadniania tego działania, jak to bywało wcześniej, przyniosła mi ogromną satysfakcję, poczucie spełnienia, czyli odczucie bycia szczęśliwym. Nareszcie mogłem wykonać coś, co intuicyjnie chciałem zrobić już wielokrotnie wcześniej, a na co nie pozwalały mi różne ograniczenia. Wolność, odczuwana przeze mnie, sprawiła mi niespodziankę. Dobro-stan tego odczucia wynika ze zwrócenia się ku sobie, zadbania o siebie i swoje niezaspokojone potrzeby, co wymagało właśnie takich działań. Wydaje się, że jest to naturalna konsekwencja długotrwale odczuwanych i nieuświadamianych ograniczeń. Czy to przypadek zainspirowany przez pandemiczne przepisy, czy kolej rzeczy? Nie wiem. Czuję, że jestem w „procesie” zmian, któremu już nie towarzyszy poczucie winy. Na tym polega moja dobro-wolność, realizowana w praktyce życia. W taki sposób ten rozpoczęty proces postępowania poprowadzi mnie kolejny raz w stronę nowych przeżyć, których potrzebuję, by odczuwać coś, o czym piszą felicytolodzy.

Bibliografia

- Józefowski E. (2012), *Arteterapia w sztuce i edukacji*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Józefowski E. (2020), *Pogodny Zakład Nagród i Kar*, t. I, <https://jozefowski.art/pl/wp-content/uploads/2020/04/Eugeniusz-Jo%CC%81zefowski-Pogodny-Zak%C5%82ad-Nagro%CC%81d-i-Kar-tom-1m2.pdf> (dostęp: 18.07.2020).
- Józefowski, E. (2020), *Pogodny Zakład Nagród i Kar*, t. II, <https://jozefowski.art/pl/wp-content/uploads/2020/04/Eugeniusz-Jo%CC%81zefowski-Pogodny-Zak%C5%82ad-Nagro%CC%81d-i-Kar-tom-2m-.pdf> (dostęp: 18.07.2020).
- Józefowski E., Florczykiewicz J. (2015), *Warsztat twórczy jako okazja rozwoju podmiotowego w przestrzeni sztuki*, Wrocław: Drukarnia Jaks.

Załącznik. Tytuły prac z cyklu „Pogodny Zakład Nagród i Kar”

Pasterz dywanika z niewielką ilością tabletek na sen, Miłośnik rytmicznych zapisów, Radosny podskok w tortowej czapce pełnej słodkich imaginacji, Upadłość na postumencie, Drzewa dobrego i złego, W pewien sposób figura niemożliwa, bo figurant, Rozdwojenie przy-jaźni, Dwie, których nic nie łączy, Wskazówki z Góry, Czteronożny, lecz tylko trzygłowy bohater dnia codziennego, Naïwnie nakręcony facet, Puszczanie informacji zwrotnej, Maszerując z jedną nogą na postumencie, Chwywanie ducha narodowościowego, Lecący On i siedem gałązek niepokoju, Przelot nad pejzażem mocno nasyconym dreszczykami i deszcznikami, Kapanie i kapowanie, Rozpostarty na cztery strony, Kierując się w stronę powtarzalności, Kobieta siedząca przed ekranem z myśli, Czytanie siedząc w środku książki, Facet lekko dupiasty, aby nie mówić inaczej, Skupienie nad czymś co nie mieści się w głowie, Liczący wyniki gier, Kobieta pełna wigoru, Postawienie na głowie, Torreador z czerwoną kartką, Pokłon w stronę strażnika, Czteronożny stół na spacerze z potencjalną aureolą, Pozostawiając za sobą wiele pokrętnych zachowań, Gest w stronę wybieraną przez praworęcznych, Pomnik kroczący, Pięć niepotrzebnych rąk do przeganiania niewłaściwej formy, Sześć torów myślenia Gienia, Klęczący niezbyt modlitewnie, Głowizna

patrząca w przeszłość, Trójnogi bohater trójpółowki, Pasterz śmierci patrzy inaczej, Spacerak trójnogiego, Pokłon z uniesieniem nóg, Wejście w nowy zeszyt, Śmiały krok w stronę jasnych poleceń, W przejściu pomiędzy dwoma rzeczywistościami, Zafascynowany wbijaniem punktu wyjścia, Stanie na rękach nie gwarantuje niczego, Leżąc poniżej monumentalnego trójkąta, Ukryty w zeskorupiałej kratce, Prorok o sercowej twarzy, Dłonie w lekkim nadmiarze, Z taśmą na ustach mówi się inaczej, Gadające głowy wokół czterech spraw, Lot z przelatującymi przelotnie myślami, Nie trybiące trybiki, Bez jedności, Linga jako ostoja powtarzalności, Prośba kierowana do drzwi powyżej, Waleczny instruktor do spraw wektoryzacji, Medytacja z tarczą chroniącą przed miejscem niedobrym, Kołysząc się bez śpiewania kołysanek, Biegący w różnych celach, choć w tą samą stronę, Wypchnięta wiadomość o trójkątnej formie, Głowa mówiąca niezrozumiale, Pojętny czytelnik wskazówek książkowych, Przelot obok hipotezy bez sensu, Prężące się łukowate ciało pod łukami, Kołysania świadomie aranżowane, Myśląc o Stanisławie Tajberze, Drzewo realne i intencjonalne, Viktoria w sprawie błahej, lecz ważnej, Żongler zwykłymi kamieniami, Odwrócone pytanie do niewłaściwej osoby, Rozczwarzając się niepotrzebnie jak zwykle, Wygodne poduszkowe lądowisko dla zawiedzionych, Lewitacja z nadzieją na..., Chmury zbierające deszczyki emocjonalne, Podwójnie portretowany mężczyzna, Leżąc na szachownicy poza grą, Coś łączy tych dwóch, Cztery postacie uziemione swoim myśleniem, Łapiący dwa przejawy łaskawości losu, Nieco kłopotliwy postument do użytkowania, Łykając radośnie małe kłamstewko, Z tyłu zawsze coś patrzy, Lekkie zawirowanie obok pomnika pamięci kamienia, Nachylony na zawsze, Medytacyjny obszar nie podlegający dyskusji, Dwóch graczy lecących w kulki, Rozdwajając wszystko na lewo i prawo, Trzy etapy chodzenia naprzód, Odrobinę miłosne rozważania, Pogodni aureoliści, Szach-mistrz, Lekki przechył w stronę spraw astronomicznie nieprzewidywalnych, Medytacja poza głową, Współistnienie różnorodności, Znaczący znak nad pejzażem, Dwie głowy myślące o tym samym, Ludzki robak jak wielu, Podwójnie zakręcony trójkątem w dwóch postaciach, Spoczywając na chmurz pełnej pytań i wątpliwości, Klęczący na głowie innego, Trzymając w dłoni pytanie

skierowane do Anioła, Ona potrafi umocować się pomiędzy myślami, Pięć zagadkowych pytań na temat stale ten sam, Wewnętrzna korespondencja w sprawie wagi trójkątów, Rozmyślania o spotkaniu nieba z ziemią, Pan Dom posiada okna, a brak mu drzwi, Spacerując w umysłowym kominie, Kołyszając się w rytm codzienności, Spirale, które zwijają aktywność społeczną, Nie wyrośniesz ponad To, Przelotny przelot nad terenem abstrakcyjnym, Licząc bardzo na interwencję z tyłu, Owalne uszczęśliwianie przy celebracji dnia, Stojąc czasami na postumencie, a czasami bez, Obszar myśli niepozbieranych, Dyrygowanie wieloma pałeczkami, Wygięcie bez głowy, Zakratowana kratką noc bez stanika, Siedząc z zabawką w dłoni, Wieloręki entuzjasta księżycy, Radosna medytacja z drzewkiem niekoniecznie szczęścia, Dwa plusy w dwóch sprawach, Krople przesadne, Ramiona ogarniające formę entuzjazmu, W pogoni za złudzeniem, Cztery postacie pod prawie suprematycznym niebem, Dwie postacie i dwa różne drzewa, Przelatując nad stale wyimaginowaną przestrzenią, Cztery podskoki w tym trzy radosne, Możliwy jeszcze skłon w stronę butów, Lecąc w dwie różne strony, Płynąc w nieznaną okolicę z ideą o dziwnie lzo podobnym kształcie, Leżąc nagusieńko, Ponownie szeroko rozwarte ramiona, Projekcja o kobiecie posiadającej spore nogi, Pilot z przyciskami na trzy dłonie, Medytacja o sprawach otoczonych guzikami do wciskania, Rozmowa pewnej pary, Klęcząc z nadzieją na siedem cudów, Niejasna opowieść trochę dydaktyczna, Butelka z błękitem przed deszczem, Butelki miłości mikulowskich, Tak to znowu ta obsesyjna forma, Powtarzalność tego co podmiotowe, Trójkąty drżące o swoje zasady?, Wszystko kręci się wokół tego samego, Nie każdej lub każdej, Każda vagina ma swojego Serafina, Serafiny patrzą na swoje waginy, Anielica, co duszę chciała, Ciało Anioła o duszy nie wie, Flaszka z Mikulova, Jeśli to nie jest tym, co myślisz?, Butelka z czerwonym wspomnieniem, Miło jest z Wami, Butelka z zapachem czegoś pomarańczowego, Butelka czerwona z niebieskim ostrzeżeniem, Butelka miłości w Mikulov-e, Wszystko to powinno być w wysokich falach, Postać pełna wewnętrznych i zewnętrznych wątpliwości, Oko czuwające w bezkresnej przestrzeni umowności, W dwójnasób wzmożone pragnienie do zaspokojenia od zaraz, Postać słuchająca muzyki z telefonu, Klęcząc i pozbawiając

siebie przy tym głowy, Pewien nieznośny wieżowiec z Lublina, Kobieta myśląca o swojej naturze, Klęcząc i domyślając o naturze rzecz, Dyspozycja do odkrywania istoty kołowatości, Wielowątkowe rozmyślanie o skrępowaniu, Rozmowa o sprawach ostatecznych, Medytacja o dwóch różnych sprawach, Facet pełen ostrych gestów, Duży i mało przekonujący rozmówca, a raczej mówca, Wykluczone - (ni), Kto winien, Pasiak niezrozumienia Gienia, Pasiak adoracyjny trójkątów i kół, Pasiak adoracyjny wysokich lotów, Pasiak z elementami sumienia Gienia, Nic nie zatrybi tego dnia i tylko cieszymy się, Wielowarstwowe pozasemantyczne informacje, Punkt, w którym wiele się zmienia, Fale nanoszące jednostajne dźwięki, Zwyciężył to znaczy zwyciężył, Świat będzie, będzie, Nie po raz pierwszy czyli ponownie, Plasterek na odciski emocjonalne, Dwa symultaniczne radosne loty, Ważąc w dłoniach opłacalność myślenia, Obsesyjna powtarzalność i przewidywalność, Dwa symultaniczne loty bez foty, Kobieta mocno zakotwiczona na gruncie, Postać namiętnego gracza, Medytacja o skończonej grze, Niewygodny pilates lenia.

Good-freedom – reflections from the time of the pandemic and not only – an autoethnographic statement

Summary: The author of the article is a visual creator describing his creative activity during the pandemic period. He places it in the space of his previous achievements. It does so with the awareness of creating source material with the features of maximum authenticity in order to present such an autoethnographic study to other researchers. The text presents the artist's creative process in a methodical way. The illustrations of the works are presented and a certain key to their reading is based on the extensive set of titles attached to the article.

Keywords: visual art, painting, sculpture, autoethnography, felicitology, auto art therapy.

Tamara Sass*

 ORCID 0000-0002-4119-9568

tamarasass@op.pl

Wpływ społecznej izolacji na pracę artystów i nauczycieli

Od momentu, kiedy na zachodzie Europy zaczęto notować coraz więcej przypadków zachorowań na COVID-19, wszyscy z niepokojem czekali, kiedy koronawirus dotrze do Polski. 4 marca 2020 podczas konferencji prasowej minister zdrowia Łukasz Szumowski ogłosił pierwszy potwierdzony przypadek zakażenia koronawirusem SARS-CoV-2 w naszym kraju.

(Ważna, 2020).

Pandemia 2020 – szkic ogólny

Powyższy cytat pochodzi z artykułu, znalezione go przeze mnie na jednym z portali internetowych i zawiera dwie kluczowe informacje. Datę, od której problem stał się nasz i opis emocji, jakie temu towarzyszyły. Sformułowanie „z niepokojem czekali” sygnalizuje stan emocjonalnie nienachalnej niepewności, sytuowany gdzieś pośrodku, pomiędzy lękiem a lekceważeniem. Oczywiście naturalnym jest, że boimy się nieznanych infekcji i ciężkich chorób. Kiedy myślimy o przypadkach eboli czy gorączki krwotocznej, prawdopodobnie konkludujemy „straszne, ale to przecież nie u nas”. W Polsce przyzwyczailiśmy się do obecności wirusów i potrafimy sobie radzić z grypą czy przeziębieniami. Co ciekawe dopiero całkiem niedawno odkryto, co jest odpowiedzialne za pospolite infekcje u ludzi. „Pierwszy ludzki koronawirus – B814 został wyizolowany w 1962 r. od dziecka z objawami przeziębienia. Wirus ten wywoływał łagodnie przebiegający nieżyt błony śluzowej nosa i kaszel” (Pejsak, Tarasiuk, 2020: 21).

* Wyższa Szkoła Informatyki i Umiejętności w Łodzi.

Nawet egzotyczne epidemie wybuchające w ostatnich latach, wywołane przez wirus SARS (2002 r.) czy MERS (2012 r.), nie przerażały Polaków. Byliśmy zainteresowani i zaniepokojeni, ale ponieważ nie dotarły do naszego kraju, to pozostały w sferze niecodziennych i nienarzucających się myśli. Dlatego też, kiedy pojawił się kolejny wirus z tej samej rodziny, co SARS czy MERS, co najwyżej zwiększyliśmy czujność. Nie wiedzieliśmy, jak zachowa się wirus, ale mieliśmy nadzieję, że jakaś bliżej nieokreślona przyzwrotność matki natury, zmusi go do pozostania w domu. Sadzę, że na początku nie potrzebowaliśmy nawet dokładnych szczegółów co do jego zjadliwości, bardziej nas interesowało, czy ma naturę obciążającą, czy domatora.

O pierwszym pacjencie, który uzyskał pozytywny wynik testu na obecność koronawirusa SARS-CoV-2 w Polsce usłyszeliśmy 4 marca. Mężczyzna, który podróżował autobusem z Niemiec do Polski, trafił do szpitala w Zielonej Górze. 66-letni mieszkaniec Cybinki został „pacjentem zero”, [...] (Ważna, 2020).

Wtedy dopiero zrozumieliśmy, że problem jest nasz. Potem sytuacja rozwija się już lawinowo; 10 marca – premier odwołuje imprezy masowe, 11 marca – rząd podejmuje decyzję o zamknięciu placówek oświatowych, 20 marca – wprowadzenie stanu epidemii na terenie Polski (Ważna, 2020). Oczywiście istotnych decyzji obecnych władz i kluczowych dat jest znacznie więcej. Wybrałam trzy powyższe, ponieważ znacząco wpłynęły na grupy zawodowe, które będą omawiane w tym artykule. Ciekawość powodowana obawą o stan zdrowia własny i najbliższych oraz niepewność egzystencjalna, zmuszały do szukania wiadomości. Dowiedzieliśmy się między innymi, że nie po raz pierwszy doszło do przełamania bariery międzygatunkowej i wirusy typowe dla zwierząt zainicjowały chorobę u ludzi, a SARS-CoV-2

jest wysoce zakaźnym i zaraźliwym oraz prawdopodobnie najbardziej patogenym z koronawirusów krążących dotychczas w populacji ludzi. [...] Zgodnie z opinią prezentowaną przez ekspertów WHO średni wskaźnik śmiertelności w przebiegu COVID-19 wynosi około 3,0%. (Pejsak, Tarasiuk, 2020: 29–32).

Odczucia własne pretekstem do badań jakościowych

Jako artysta i nauczyciel doświadczyłam i doświadczam zmian, które wywołała pandemia. Stosunkowo wcześniej przeszłam ze stanu zaniepokojenia w stan lęku, nie na skutek obostrzeń dotyczących mnie zawodowo, ale jako matka. Kiedy córka wylatywała na Bali, gdzie planowała zostać kilka tygodni, wirus trzymał się granic Chin. Gdy w Polsce zamknięto granice, zdałam sobie sprawę, że córka nie ma jak wrócić do kraju, zmiany dotknęły mnie osobiście i poczułam strach. To prywatne doświadczenie wzmocniło moją wrażliwość społeczną i pojawił się imperatyw popełnienia jakiegoś komentarza. Pierwszym była grafika wykonana m.in. w technice akwaforty pt. *Udomowieni*. To praca zamykająca się w kształcie wydłużonego, jednorodnego w kolorze, poziomego prostokąta. Na płaskiej apli ułożyłam w pionie trzy ludzkie twarze. Dwie są eksponowane przodem, a środkowa tyłem. Każda twarz wtapia się we własną formę muszli i stanowi z nią substancjalną jedność (ilustr. 1).



Ilustracja 1. Tamara Sass, tryptyk graficzny pt. *Udomowieni*, akwaforta, 2020

Mam nadzieję, jako twórca, że praca nie będzie odbierana tylko w kategoriach estetycznych, a stanie się pretekstem do indywidualnej refleksji nad „tu” i „teraz”. Wzmocnię tę nadzieję słowami Marii

Poprzękiej, że „Nie można więc przedstawionych przedmiotów odbierać wyłącznie jako przedmiotów. Ma się je traktować jako znaki, słowa” (Poprzęcka, 2008: 67). Muszle w mojej pracy nie będą wyłącznie kojarzone z ładną, dobrze narysowaną formą, ale staną się zamiennikiem słów takich jak bezpieczeństwo, dom, izolacja, schronienie, twarze podpowiedzą pojęcia – człowiek, indywiduum, tożsamość, ja, on, a korelacja twarz – muszla spowoduje do wewnętrznych emocjonalno-intelektualnych poszukiwań. Odbiorca sam zdecyduje, ku jakim odpowiedziom prowadzą *Udomowieni*. Każdy indywidualnie zinterpretuje fakt, że muszle nie łączą się ze sobą, że głowy nie są odwrócone w tym samym kierunku, że widzimy tylko niewielki fragment twarzy. Ta ujmująco nienachalna i samokształcąca rola sztuki, kiedy odbiorca zostaje sprowokowany do refleksji na pewien temat, nie czując żadnego przymusu, jest w moim odczuciu szczególnie cenna. To dla mnie zupełnie wyjątkowe, mieć możliwość nawiązania wartościowego i nienarzucającego się dialogu z drugim człowiekiem, który jako wolny i sprawczy patrzy na obraz i prowadzi dyskurs ze sobą i z rzeczywistością.

Oczywiście poza wyżej opisaną pracą, będącą wizualną refleksją wobec społecznej izolacji, doświadczam też refleksji, które nie są pointowane żadnym obrazem. Pojawiają się kolejne rozważania, prowokowane nowymi doświadczeniami, których nie skąpi nowa rzeczywistość. Jako nauczyciel i wykładowca, po decyzji o zamknięciu placówek oświatowych, miałam niewiele czasu na zapoznanie się z nowymi komunikatorami, przeorganizowanie treści w ramach autorskich programów nauczania i przygotowanie odpowiednich materiałów. Po pierwszych przeprowadzonych zajęciach online unaoczniała mi się ich specyfika, a to spowodowało kolejne wyzwania. Należało dostosować atrakcyjność zajęć do nowej formy komunikacji, wykorzystując dostępne narzędzia, uaktywnić uczniów i studentów oraz wymyślić sposób na rzetelną weryfikację ich wiedzy i umiejętności. Oczywiście zdałam sobie sprawę, że wszyscy nauczyciele i wykładowcy stawiają czoła podobnemu wyzwaniu. Zauważyłam dość szybko, że trud pracy nauczycielskiej miał inne oblicze niż trud pracy artysty. Jako twórca mogłam właściwie realizować się bez przeszkód. Dopiero stan przedłużającej się społecznej izolacji

i świadomość, że nieprędko wrócimy do normalności, zaczęły niepokoić i pojawiły się pytania: co z wystawami? co ze sprzedażą prac? co z twórczą motywacją? Osobiste obawy i szereg pytań bez odpowiedzi sprowokowały myśl skierowaną ku innym. Co myślą o pracy w czasie społecznej izolacji artyści i nauczyciele? Jak sobie radzą?

Zanim wyjaśnię, jaki był założony cel badań, opiszę dlaczego przeprowadziłam je na dwóch wyżej wymienionych grupach zawodowych, a nie skupiłam się tylko na artystach. Pierwszy powód jest osobisty, jako nauczyciel i artysta widzę zgrabną koegzystencję pomiędzy tymi dwiema formami aktywności zawodowej. Drugi jest teoretyczny, i nauczycielom, i artystom przyświeca rudymen tarne założenie: dialog z Drugim ku wartości. Warto w tym miejscu podkreślić, że w dobie internetu i obecnej pandemii komunikacja wizualna jeszcze bardziej zacieśnia więzi pomiędzy sztuką a edukacją. Obie grupy zawodowe wykorzystują sztukę. Dla artystów jest zazwyczaj celem sama w sobie, dla nauczycieli jest najczęściej narzędziem. Trzeci powód jest praktyczny. Wszyscy ankietowani artyści są jednocześnie nauczycielami. Pracując w szkołach i na uczelniach, uczą tego lub na bazie tego, co realizują z pasją jako artyści.

Przejdę do sformułowania celu badań. Celem jest zdefiniowanie i zrozumienie zmian spowodowanych pandemią, jakie zaistniały i ciągle zachodzą w pracy artystów i nauczycieli. Wybór celu związanego z wybranymi grupami zawodowymi uzasadniam coraz silniejszą korelacją sztuki i edukacji. Internet i multimedia od lat pielęgnują tę szczególną zażyłość, a obecna izolacja społeczna uczyniła komunikację poprzez obraz absolutnie kluczową nie tylko dla artystów, ale i dla nauczycieli. Uznałam, że aby cel zrealizować, trzeba zadać szereg pytań jednym i drugim, a następnie porównać ze sobą obie grupy zawodowe.

Mając świadomość małej ilości czasu na napisanie artykułu, ograniczeń wynikających ze społecznej izolacji i braku dystansu wobec zjawisk zachodzących w naszym kraju i na świecie zdecydowałam się na artykuł, który, napisany z oczywistą rzetelnością, będzie cennym, ale jednak tylko pretekstem do kolejnych badań. Takie badania mogłyby, poprzez specyficzne ograniczenie grupy docelowej, pomóc w odnalezieniu odpowiedzi na wiele kluczowych pytań. Poniżej trzy

przykładowe: Czy i w jaki sposób dziedzina sztuki ma wpływ na pracę artystów w czasach pandemii? Nauczyciele jakich przedmiotów i dlaczego mają najwięcej problemów z utrzymaniem poziomu nauczania? Jak wiek, płeć czy miejsce zamieszkania wpływają na pracę twórczą w czasach społecznej izolacji? Chcąc mieć obraz, chociażby ogólny, jak pandemia wpływa na pracę artystów i nauczycieli, należało najpierw wybrać grupę osób, od których można pozyskać informacje. Nauczyciele i artyści nie zostali wybrani z klucza przynależności instytucjonalnej, wieku, nauczanego przedmiotu czy uprawianej dziedziny sztuki. Zasada była prosta. Dzwoniłam do mniej lub bardziej znanych mi osób, nie selekcjonując ich w żaden wstępny sposób, poza tym, że musieli być artystami lub nauczycielami, a najlepiej jednym i drugim jednocześnie. Ostatecznie wybrana przeze mnie grupa, objęła kilkanaście osób, sześciu nauczycieli i siedmiu artystów, dwóch nauczycieli było jednocześnie artystami, a wszyscy artyści byli nauczycielami w szkołach i uczelniach. Na technikę badawczą wybrałam wywiad bezpośredni, a kwestionariusz wywiadu został narzędziem wspierającym.

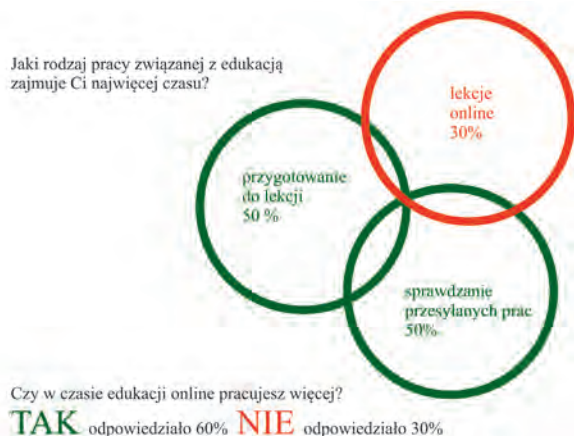
Wpływ społecznej izolacji na pracę nauczycieli

Rozpoczynając badania, przygotowałam dla nauczycieli kwestionariusz, składający się z 18 pytań. Większość badanych odpowiadała w trakcie rozmowy telefonicznej. Tylko jedna z nauczycielek wolała odnieść się do pytań pisemnie, a odpowiedzi przesłała pocztą elektroniczną. Poniżej przedstawię listę pytań, wraz z krótkim komentarzem dotyczącym każdego z nich.

1. Jakiego przedmiotu uczysz i na którym poziomie edukacji? Uzyskałam informację, że mam do czynienia z nauczycielami szkół podstawowych, a dwoje uczy też w liceum, zajmującymi się edukacją w zakresie muzyki, plastyki, języków (polski, angielski, włoski), biologii i geografii.

2. Czy w czasie edukacji online pracujesz więcej? Dostałam cztery odpowiedzi pozytywne i dwie negatywne (ilustr. 2).

3. Jaki rodzaj pracy związanej z edukacją zajmuje Ci najwięcej czasu? Respondenci wymienili: przygotowanie do lekcji (3), sprawdzanie przesyłanych prac (3), lekcje online (2). Przy czym warto nadmienić, że pojawiła się pewna zależność. Te same osoby, którym lekcje online zabierają najwięcej czasu, jako jedyne deklarowały, że pracują mniej. To w sumie mało zaskakująca koincydencja zważywszy na dość powszechną zasadę w szkołach, że lekcje online jest mniej niż w zwyczajowym planie zajęć (ilustr. 2).



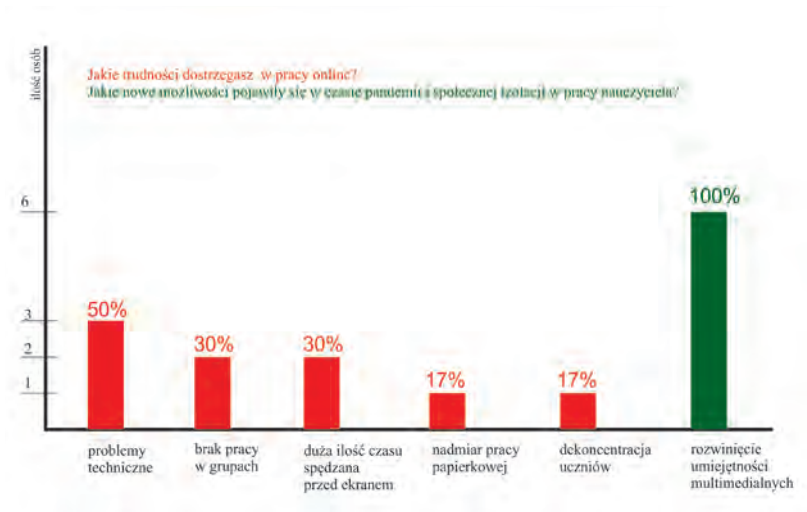
Ilustracja 2. Opracowanie graficzne dla pytania nr 2 i nr 3

Źródło: opracowanie własne

4. Jakie trudności dostrzegasz w pracy online? Nauczyciele narzekali na problemy techniczne (3), na niemożność realizowania pracy w grupach i przeprowadzania gier dydaktycznych (2), na nadmiar pracy papierkowej (1), na ilość czasu spędzanego przed ekranem (2) i na dekoncentrację uczniów (1) (ilustr. 3).

5. Jakie nowe możliwości pojawiły się w czasie pandemii i społecznej izolacji w pracy nauczyciela? Na tak postawione pytanie odpowiadano właściwie jednym głosem: rozwinięcie umiejętności multimedialnych (6). Oczywiście w dopowiedzeniach pojawiały się pewne różnice. Jedni wskazywali na nowe narzędzia do prowadzenia wideokonferencji, inni na ciekawe materiały na platformach

edukacyjnych. Ciekawy był kontekst emocjonalny wypowiedzi. Nauczyciele kojarzyli konieczność samoedukacji nie tyle z pewnym trudem, ile okazją do zmiany (ilustr. 3).



Ilustracja 3. Opracowanie graficzne dla pytania nr 4 i nr 5

Źródło: opracowanie własne

6. W jaki sposób praca online wpływa na modyfikację treści i metod stosowanych przez Ciebie w procesie kształcenia? Treści, zdaniem połowy respondentów, pozostały niezmienione, co do metod, to zgrabnie ujęła to jedna z nauczycielek: *Inna koncentracja wymaga innych metod i innego planowania czasu pracy.*

7. W jaki sposób brak możliwości swobodnego kontaktu z uczniami zmienia pracę nauczyciela? Wszystkim respondentom przeszkadza brak bezpośredniej relacji. Jedni koncentrują się na kontekście czysto ludzkim: *Mam mniej możliwości okazania sympatii; Nie mogę udzielić stosownego wsparcia najsłabszym.* Inni podkreślają aspekt edukacyjny: *Brak rozmowy bezpośredniej utrudnia tłumaczenie; Nie ma szans na szybką wymianę spostrzeżeń.*

8. W jaki sposób brak bezpośredniego kontaktu wpływa na zachowanie uczniów? Dwie osoby nie widzą żadnej różnicy, niektórzy

uważają ze postawy uczniów polaryzują się (2) – *Część jest wycofana, część pracuje lepiej.*

9. Jakie problemy związane z pracą zdalną najczęściej sygnalizują Twój uczniowie? Okazuje się, że uczniowie mają ten sam kłopot, co nauczyciele w czasie pracy zdalnej – problemy techniczne. Tak odpowiedzieli wszyscy respondenci. Warto jednak podkreślić, że problem nie zawsze był rzeczywisty, niekiedy stawał się wymówką dla uczniów. Powołując się na komplikacje techniczne, usprawiedliwiali brak obecności lub przygotowania.

10. W jaki sposób brak bezpośredniego kontaktu i edukacja online wpływa na zachowanie rodziców? Trzy osoby odpowiedziały, że nie wpływa, jedna z nauczycielek uważa, że wpływa, ale negatywnie, cytując: *Rodzice są bardziej roszczeniowi i zmęczeni nauką z dzieckiem.* Pozostałe dwie uważają, że pozytywnie: *Są bardziej wyrozumiani, bo mają mniej problemów wychowawczych.*

11. Czy wypracowałeś jakieś nowe autorskie sposoby i metody, które stosujesz w pracy zdalnej? Wszyscy odpowiedzieli, że tak, wskazując zgodnie, że konieczność korzystania z nowych technologii była podstawowym impulsem zmian, np. wspólne rysowanie na białej wirtualnej tablicy iPada czy kartkówki online. Nauczycielka języka polskiego powiedziała, że omawiając nowy temat, stosuje więcej *wizualnych odnośników, takich jak filmy czy obrazy.*

12. Czy edukacja online wpływa na poziom nauczania w ramach Twojego przedmiotu? To pytanie paradoksalnie podzieliło respondentów, mimo że wszyscy odpowiedzieli „tak”. Dwie osoby uważają, że uczniowie zrobili więcej, a pozostałe cztery, że mniej. Ci ostatni argumentują to mniejszą ilością godzin i tym, że nie wszystkiego można nauczyć online.

13. W jaki sposób Twoim zdaniem pandemia i izolacja wpłynęły na poziom edukacji? Dwie osoby odpowiedziały dość asekuracyjnie: *To zależy od indywidualnych przypadków i korelacji; Na razie to zbyt krótki czas.* Dwie uważają, że może znacząco obniżyć się poziom edukacji: *Słyszę, że w innych szkołach nie ma lekcji online, uczniowie pracują sami i nie wszystko rozumieją; Myślę, że część materiału będzie niezrealizowana. Uczniowie nawet jak oddają prace, to nie wiadomo, czy robią je samodzielnie.* Dwie uważają, że nie wpłynie

to na poziom nauczania, ale jednocześnie podkreślają, że mogą pojawić się *problemy relacyjne i lęki społeczne*.

14. Czy w czasie pracy zdalnej zdarzają się problemy wychowawcze? Jeśli tak, to jakie? Połowa respondentów nie zauważa szczególnych problemów wychowawczych, pozostała część wymienia przede wszystkim złośliwe komentarze i kłótnie w czasie i po zajęciach online.

15. W jaki sposób rozwiązujesz sprawy wychowawcze w czasie pandemii? Pojawiają się dwie odpowiedzi. Rozmowy z uczniami w czasie spotkań online i uwagi pisane do rodziców za pomocą poczty elektronicznej lub wirtualnego dziennika.

16. W jaki sposób wykorzystujesz w czasach pandemii internet i komunikację multimedialną? Odpowiedzi były dość różnorodne. Najczęściej wymieniano: przygotowywanie materiałów (5), indywidualną komunikację z uczniem i prowadzenie lekcji (4), e-podręczniki (1).

17. Czy Twoim zdaniem pandemia i izolacja wpływają w jakiś sposób na poczucie sensu i atrakcyjność zawodu nauczyciela? Odpowiedź każdego z zapytanych była ambiwalentna. Wszyscy uważali, że praca nauczyciela ciągle ma sens, a niektórzy szli nawet krok dalej, twierdząc, że pandemia *wzmacnia przekonanie, że nauczyciel jest potrzebny*. Równie zgodnie ocenili, że atrakcyjność zawodu w czasie pracy zdalnej jest mniejsza: *Sens się nie zmienia, atrakcyjność tak*.

18. Czy utrzymująca się pandemia Twoim zdaniem spowoduje trwałe zmiany w edukacji? Jeśli tak, to spróbuj prognozować jakie. Cztery osoby podkreśliły, iż pozytywne będzie to, że nauczyciele staną się lepiej wykształceni multimedialnie, w negatywach znalazły się wypowiedzi dwóch nauczycielek. Jednej, która zauważyła, że niektórzy będą rezygnować z pracy, nie dając rady nowym, technologicznym wyzwaniom, i drugiej twierdzącej, że *uczniowie będą jeszcze bardziej nadużywać multimediiów*.

Chcąc jak najrzetelniej przeanalizować otrzymane odpowiedzi, zestawie je dodatkowo w tabeli, w taki sposób, aby pod znakiem + znalazło się to, co jest warte pielęgnowania, natomiast pod znakiem – to, na co należy uważać, albo czego unikać (tab. 1).

Tabela 1. Analiza otrzymanych odpowiedzi

+	–
<p>Praca nauczyciela ma sens, niezależnie od tego, czy uczymy zdalnie, czy tradycyjnie.</p> <p>Nauczyciele będą lepiej wykształceni multimedialnie.</p>	<p>W czasie pracy zdalnej spada atrakcyjność zawodu nauczyciela, więcej pracy, więcej papierkowej roboty, więcej siedzenia przed ekranem.</p> <p>Niektórzy nauczyciele będą rezygnować z pracy, nie dając rady nowym, technologicznym wyzwaniom.</p> <p>Uczniowie będą jeszcze bardziej nadużywać multimediiów.</p> <p>Problemy techniczne w czasie pracy online.</p> <p>Może znacząco obniżyć się poziom edukacji, ponieważ nie we wszystkich szkołach prowadzone były lekcje online, jeśli były prowadzone to było ich mniej, uczniowie więcej pracują sami i nie wszystko rozumieją, część materiału będzie niezrealizowana, ponieważ nie nadaje się do zrobienia w czasie nauki zdalnej.</p> <p>Brak narzędzi do weryfikowania poziomu samodzielności wykonywanych przez uczniów prac.</p> <p>Mogą pojawić się problemy relacyjne i lęki społeczne.</p>

Źródło: opracowanie własne.

Analizując odpowiedzi, doszłam do wniosku, że nauczyciele okazali się bardzo sprawną grupą zawodową. Z dnia na dzień zostali postawieni przed faktem, że muszą przejść na pracę zdalną i opanować narzędzia do tego niezbędne, zaczęli uczyć się obsługi programów Teams i Zoom, szukać w internecie stosownych e-booków, zdjęć i filmów. Dostosowywali na bieżąco wykorzystywane metody i wymyślali własne autorskie sposoby, aby wzmocnić koncentrację uczniów i optymalizować atrakcyjność realizowanych zajęć. Idąc dalej, wsparłszy się definicją M.I. Steina, że „twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako

użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy w pewnym czasie” (Nęcka, 2001: 17); trzeba przyznać, że nauczyciele wykazali się niezaprzeczalnie twórczą postawą, dostosowując się do nowych warunków pracy. Dzisiejsze zmiany w edukacji są możliwe dzięki rozwiązaniom, umożliwiającym różnorodne sposoby komunikowania się. Zresztą samo słowo „komunikacja” też ewoluowało. Kiedyś „miało szerokie zastosowanie w odniesieniu do dróg, mostów, szlaków morskich, rzek i kanałów, zanim w epoce elektryczności zostało przekształcone w »przenoszenie informacji«” (McLuhan, 2004: 141). Właśnie skuteczne przenoszenie informacji jest jednym z podstawowych zadań w pracy nauczyciela. Świadomi pedagogzy, choć mam pewność, że nie tylko oni, zdają sobie sprawę, że wzrok jest dla człowieka zmysłem dominującym i że XX w., zapraszając multimedia do komunikacji społecznej, wzmocnił znacząco brak równowagi percepcyjnej.

Nie ma wątpliwości, że wkraczamy w epokę, w której obraz zaczyna dominować nad słowem pisanym. W takiej perspektywie wydaje się szczególnie ważne, aby określić możliwości obrazu w procesie komunikowania, zapytać, czy istnieje, czy nie może istnieć coś bardziej skutecznego niż język pisany i mówiony (Gombrich, 2011: 41).

Jednak ani wiedza o tym, że żyjemy w epoce obrazkowej, ani posiadanie mniej lub bardziej podstawowych umiejętności i narzędzi do sprawnego funkcjonowania na zasadach wyżej wspomnianej epoki nie wyeliminowały ogromu trudu i komplikacji relacyjnych po przejściu na pracę zdalną. „Wprowadzenie nowych środków przekazu i rodzajów techniki, za pomocą których wzmacniamy i przedłużamy siebie samych, stanowi potężną zbiorową operację chirurgiczną przeprowadzaną na ciele społeczeństwa z całkowitym pominięciem środków bakteriobójczych” (McLuhan, 2004: 111).

Pomimo iż powyższy cytat nie odnosi się bezpośrednio do pracy zdalnej nauczycieli w czasie pandemii, a do korzystania z multimediiów, pasuje idealnie. W czasie wywiadu nauczycielka języka polskiego stwierdziła, że jeśli chce utrzymać uwagę uczniów, nie może tylko mówić. Musi zastąpić złożoną mowę ciała, eksponowaną w czasie tradycyjnych lekcji, materiałami wizualnymi w formie

zdjęć, pokazu slajdów czy filmu. Powyższy przykład zgrabnie ilustruje to, co wszyscy nauczyciele musieli zrobić. Zmodyfikować sposób komunikowania się. W marcu mieli do dyspozycji zaplecze szkolne, książki i ćwiczenia, muzea i wystawy w galeriach, koncerty, kina i teatry. Mogli integrować się z wychowankami w czasie wycieczek i zabaw w klasie. Chwilę później zostali skazani na własny komputer i internet. To niezaprzeczalny trud, na którym wyrosła oczywista środowiskowa korzyść: większość nauczycieli zmuszona sytuacją uczyła się korzystania z multimediów. Co więcej, wielu z nich deklarowało, że jak wróci do tradycyjnej formy pracy, to wykorzysta pozyskane umiejętności i narzędzia. Pandemia wymusiła na nauczycielach tzw. „alfabetyzm medialny – zdolność do stania się pełnoprawnym uczestnikiem współczesnej kultury medialnej” (Jenkins, 2007: 251).

Konieczność pracy zdalnej to nie tylko potrzeba nowego sposobu komunikacji, ale i nieco inny rodzaj odpowiedzialności za uczniów. Pandemia z jednej strony ograniczyła wolność uczniów, zatrzymując ich w domu, z drugiej dała im jej więcej, ponieważ sami decydowali o organizacji czasu nauki, o pokazywaniu się na lekcji czy chowaniu przed kamerką komputera. Więcej rzeczy musieli wyszukiwać sami w internecie, więc i bardziej byli narażeni na treści w nim obecne. Ci co nadużywali multimediów wcześniej, teraz bez wyrzutów sumienia przeglądali sieć w poszukiwaniu wiedzy i nie tylko, mając przyzwolenie rodzicielskie i społeczne. Biorąc pod uwagę zmiany w funkcjonowaniu samych uczniów, odpowiedzialność nauczycieli skupiała się nie tylko na tradycyjnych zachowaniach, jak złośliwe uwagi i kłótnie z kolegami, ale też na zupełnie nowych problemach. Jak zweryfikować, czy uczeń ma rzeczywiste problemy z kamerą lub komputerem, czy zwyczajnie kłamie? Jak dopilnować, aby realizował pracę samodzielnie, a nie przy pomocy rodziców? Jak stosownie podzielić się odpowiedzialnością z rodzicami, skoro uczeń pracuje w domu? Jak, co najtrudniejsze, przygotować uczniów do korzystania z zasobów internetu, gdzie naturalnie panuje „egocasting” i bylejakość, gdzie używając radykalnego sformułowania, „[...] miliony żywiołowych małych – z których większość nie jest bardziej twórcza niż nasi biologiczni kuzyni – tworzą nieskończony cyfrowy zbiór miernoty? (Keen, 2007: 26).

Jak wzmacniać specyficzną „Kulturę Uczestnictwa”, kiedy internet oferuje, poza tym, co wartościowe, ogrom nierzetelnych i nieprawdziwych informacji oraz niestosownych obrazów? To oczywiste wyzwanie i do tego nie zawsze sposób, w jaki nauczyciele edukowali i wychowywali w czasie pracy zdalnej, spotykał się ze zrozumieniem i uznaniem uczniów bądź rodziców. Pomimo zmian w sposobie prowadzenia lekcji, konieczności szybkiej autoedukacji, braku społecznego wsparcia, a nawet pomimo tego, że ich zdaniem praca stała się mniej atrakcyjna, wszyscy nauczyciele, biorący udział w wywiadzie, są przekonani, że to, co robią, ciągle ma sens.

Wpływ społecznej izolacji na pracę artystów

Czternaście pytań zawartych w przygotowanym przeze mnie kwestionariuszu dla artystów zadałam w rozmowie telefonicznej. Jedna osoba odpowiedziała mi za pomocą poczty elektronicznej. Przyjmując podobną zasadę, jak w przypadku nauczycieli, poniżej przedstawiam listę pytań wraz z krótkim komentarzem dotyczącym każdego z nich.

1. Jaką dziedziną sztuki się zajmujesz? Odpowiedzi respondentów uświadomiły mi, że mam do czynienia z artystami sztuk wizualnych, którzy reprezentują różne dziedziny, tj. malarstwo, grafikę, ceramikę, fotografię czy rzeźbę. Oprócz tego, prawie każdy z nich wykracza poza podstawową dziedzinę swojej twórczości, uprawiając inne. Malarz zajmuje się ceramiką, rzeźbiarz malarstwem, a grafik biżuterią. Zatem te siedem osób to: dwóch malarzy, pięciu grafików, dwóch ceramików, dwóch zajmujących się biżuterią, jeden rzeźbiarz i jeden fotograf.

2. Czy w czasie społecznej izolacji zmieniłaś/zmieniłeś dziedzinę twórczej realizacji? Cztery osoby stwierdziły, że nie, dwie w czasie pracy zdalnej zaadaptowały kolejne twórcze przestrzenie; malarka zajęła się grafiką, a rzeźbiarka kaligrafią. Jeden z grafików wspominał o nowych odkryciach w przestrzeni technik multimedialnych.

3. Czy w czasie izolacji społecznej tworzysz więcej, czy mniej i dlaczego? Trzy osoby tworzą więcej i uzasadniają to większą ilością czasu. Dwie osoby pracują tym samym rytmem, co wcześniej, a dwie kolejne deklarują, że zdecydowanie mniej. Z dwóch ostatnich,

pierwsza podała powód niezwiązany z zawodem: *Pracuję mniej, bo się wzięłam za remont*. Druga zajmująca się fotografią ma powód czysto zawodowy: *Pracuję z modelem, a pandemia ograniczyła kontakty*.

4. Z jakimi trudnościami borykasz się jako artysta w czasie społecznej izolacji? Czworo tęskni za relacjami, niekoniecznie za tymi zawodowymi, ale za spotkaniami ze znajomymi i przyjaciółmi, dwie osoby narzekały na problemy ze sprzedażą prac i wybiciem z pewnego rytmu. Jedna wspomniała o problemach z materiałami, a kolejna o problemach z modelami do fotografowania.

5. Czy pojawiły się dla Ciebie jakieś nowe możliwości dla pracy twórczej w czasie społecznej izolacji? Trzech artystów złożyło wniosek o stypendium „Kultura w sieci” i je otrzymało. Reszta stwierdziła, że nic nowego się nie pojawiło.

6. Czy pandemia spowodowała jakieś nowe tematy w twojej twórczości? Pięcioro uznało, że nie. Dwoje artystów zrealizowało grafiki i wysłało na konkursy międzynarodowe.

7. Czy z konieczności lub wyboru zmieniła się forma/styl realizowanych przez Ciebie prac? U wszystkich pojawiła się ta sama lakoniczna odpowiedź: nie.

8. Czy pandemia inspirowała Cię do nowych poszukiwań technologicznych? Tylko jedna osoba odpowiedziała tak i dodała, że myśli o innej ekspozycji swoich rzeźb.

9. Czy czas pandemii i społecznej izolacji pozwala ci na realizację rozpoczętych wcześniej prac i projektów? Jeśli nie, to dlaczego? Wszyscy poza artystą fotografem zgodnie stwierdzili, że bez przeszkód kontynuują rozpoczęte wcześniej prace.

10. Czy brak możliwości swobodnego kontaktu z innymi utrudnia Ci pracę twórczą? *Utrudnia? Chyba nie, ale zwykłego pogadania mi brakuje*. W takim tonie wypowiadają się też pozostali, sugerując, że brak kontaktów nie wpływa bezpośrednio na proces twórczy.

11. W jaki sposób brak dostępu do galerii i muzeów wpływa na Twoją pracę artystyczną? Ku mojemu zaskoczeniu, czterech artystów uważa, że brak dostępu do muzeów i galerii nie wpływa na ich pracę. Komentarze trójki pozostałych przytoczę: *Brak wystaw nie ułatwia; Brak planu wystawienniczego i motywacja spada; Brak wystaw i nie wiadomo, co dalej*.

12. W jaki sposób wykorzystujesz w czasach pandemii internet i komunikację multimedialną? Dwie osoby wykorzystują internet i multimedia tak samo jak przed pandemią, jedna w ogóle nie wykorzystuje, a u pozostałych pojawiła się podobna odpowiedź, że do komunikacji. Jeden z artystów dopowiedział, że tym sposobem pozyskuje informacje o konkursach, drugi wykorzystał internet do zrobienia własnej strony.

13. W jaki sposób pandemia i izolacja wpłynęły Twoim zdaniem na sztukę i kulturę? Trzy osoby uważają, że większość działań z obszaru sztuki i kultury przeniesie się do internetu. Pojawiła się konkluzja, że przez to wzmocni się siła popkultury (4). Jeden wypowiedział się o kondycji sztuki dosadnie: *Dotłuką ją. Było źle, a będzie jeszcze gorzej*. Artysta zajmujący się fotografią wyraził niepokój, że długo będą się kotłowały tematy popandemiczne.

14. Czy Twoim zdaniem pandemia determinuje w jakiś sposób poczucie sensu i celowości pracy artystycznej? Nikt z respondentów nie narzekał na brak sensu wykonywanych działań. Sygnalizowano jednak, że cel będzie teraz bardziej związany z samorealizacją i autoterapią. Dwie osoby podkreślały, że zastój w sprzedaży i wystawianictwie, może utrudnić, ale nie odbierze sensu ani celowości pracy artystycznej.

Poniżej pozwoliłam sobie wyselekcjonować najważniejsze profity i deficyty pracy artysty sztuk wizualnych w czasie pandemii (tab. 2).

Tabela 2. Profity i deficyty pracy artysty sztuk wizualnych podczas pandemii

+	–
<ul style="list-style-type: none"> – Cel i sens pracy artystycznej pozostanie, tylko będzie bardziej związany z samorealizacją i autoterapią. – Większość artystów tworzy więcej. – Nowe propozycje stypendialne. 	<ul style="list-style-type: none"> – Zastój w sprzedaży i wystawiennictwie. – Większość działań z obszaru sztuki i kultury przeniesie się do internetu. – Wzmocni się popkultura. – Niektóre dziedziny sztuk wizualnych mają problemy z powodu społecznej izolacji. Na przykład fotograf nie ma dostępu do modeli.

Źródło: opracowanie własne.

Okazało się, że grupa artystów sygnowana do badania związana jest ze sztukami wizualnymi, naturalnie zdeterminowało to ogólne wnioski z przeprowadzonego badania. Jest oczywiste, że czas, kiedy multimedia stają się narzędziem dominującym, a społeczna izolacja ogranicza kontakty, łatwiej będzie tworzyć artystom sztuk wizualnych niż na przykład muzykom czy aktorom. Ukonkretniając, jako grafik mogę projektować, mając tylko własny komputer, aktor zazwyczaj potrzebuje widowni, innych aktorów, dekoracji itd. Zatem muszę przyznać, że badanie przeprowadziłam na uprzywilejowanej grupie artystów. To dało mi prawdopodobnie większą zgodność udzielanych odpowiedzi i przejrzystość w formułowaniu wniosków końcowych. Rozpocznę rozważania od truizmu, że artysta potrzebuje wolności. Ale gdybym postawiła teraz pytanie, o jaką wolność chodzi, to sytuacja byłaby już mocno złożona. Większość z badanych stwierdziła, że tworzy więcej, pomimo iż ich wolność, i to ta najbardziej podstawowa, do swobodnego poruszania się została ograniczona. Posłużę się cytatem z wykładu wygłoszonego w 1939 r. w Harvardzie przez Igora Strawińskiego, aby wpuść choć odrobinę światła w tę wcześniej sygnalizowaną aporię:

Moja wolność polega na poruszaniu się wewnątrz wąskiej ramy, którą sam wyznaczyłem dla każdego z moich przedsięwzięć. Powiem nawet więcej, moja wolność jest tym większa i bardziej znacząca, im bardziej zawęzę i ograniczę pole działania i im ciśniej otoczę się przeciwnościami (Gombrich, 2011: 62).

Gdyby zatem założyć, że integralną częścią procesu twórczego jest samoograniczenie, to można przypuścić, że artysta jest uodporniony na działania w ograniczonym spectrum. Może nowym wyzwaniem jest przede wszystkim konieczność dopasowania narzuconych ram do tych, które proponuje sam artysta. Kolejnym istotnym czynnikiem w pracy twórczej jest dostęp do informacji. W dobie internetu nawet pandemia ze swoimi restrykcjami nie wybije nas z rytmu pozyskiwania i przetwarzania wiedzy. Wszyscy, w tym artyści, jesteśmy uczestnikami tzw. „demokracji semiotycznej”, gdzie „każdy ma władzę definiowania siebie i świata. Dzięki dostępowi do bezmiaru informacji i symboli, każdy ma potencjalną władzę subiektywnego określania zjawisk, rzeczy, ludzi” (Fiske, 1997).

Jeśli nie braku dostępności i braku twórczej wolności to czego zatem najbardziej obawiają się artyści? Boją się zastoju w obrocie dziełami, czyli popytu na sztukę, ale jeszcze bardziej niepokoi ich perspektywa przeniesienia kultury i sztuki w przestrzeń internetu i tym samym wzmocnienie się tzw. sztuki popularnej. Ich obawy są w pełni uzasadnione, ponieważ głęboka refleksja, która zwykle towarzyszy temu, co znaczące i wartościowe może być niemożliwa. Niemożliwa, gdyż „sztuka multimedialna w założeniu taką kontemplację wyklucza. Działając różnymi, sprzecznymi i silnymi bodźcami uniemożliwia skupienie, jest – i ma być – odbierana w rozproszeniu i nieuważce” (Poprzęcka, 2008: 87).

Można pójść krok dalej w stronę ponurego wizjonerstwa i sugerować, że „twórczość artystyczna, której wyrazem są dzieła z zakresu literatury, muzyki, malarstwa, architektury, rzeźby itp. odpowiadające wymaganiom piękna, harmonii, estetyki” (*Słownik języka polskiego*, 1959: 806) może zanikać. Rozważając, czy takie obawy i prognozy mają jakieś podstawy, przywołajmy dość klasyczną definicję zaproponowaną przez Hegla, według którego sztuka jest „syntezą zjawiska z ideą, rzeczywistości z myślą, treści z formą” (Tatarkiewicz, 1968: 242).

Dodajmy do tej bardzo ogólnej definicji komponent w postaci multimediiów, internetowej demokracji i zasady, że „treść podąża za formą, a rewolucyjne rodzaje techniki doprowadzają do powstania nowych struktur odczuwania i myślenia” (McLuhan, 2004: 17), a uświadomimy sobie, że kolejne pokolenia wychowywane na popkulturze mogą nie być zdolne do rozumienia i szacunku dla innego rodzaju sztuki.

Zestawiając artystów i nauczycieli, warto na wstępie zauważyć, co niezwykle optymistyczne, że mimo ograniczeń związanych z pandemią zachowali poczucie sensu wykonywanej pracy. Widzą celowość własnych działań i pracują więcej. I artyści, i nauczyciele skutkiem izolacji społecznej utracili możliwość kontaktów bezpośrednich z dedykowanym odbiorcą. Pierwsi w wyniku zamknięcia muzeów i galerii, drudzy przez przymus pracy zdalnej. Konsekwencją tego stanu rzeczy było szukanie alternatywnych sposobów komunikacji. Artyści zaczęli częściej pokazywać własne wytwory w internecie, nauczyciele posiadłszy umiejętność korzystania z nowych komunikatorów, dostosowali do nich treści i metody prowadzonych zajęć. Sytuacja, w której podejmowany jest dodatkowy wysiłek niewzmacniany specjalnym uposażeniem,

pasuje w pewien sposób do tzw. hipotezy nadmiernego uzasadnienia. „Jeśli aktywność twórcza może być skutecznie motywowana przyjemnością, skłonnością do zabawy lub ciekawością, jakiegokolwiek zewnętrzne powody, aby się jej oddawać są zbędne” (Nęcka, 2001: 88).

Obie grupy społeczne twórczo i sprawnie dostosowały się do nowych realiów. Szukając kolejnych podobieństw, warto wspomnieć o obawach. Znacząca większość badanych wyraziła niepokój wymuszoną dominacją multimediów, przy czym artyści uznali, że konsekwencją tej dominacji będzie wzmocnienie znaczenia popkultury i całkowite przeniesienie sztuki do sieci. Nauczyciele obawiają się, że osoby nieradzące sobie z technologicznymi zmianami będą zwalniane z pracy, martwi ich też duża ilość czasu spędzanego przed ekranem komputera. Jest też wspólnie odczuwany lęk dotyczący przyszłości. W mniejszym lub większym stopniu badani martwią się o przekaz informacji, zawarty w dziele sztuki czy procesie edukacji. Czy przefiltrowany przez nowe komunikatory i zasoby występujące w sieci będzie wystarczająco wartościowy, czytelny i odporny na dehumanizację kontaktów międzyludzkich oraz pogłębiony przez internet relatywizm.

Ponieważ rozpoczęłam artykuł od refleksji osobistych, chciałabym go takimi zakończyć. Zdaję sobie sprawę, że demokratyczna przestrzeń internetu, w której nie rządzi to, co najwartościowsze, ale to, co podoba się większości, rewolucjonizuje od lat tzw. język sztuki. „Wszystko prowadzi nas do konkluzji, iż sformułowanie język sztuki jest czymś więcej niż metaforą; aby obrazami opisać świat, musimy rozwijać system schematów” (Gombrich, 2011: 108).

Podobnie jak moi koledzy artyści, obawiam się pop kultury, która będzie sukcesywnie doprowadzała do spłykania, banalizacji i zubożenia treści, środków wyrazu lub warsztatowej rzetelności. Język sztuki stanie się mniej giętki i nie będzie w stanie wyrazić subtelniejszych odczuć i refleksji, a co gorsza, po jakimś czasie nikt przyzwyczajony do komunikacyjnej zgrzebności nie będzie już tęsknił za subtelnościami. Pozwolę sobie spointować wypowiedź fragmentami grafiki, nad którą obecnie pracuję, pod znaczącym tytułem *Tkanka popkultury*. Będzie to wielkoformatowa kompozycja, wykorzystująca szereg rysunkowych parafraz postaci ze znanych obrazów, takich jak *Narodziny Wenus* Botticellego czy *Odaliska* Ingres’a (ilustr. 4).



Ilustracja 4. Tamara Sass, *Tkanka popkultury*, grafika komputerowa, 2020

Postacie skonstruowane z podobnie wyglądającej białej wstążki, tracą indywidualizm, naniesiony wcześniej ręką każdego z wielkich artystów. Zunifikowane wchodzą ze sobą w nowe, nieprzewidywane na źródłowych obrazach, interakcje. Przenikając się wzajemnie, tworzą sugestię jednorodnej struktury. Mimo iż pandemia, zmuszając nas do jeszcze częstszego korzystania z internetu w celu porozumiewania się z innymi, zmienia nas jako ludzi, to mam nadzieję, że nie będziemy, jak postacie na mojej grafice. Powołane przez malarzy do życia jako złożone, barwne i przestrzenne, a sprowadzone do monochromatycznych kształtów. Wierzę, że mimo popkulturowych uproszczeń na poziomie słowa i obrazu uda się nam, ludziom, zachować złożoność myśli i subtelność odczuwania.

Bibliografia

- Fiske J. (1997), *Television Culture*, New York: Routledge Book.
- Gombrich E.H. (2011), *Pisma o sztuce i kulturze*, Kraków: Universitas.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Keen A. (2007), *Kult amatora; jak Internet niszczy kulturę?*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- McLuhan M. (2004), *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.


- Nęcka E. (2001), *Psychologia twórczości*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Pejsak Z., Tarasiuk K. (2020), *SARS-CoV2 – Czarny labędz*, https://urk.edu.pl/zasoby/1/Czarny_labeledz_AAAA.pdf (dostęp: 16.08.2020).
- Pilch T., Wujek T. (1974), *Metody i techniki badań w pedagogice*, [w:] M. Godlewski, S. Krawcewicz, T. Wujek (red.), *Pedagogika – podręcznik akademicki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Poprzęcka M. (2008), *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.
- Słownik języka polskiego* (1959), Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tatarkiewicz W. (1968), *Historia filozofii*, t. II, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ważna M. (2020), *Minął miesiąc od pierwszego potwierdzonego przypadku COVID-19 w Polsce. Co się przez ten czas wydarzyło?*, <https://www.medonet.pl/koronawirus/koronawirus-w-polsce,minal-miesiac-od-pierwszego-potwierdzonego-przypadku-covid-19-w-polsce--co-sie-przez-ten-czas-wydarzylo-,artykul,2938785.html> (dostęp: 10.08.2020).

The impact of social isolation on the work of artists and teachers


Summary: The article is devoted to defining and understanding the changes caused by the pandemic that have occurred and are still taking place in the work of artists and teachers. The conclusions were formulated on the basis of direct interviews with representatives of the above-mentioned professional groups, and the selection of these groups was dictated by the increasingly stronger correlation of art and education in the era of the internet and multimedia, and the fact that both professional groups use art. For artists it is usually an end in itself, for teachers it is most often a tool to an end. The article summarizes the main concerns about the future and the possible benefits of working online.

Keywords: art during a pandemic, education during a pandemic, online education, culture in the internet age, sensory imbalance, depreciation of touch.

Martyna Justyńska*

 ORCID: 0000-0002-2763-8608
martyna.justynska@now.uni.lodz.pl

Anna Majewska-Owczarek*

 ORCID: 0000-0003-1039-0244
anna.majewskaowczarek@now.uni.lodz.pl

Jak zanurzyć dziecko w muzyce – czyli media we wspomaganiu akulturacji małego dziecka podczas zajęć opartych na teorii Edwina Eliasa Gordona

Wprowadzenie

W artykule omówione zostało zagadnienie akulturacji muzycznej małego dziecka, opartej na koncepcji nauczania muzyki Gordona, w trudnym dla większości rodziców, pedagogów oraz dzieci czasie nauki zdalnej. Autorki artykułu zbadaly w jaki sposób przebiega umuzykalnianie dzieci drogą online, rozważając wady i zalety takiego rozwiązania. Analizie poddany został materiał dostępny w internecie – w serwisie Facebook. Autorki szukały odpowiedzi na pytania: Jak prowadzący zajęcia poradzi sobie w czasie pandemii, pragnąc podtrzymać kontakt dziecka z muzyką? Jakie rozwiązania w prowadzeniu zajęć umuzykalniających zostały zastosowane w tym trudnym czasie? Jakie są wady i zalety zdalnego umuzykalniania na podstawie teorii Gordona?

* Katedra Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości, Wydział Nauk o Wychowaniu, Uniwersytet Łódzki.

Rodzina a muzyczny rozwój dziecka

Rodzina jest dla dziecka podstawowym środowiskiem życia, w którym dba się o jego bezpieczeństwo i wszechstronny rozwój. Jednym z ważnych elementów wpływających na rozwój dziecka jest muzyka. W literaturze z zakresu pedagogiki i psychologii muzyki znaleźć można szereg badań, potwierdzających zasadność, znaczenie i wpływ wczesnego umuzykalniania na rozwój dziecka (Bonna, 2005; Głuska, 2012; Gordon, 1999, 2016; Górniok-Naglik, 2000; Manturzevska, Kamińska, 1990; Shuter-Dyson, Gabriel, 1986; Sloboda, 2002; Suświłło, 2001; Radwańska, Wysłowska, 2016; Zwolińska, 2000). „Mózg człowieka, w aspekcie prawidłowości rozwoju zdolności muzycznych, nie zna pojęcia »za wcześnie«, dlatego wszelkie działania inicjowane w tym obszarze już w okresie niemowlęctwa, stwarzają doskonałe warunki do ich rozwoju” (Bonna, 2008: 55). Kluczową rolę odgrywa tutaj zatem środowisko rodzinne. W szczególności podkreśla się rolę zainteresowań muzycznych rodziców, gdyż aktywni muzycznie rodzice mogą stać się wzorem do naśladowania, a także mają szansę kształtować postawy szacunku do muzyki czy ukazywać jej wartość. Niestety, najczęściej w rodzinach nie stwarza się odpowiedniego klimatu do rozwoju zdolności muzycznych dziecka. Badania Bonny (2005a, 2008) dowodzą, że większość dzieci wychowuje się w jałowym muzycznie środowisku, w którym rodzice nie śpiewają i nie grają na instrumentach, a muzykę traktują jedynie jako nic nieznaczące tło dźwiękowe, które staje się czymś niemal niezauważalnym. Autorka podkreśla, że w dalszym ciągu należy edukować rodziców w zakresie wspierania rozwoju muzycznego dzieci.

Mogłoby się wydawać, że obecnie sytuacja zaczyna się zmieniać. W Polsce bowiem obserwuje się dynamiczny rozwój rynku zajęć dodatkowych dla dzieci najmłodszych. Kluby malucha, klubokawiarnie, pracownie artystyczne uruchamiane są coraz częściej, w ich ofercie znaleźć można różnego rodzaju zajęcia artystyczne, w tym zajęcia umuzykalniające. Ich popularności może sprzyjać z jednej strony coraz większa świadomość dorosłych na temat potrzeb i prawidłowości rozwojowych dziecka oraz chęć do

stworzenia jak najlepszych warunków rozwoju już od pierwszych chwil życia. Z drugiej strony wpływ może mieć poprawa warunków organizacyjnych i finansowych, spowodowana np. ograniczeniem liczebności dzieci w rodzinie (Sasin, 2013). Zajęciami cieszącymi się coraz większą popularnością są tzw. „gordonki”, czyli zajęcia umuzykalniające, w których wykorzystuje się koncepcję nauczania muzyki Gordona. Na polskim rynku zajęcia takie kierowane są głównie do dzieci w przedziale wiekowym 0–3 lata. Ich podstawowym celem jest zapewnienie możliwości obcowania z żywą muzyką i włączanie rodziców bądź opiekunów do wspólnego muzykowania. Z tego względu ciekawe wydaje się podjęcie refleksji nad tym, jak w czasie pandemii poradzili sobie prowadzący zajęcia, chcąc podtrzymać kontakt dzieci z muzyką.

Koncepcja Edwina Eliasa Gordona

Profesor Gordon był amerykańskim pedagogiem i psychologiem muzyki oraz muzykiem jazzowym, ponad to autorem licznych publikacji, książek i testów uzdolnień muzycznych. Od 1979 r. do 1995 r. był związany z Katedrą Badań Muzyczno-Edukacyjnych im. Carla E. Seashore’a na Uniwersytecie Temple w Filadelfii. Opracował on tzw. sekwencyjną teorię uczenia się muzyki, która została poparta licznymi badaniami empirycznymi i spotkała się z dużym zainteresowaniem specjalistów z wielu krajów. Jest to nowatorska, pionierska propozycja rozwiązań praktycznych w edukacji muzycznej, która, jak pisze Kołodziejski (2011), stanowi komplementarne rozwiązanie w edukacji muzycznej w Polsce i na świecie. Teoria Gordona określa kolejne etapy uczenia się muzyki, a także daje wskazówki odnośnie zdobywanej wiedzy na każdym etapie oraz gotowości do przechodzenia na kolejne, wyższe szczeble. W Polsce koncepcję sekwencyjnej teorii uczenia się muzyki autorstwa Gordona promuje Polskie Towarzystwo Edwina E. Gordona z siedzibą w Bydgoszczy oraz Fundacja Kreatywnej Edukacji.

Podstawowym pojęciem w teorii Gordona jest audiacja, określana przez autora, jako „zdolność do słyszenia i rozumienia muzyki bez

fizycznie obecnego brzmienia” (Zwolińska, 2000: 15). Zatem audiacja jest dla muzyki tym, czym myślenie dla mowy (Gordon, Woods, 1999) – to proces, który wywołuje rozumienie, a nie tylko naśladowanie.

Według Klimas-Kuchtowej audiacja jako podstawa uzdolnienia muzycznego jest procesem, który wymaga długotrwałego wysiłku, a także bogatego i stymulującego środowiska muzycznego, szczególnie w okresie prenatalnym i we wczesnym dzieciństwie (Klimas-Kuchtowa, 2002). Proces ten rozpoczyna się od audiacji wstępnej, na którą składają się trzy typy: akulturacja, imitacja i asymilacja. Zagadnienie to przedstawione zostało w tabeli 1.

Tabela 1. Typy i stadia audiacji wstępnej

Typ	Stadium
Akulturacja: od narodzin do 2/4 roku życia: u dziecka występuje niewielka świadomość otoczenia	1. Absorpcja: dziecko słucha i słuchowo gromadzi dźwięki z otoczenia
	2. Reakcje przypadkowe: dziecko porusza się i gaworzy w odpowiedzi, ale nieadekwatnie do muzycznych dźwięków środowiska
	3. Reakcje celowe: dziecko stara się odnieść ruch i gaworzenie do muzycznych dźwięków środowiska
Imitacja: wiek 2/4 do 3/5 lat: uczestnictwo świadome, chociaż skoncentrowane przede wszystkim na środowisku	4. Pozbywanie się egocentryzmu: dziecko rozpoznaje, że ruchy i gaworzenie nie pasują do muzycznych dźwięków środowiska
	5. Przełamanie kodu: dziecko naśladuje z pewną dokładnością dźwięki muzyki z otoczenia, zwłaszcza motywy tonalne i rytmiczne
Asymilacja: wiek 3/5 do 4/6 lat: uczestnictwo świadome, skoncentrowane na sobie	6. Samoobserwacja: dziecko dostrzega brak koordynacji pomiędzy śpiewem i oddychaniem oraz śpiewną recytacją a ruchem mięśni i oddychaniem
	7. Koordynacja: dziecko koordynuje śpiewanie i śpiewną recytację z oddychaniem i ruchem mięśni

Źródło: Gordon, 2016: 41.

Bliżej omówione zostaną dwa pierwsze typy audiacji wstępnej: akulturacja oraz imitacja¹, ponieważ są one istotne dla części badawczej niniejszej pracy.

Typ pierwszy – akulturacja², to poznawanie muzyki przez dzieci poprzez słuchanie i naśladowanie. Jest to pierwszy okres kontaktu z muzyką. W trakcie akulturacji dziecko słucha i samodzielnie przetwarza, doświadczając w ten sposób muzyki. Pierwsze stadium akulturacji powinno nastąpić po narodzinach i trwać do osiemnastego miesiąca życia. Jest to niezwykle ważny okres, gdyż brak właściwej jakościowo akulturacji muzycznej sprawia, że dziecko wejdzie w kolejny okres rozwoju mowy, a akulturacja muzyczna zejdzie na drugi plan. W tej fazie dziecko powinno słuchać różnorodnej muzyki, bogatej pod kątem tonalnym i rytmicznym oraz zawierającej częste zmiany dynamiki i barwy. Może być to muzyka grana na żywo w domu, wykonywana podczas występów w salach koncertowych bądź płynąca z radia czy telewizji. Największe oddziaływanie osiąga się, gdy dziecko może słuchać dorosłego, który śpiewa i rytmizuje głosem. Dzięki temu dziecko może szybciej osiągnąć gotowość do wejścia w kolejne typy audiacji wstępnej.

W pierwszym stadium akulturacji dziecko głównie nasłuchuje, w drugim wydaje z siebie dźwięki nazywane gaworzeniem muzycznym³, oraz porusza się zgodnie z tym, co słyszy. Jest to moment,

¹ Więcej na temat audiacji wstępnej zob. w: Gordon, 2016.

² Termin „akulturacja” oznaczający wprowadzanie w kulturę muzyczną ma nieco odmienne nazewnictwo w różnych krajach. W Anglii nazywany jest „akulturacją”, we Francji „enkulturacją”. W literaturze polskiej najczęściej możemy spotkać się z terminem „akulturacja”, jednak np. zdaniem Zwolińskiej powinniśmy używać terminu „inkulturacja”, gdyż termin „akulturacja” może być rozumiany jako przeciwkultura (Zwolińska, 2004). W niniejszym artykule autorki posługują się pojęciem „akulturacja” zgodnie z tłumaczeniem przyjętym w książce Gordona *Teoria uczenia się muzyki. Niemowlęta i małe dzieci*, oraz zgodnie z opinią większości pedagogów zajmujących się tą problematyką.

³ Gaworzenie muzyczne definiowane jest jako „Dźwięki wydawane przez małe dziecko, zanim rozwinię ono poczucie obiektywnej tonalności i metrum. Gaworzenie jest tym dla muzyki, czym głużenie i gaworzenie dla języka. Zazwyczaj ma miejsce w okresie od pierwszego do czwartego stadium audiacji wstępnej” (Gordon, 2016: 174). Termin „gaworzenie muzyczne” pojawia się w najnowszym wydaniu książki Gordona *Teoria uczenia się muzyki. Niemowlęta i małe dzieci* i jest on

w którym coraz większe znaczenie zyskuje dialog między dzieckiem a dorosłym, ponieważ zaczynają pojawiać się reakcje celowe – dziecko stara się odnieść ruch i gaworzenie do muzycznych dźwięków środowiska, a także zaczyna odnajdywać brzmienie swojego głosu w śpiewie. Zatem umuzykalnianie dzieci nie polega tylko na śpiewaniu dziecku i odtwarzaniu muzyki. Chcąc rozwijać umiejętność muzycznego wypowiedzania się, należy zwracać się do dziecka bezpośrednio, ale jednocześnie trzeba dać mu czas na odpowiedź. Dorosły powinien kierować w stronę dziecka krótkie, lecz ukierunkowane komunikaty oparte na motywach tonalnych i rytmicznych (Zwolińska, 2004).

Bezpośredni kontakt dziecka z instruktorem prowadzącym zajęcia pomaga płynnie przejść do kolejnego typu audiacji wstępnej, którym jest imitacja – czas nauki naśladowania. W tym okresie, trwającym od drugiego/czwartego do trzeciego/piątego roku życia, dziecko angażuje się, kierując świadomość przede wszystkim na otoczenie. W pierwszym stadium dziecko zaczyna zdawać sobie sprawę, że to, co śpiewa nie jest identyczne z wykonawstwem innych, pojawia się zdolność do zauważania podobieństw i różnic. Przy spokojnym towarzyszeniu prowadzącego zajęcia przechodzi do naśladowania (z pewną dokładnością) dźwięków muzyki z otoczenia, zwłaszcza motywów tonalnych i rytmicznych. Jednak, aby ten etap nastąpił, potrzebna jest niesłychana uważność dorosłego. Osoba prowadząca, słuchając dzieci oraz ich wypowiedzi podczas zajęć, powinna za każdym razem odpowiadać na ich reakcje. Nie oznacza to, że ilekroć dziecko wyda z siebie dźwięk, zajęcia powinny być przerwane, należy jednak pamiętać o tym, że dzieci znacznie częściej i chętniej śpiewają wtedy, kiedy przekonują się, że przynosi to efekty. Jeśli dziecko próbuje samo coś wykonać, należy pomóc mu w tym i zrobić wszystko co możliwe, by je zrozumieć (Zwolińska, 2004).

Warto zwrócić uwagę na to, że mimo wyznaczonych ram czasowych, w których powinny pojawić się kolejne stadia rozwoju muzycznego, to typy i stadia audiacji zachodzą wzajemnie na siebie, a dzieci często przechodzą przez kolejne etapy bez widocznych

odpowiednikiem terminu „paplanina muzyczna”, który można spotkać w literaturze przedmiotu na podstawie wcześniejszych wydań książek Gordona.

oznak. Według Gordona wiek chronologiczny jest tylko wskazówką, ponieważ między dziećmi mogą istnieć znaczące różnice, które wynikają z ich uzdolnień muzycznych, doświadczeń czy osobowości (Gordon, 2016). Jednak nie ulega wątpliwości, że najważniejszym okresem dla uczenia się jest czas od narodzin (a nawet już okres prenatalny) do trzeciego roku życia, a w kolejnym etapie przedział między trzecim a piątym rokiem życia. W tym czasie dziecko powinno odbierać jak najwięcej nieformalnych oddziaływań, realizowanych w szczególności w domu rodzinnym.

To, czego dziecko uczy się podczas pierwszych pięciu lat życia, tworzy podstawę całego jego edukacyjnego rozwoju. [...] Tak więc im dziecko jest młodsze, kiedy rodzice i nauczyciele rozpoczną strukturyzowane i niestrukturyzowane nieformalne kierowanie (edukację muzyczną), aby rozwinąć fundamenty dla nauczania, tym większe korzyści będzie przynosić edukacja w przyszłości (Gordon, 2016: 11).

Przebieg zajęć

Powstaje coraz więcej miejsc, gdzie prowadzone są zajęcia gordonowskie, które umożliwiają rozwój muzyczny dziecka w najkorzystniejszym dla niego czasie. Zajęcia te oparte są na konkretnych zasadach, wynikających z wiedzy na temat stymulatorów rozwoju muzycznego dziecka, w pewnym stopniu mają uporządkowany przebieg i wykorzystują takie elementy, jak:

- piosenki – czyli krótkie utwory słowno-muzyczne (Matuszak, 2017), np. piosenka na przywitanie i zakończenie, która jest stałym elementem zajęć;
- śpiewanki – czyli krótkie utwory muzyczne oparte na materiale tonalno-rytmicznym (Zwolińska, 2004), śpiewane bez słów;
- rytmiczanki – czyli śpiewna recytacja rytmu (Gordon, 2016), podstawą do tworzenia rytmiczerek mogą być znane wierszyki dla dzieci czy popularne wyliczanki;
- zabawy – melodyczne i rytmiczne, mogą to być np. zabawy paluszkowe – czyli rytmiczanki, które w połączeniu z ruchem rąk łatwiej zachęcają dziecko do skupienia uwagi, jak i zabawy

melodyczne, czyli prezentowanie dziecku znanych melodii, ale przemilczanie niektórych fraz lub ich zmienianie, co również jest dobrą stymulacją i sposobem na skupienie uwagi, zwłaszcza u starszych dzieci (Zwolińska, 2004);

- motywy tonalne – od dwóch do pięciu dźwięków w danej tonalności, które audiuwane po kolei tworzą całość (Gordon, 2016);
- motywy rytmiczne – dwie wartości rytmiczne lub więcej, które audiuwane po kolei tworzą całość (Gordon, 2016);
- motywy melodyczne – połączenie motywu tonalnego z rytmicznym (Gordon, 2016).

Motywy tonalne, rytmiczne i melodyczne wykorzystywane są najczęściej do nawiązywania muzycznego dialogu z dzieckiem. Dają przestrzeń do zadawania pytań i umożliwiają pierwsze muzyczne wypowiedzi. Pozwalają na rozwój muzyczny i przeprowadzają przez kolejne etapy audiacji wstępnej.

Podstawą teorii uczenia się muzyki Gordona jest śpiewanie bez słów. Prowadzący zamiast tekstu używa sylab neutralnych, niezwiązanych z nazewnictwem dźwięków w muzyce, jak np. „pam”, „bam”, „du”, „de”, „di”. Taki sposób wprowadzania motywów tonalnych wynika w głównej mierze z obserwacji życia codziennego. Dziecko na ogół otoczone jest w większym stopniu słowami niż muzyką. Śpiewanie melodii z tekstem powoduje koncentrację na słowach, a nie na samej muzyce, zatem używając słów sprawiamy, że dzieci przestają słuchać muzyki. Zastosowanie sylab neutralnych pozwala skoncentrować się na dźwięku i harmonii. Materiał muzyczny prezentowany podczas zajęć nie obejmuje jedynie tonalności dur-moll, ale zawiera także inne skale modalne, jak np. dorycką, frygijską, czy lidyjską. Podobnie wprowadzany jest materiał rytmiczny, z którym dziecko osłuchuje się poprzez rytmizowanie tekstu, ale także przez użycie sylab neutralnych. Materiał rytmiczny oprócz metrum parzystego obejmuje również metra nieparzyste i nieregularne.

Podczas wszelkich działań w trakcie zajęć, prowadzonych na podstawie metody Gordona, wykonywany jest ruch, który ma podkreślić ekspresję wypowiedzi muzycznych. Ruch prezentowany

dzieciom powinien być ciągły, płynny, a nie „kanciasty” czy sztywny. To właśnie dzięki niemu jesteśmy w stanie określić, kiedy pojawi się następny dźwięk. Ruch wspiera zatem kształtowanie zarówno poczucia tonalnego, jak i rytmicznego.

W zajęciach gordonowskich uczestniczą dzieci, które mogą swobodnie przemieszczać się w przestrzeni, towarzyszą im opiekunowie. W pracy z dziećmi na ogół nie używa się żadnych instrumentów, nie odtwarza się muzyki z nagrań, nie stosuje się także żadnego skomplikowanego nośnika muzyki, wystarczą chusteczki, woreczki, obręcze, wstążki, piórka itp. Zdarza się, że wprowadzane są proste instrumenty perkusyjne, takie jak marakasy, klawesy czy pudełka akustyczne. Nie korzysta się z pomocy naukowych, a potrzebne są jedynie umiejętność audiovania i sala z wykładziną, po której można się swobodnie poruszać. Jeśli jednak prowadzący włącza do zajęć konkretny rekwizyt lub instrument, musi wiedzieć, jaki jest tego cel i jakich nowych umiejętności będzie mógł nauczyć z ich pomocą. Zajęcia powinny trwać nie dłużej niż pół godziny z grupą od 8 do 12 dzieci. Prowadzący zachęcają do włączania się w działania muzyczne nie tylko najmłodszych uczestników, ale przede wszystkim opiekunów. W przebiegu zajęć istotne jest czynne uczestnictwo dorosłego, który jest wzorem do naśladowania dla dziecka. Z jedną grupą powinno pracować dwóch nauczycieli, jeśli zaś nie ma takiej możliwości, w roli asystenta może wystąpić muzyczny rodzic (Zwolińska, 2004). Sasin tak pisze o zajęciach prowadzonych metodą Gordona w Filharmonii Łódzkiej:

Rodzice przychodzący z maluchami do filharmonii początkowo na ogół oczekują, że zajęcia będą polegały na prezentowaniu muzyki ich dzieciom, a funkcja dorosłych ograniczy się do doglądania pociechy. Wkrótce orientują się z niejakim zdziwieniem, a czasem nawet z obawą, że to oni muszą najpierw na tę muzykę się otworzyć (Sasin, 2013: 137).

Rola dorosłego podczas zajęć jest zatem kluczowa, ponieważ to on wraz z prowadzącym, porusza się, śpiewa, „pampa”, rytmizuje, a przede wszystkim wspólnie muzykuje z dzieckiem.

Zajęcia umuzykalniające metodą E.E. Gordona online

Jak wspomniano we wstępie artykułu, autorki podjęły refleksję nad tym, jak w czasie pandemii poradzili sobie prowadzący zajęcia umuzykalniające zgodnie z teorią Gordona, chcąc podtrzymać kontakt dzieci z muzyką. Jakich rozwiązań w edukacji muzycznej dzieci dostarczył ten trudny czas, a także jakie można dostrzec wady i zalety zdalnego umuzykalniania według opisaney wyżej teorii.

Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, autorki dokonały przeglądu materiałów wspomagających rozwój muzyczny dziecka według teorii Gordona, które zostały opublikowane w internecie. Analizie zostały poddane oficjalne, ogólnodostępne profile w serwisie Facebook, na których od 11 marca do 31 maja pojawiło się minimum 10 propozycji aktywności wspierających. Profile wyszukiwane były bezpośrednio na Facebooku za pomocą wyszukiwarki. Dodatkowo, na niektórych ze znalezionych w ten sposób profili, zauważono odnośniki do innych, z podobną ofertą. Pod uwagę wzięto profile, na których prowadzenie zajęć na podstawie teorii Gordona jest główną formą działania.

Powyższe kryteria zostały spełnione przez 10 profili, na których znaleziono łącznie 177 propozycji ogólnodostępnych aktywności, wspierających rozwój muzyczny dziecka. Wśród nich pojawiły się: śpiewanki, rytmiczanki, zajęcia online, przykładowe piosenki, propozycje wspólnego muzykowania oraz koncerty online. Dodatkowo rodzice mieli możliwość skorzystania z oferty z płatnym dostępem. Wśród odpłatnych propozycji znalazły się zajęcia online, śpiewanki i rytmiczanki, łącznie 53 aktywności. Autorami materiałów były osoby prowadzące samodzielną działalność edukacyjną (np. Pam-Pam, Bobobit), bądź osoby współpracujące ze sobą (np. Papapaj, Mama śpiewa Tata gra).

Tabela 2. Wykaz aktywności ogólnodostępnych

Forma aktywności	Ilość
Piosenki	41
Śpiewanki	39
Rytmiczanki	13
Zajęcia online	67
Wspólne muzykowanie	11
Koncerty online	6
Łącznie	177

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 3. Wykaz aktywności z płatnym dostępem

Forma aktywności	Ilość
Śpiewanki	8
Rytmiczanki	6
Zajęcia online	39
Łącznie	53

Źródło: opracowanie własne.

Osoby, które prowadziły zajęcia gordonowskie online, przed kwarantanną organizowały takie spotkania z dziećmi stacjonarnie. Uczestnikami warsztatów online mogli być zarówno dotychczasowi odbiorcy, jak i nowi, którzy chcieli dołączyć do zajęć. Spotkania odbywały się na profilach ogólnych. Dodatkowo, niektórzy utworzyli zamknięte grupy dla rodziców, którzy uczestniczyli w warsztatach.

Proponowane zajęcia online, w formie filmików, miały różny czas trwania, od minizajęć 5- lub 6-minutowych, poprzez zajęcia 8- / 10-minutowe, 15- / 20-minutowe, aż do zajęć 30- / 40-minutowych. Kierowane były głównie do dzieci w wieku 0–3 lata. W przebiegu zajęć ogólnodostępnych znalazły się: piosenka powitalna, naprzemiennie wykonywane śpiewanki, a także rytmiczanki, czasami z użyciem prostych rekwizytów (np. chustki, piłeczki) i instrumentów oraz piosenka na pożegnanie. Ponadto, część filmików opatrzona był dodatkowym komentarzem prowadzącego, uzasadniającym

wykonywane działania. Wśród śpiewanek znalazły się propozycje solo, w wielogłosie, a także z towarzyszeniem instrumentu, rytmiczanki proponowano solo lub w dwugłosie.

Zajęcia online miały podobną formę do zajęć odbywających się w trybie stacjonarnym. Jednak można zauważyć korzystanie w większym stopniu z pomocy dydaktycznych: pacynek, chusteczek, baniek mydlanych, piórek, wstążek, strojów i rekwizytów w przypadku zajęć tematycznych, a także instrumentów: marakasów, bębenków, ksylofonu, skrzypiec, ukulele, gitary.

Zaletą przeniesienia zajęć gordonowskich do internetu w czasie pandemii było dostarczenie rodzicom wielu dodatkowych materiałów do pracy własnej z dzieckiem, wspierających jego rozwój muzyczny. Wśród nich znalazły się przykłady piosenek do wspólnego muzykowania oraz możliwość uczestnictwa w koncertach online. Nie zabrakło także kilku (9) porad, dotyczących teorii rozwoju zdolności muzycznych dzieci według Gordona. Udostępnione materiały umożliwiły zatem bliższe poznanie przez rodzica założeń samej teorii, pozwoliły na dogłębniejsze zrozumienie działań podejmowanych na zajęciach, a także na wspólne muzykowanie z dzieckiem. Działania te wpisują się we wspomniany już wcześniej postulat Bonny (2008) o konieczności edukowania rodziców w zakresie wspierania rozwoju muzycznego swoich dzieci.

Ponieważ podczas zajęć online kontakt dziecka z prowadzącym jest tylko wirtualny, a teoria Gordona zakłada bezpośredni kontakt dziecka z osobą śpiewającą i rytmizującą, to zasadniczo zmienia się rola rodzica jako uczestnika zajęć. W trybie stacjonarnym (choć rodzice są zachęcani do współuczestnictwa i nierzadko angażują się w poruszanie się z dzieckiem, śpiewanie czy rytmizowanie) prowadzenie dziecka w rozwoju muzycznym podczas zajęć spoczywa na barkach prowadzącego. To głównie on śpiewa, rytmizuje, obserwuje reakcje dziecka i odpowiada na nie. W przypadku zajęć online nie ma takiej możliwości, a rola instruktora kończy się na przekazie warstwy muzycznej. Tak ujawnia się podstawowa wada zajęć gordonowskich prowadzonych online. Nie można bowiem, mówić o dialogu prowadzącego z dzieckiem podczas zajęć zdalnych. Prowadzący nie może nawiązać żadnej relacji z uczestnikiem zajęć ani

wejść z nim w interakcję czy dać mu przestrzeni na reakcje. Nie ma możliwości utrzymywania kontaktu wzrokowego, spojrzenie w stronę dziecka jest jedynie wzrokiem zwróconym w kierunku kamery. Niemożliwe jest usłyszenie dźwięków, które dziecko z siebie wydaje, co sprawia, że nie nawiązuje się muzyczny dialog oraz brak jest dostosowania tempa zajęć do temperamentów dzieci i tego, co akurat robią.

To ograniczenie interakcji dotyczy jednak nie tylko relacji prowadzący – dziecko, ale także relacji dziecko–dziecko, gdyż poprzez brak wspólnego uczestnictwa dzieci nie mogą obserwować swoich reakcji ani uczyć się od siebie nawzajem. Drugą wadą jest więc ograniczenie pola wspólnego muzykowania.

Forma zajęć online staje się zatem sposobem na osłuchiwanie dziecka z różnorodną muzyką prezentowaną z nagrania. Użycie nagrań zaś „jest w pewnym stopniu wartościowe, ale ma się nijak do indywidualnej interakcji pomiędzy [...] nauczycielem śpiewającym lub melorecytującym dziecku” (Gordon, 2016: 49).

Instruktorzy, przygotowując zajęcia online, teoretycznie planowali czas na odpowiedź dziecka. Z nagrań umieszczanych na profilach wynika, że dzieci reagowały na ich działania, natomiast nawet jeśli odpowiedź dziecka pojawiła się w domu przy rodzicu, prowadzący nie miał już szansy na zaobserwowanie tego komunikatu. Dialog muzyczny możliwy jest zatem tylko w relacji rodzic–dziecko.

W przypadku zajęć gordonowskich odbywających się online wyłaniają się więc nowe role uczestników zajęć. Dziecko pozostaje odbiorcą, prowadzący jest osobą podającą, udostępniającą materiał i wspierającą w sposób bierny, rodzic zaś przyjmuje rolę prowadzącego. Ważna jest zatem postawa rodzica i jego zaangażowanie w zajęcia. O ile w przypadku zajęć stacjonarnych biernie uczestnictwo rodzica nie jest przeszkodą w doświadczaniu przez dziecko muzycznego dialogu, o tyle w przypadku zajęć online brak zaangażowania rodzica uniemożliwia dzieciom próby nauki tego dialogu. Pierwszym krokiem w przyjmowaniu nowej roli przez rodzica jest zatem decyzja o zaangażowaniu się w proces rozwoju muzycznego dziecka według teorii Gordona.

Jeśli rodzic decyduje się na przyjęcie nowej roli, ważne jest wykonywanie przez niego czynności, które w nagraniach proponuje

prowadzący. Pomocne przy tym staje się doświadczenie obecności na zajęciach stacjonarnych i zgromadzona tam wiedza praktyczna. Nie oznacza to jednak, że wcześniejszy brak uczestnictwa w tego typu zajęciach jest przeszkodą w umuzykalnianiu dzieci na podstawie omawianej koncepcji. Wiele bowiem zależy od zdolności muzycznych rodzica, a także wiedzy na temat samej koncepcji. Zdaniem autorek wykształcenie muzyczne rodzica nie jest warunkiem koniecznym, by mógł on w taki sposób muzykować z dzieckiem. Zdolności muzyczne rozwijają się wraz ze sprzyjającym środowiskiem muzycznym i niekoniecznie musi być nim szkoła muzyczna. Rozwój mogą wspierać: dom rodzinny, przedszkole, szkoła publiczna, grupa przyjaciół spotykająca się i wspólnie muzykująca, a także doświadczenia gromadzone podczas stacjonarnych zajęć gordonowskich. Na ile więc pojawi się dialog muzyczny między rodzicem a dzieckiem lub będzie prowadzony świadomie, prawdopodobnie będzie zależało, m.in.: od stopnia zaangażowania rodzica, jego umiejętności muzycznych, wiedzy na temat samej koncepcji czy tego, jak długo uczestniczył w zajęciach z dzieckiem. Jeśli rodzic zdecyduje się na przyjęcie nowej roli, nastąpi bardziej świadome włączenie go w proces rozwijania zdolności muzycznych własnego dziecka, a także rozwój zdolności muzycznych jego samego.

Na przeniesieniu się zajęć gordonowskich do internetu zyskała sama teoria Gordona, jak i środowisko ją propagujące. Nie tylko rodzice dzieci już uczęszczających na zajęcia gordonowskie, ale także szersze grono osób mogło dowiedzieć się więcej na temat samej koncepcji. Dzięki umieszczaniu przez instruktorów filmików przedstawiających wspólne muzykowanie, a także udostępnianiu propozycji piosenek do wspólnego śpiewu przybliżona została idea wspólnego muzykowania. W samym środowisku osób prowadzących zajęcia gordonowskie można było zaś zaobserwować okazywanie sobie wzajemnego wsparcia poprzez wspominanie w opisach poszczególnych postów o innych osobach, podejmujących podobne działania, wzajemne udostępnianie, niektórych swoich działań, a także wspólne nagrywanie wielogłosowych śpiewanek.

Zakończenie

Ograniczenia wprowadzone na czas pandemii sprawiły, że prowadzący zajęcia gordonowskie zostali postawieni przed wyborem, dotyczącym przeniesienia swojej działalności do internetu. Niektórzy postanowili prowadzić zajęcia online, inni podjęli decyzję o wstrzymaniu zajęć na czas kwarantanny, na oficjalnym profilu na Facebooku tłumaczyli tę decyzję, m.in. brakiem dialogu z dziećmi podczas zajęć zdalnych. Nie oznaczało to jednak rezygnacji ze wspierania rodziców w procesie umuzykalniania dzieci. Pewien analizowany profil był jednym z najprężniej działających w czasie kwarantanny, choć prowadzący go podjęli decyzję o rezygnacji z zajęć online. Instruktorzy umieszczali materiały wspierające rozwój muzyczny średnio trzy razy w tygodniu: śpiewanki wielogłosowe, piosenki, rytmiczanki, przykłady wspólnego muzykowania. A zatem zarówno prowadzący zajęcia zdalne, jak i ci, którzy z nich zrezygnowali, podjęli wiele starań, by wspomóc rodziców w rozwoju zdolności muzycznych ich dzieci poprzez umieszczanie dodatkowych propozycji do wspólnego słuchania i muzykowania. Sytuacja ta stworzyła szansę na większe i bardziej świadome zaangażowanie rodzica w rozwój muzyczny dziecka, ograniczając przy tym możliwość oddziaływania instruktora na ten rozwój.

Ponieważ w rozwoju muzycznym mogą istnieć znaczące różnice, wynikające z uzdolnień dzieci, doświadczeń czy ich osobowości, zdaniem autorek zajęcia gordonowskie online mogą być jedynie tymczasową formą podtrzymania regularnego kontaktu dziecka z muzyką i wspierania go na początkowym etapie akulturacji, na którym najważniejsze jest zanurzanie w różnorodności muzycznej. Poza tym, czasem potrzebny jest bezpośredni kontakt dziecka z osobą prowadzącą, by mogła ona jako specjalista zauważyć, kiedy dziecko zaczyna płynnie przechodzić z akulturacji do imitacji, a także towarzyszyć mu na etapie imitacji i asymilacji, gdzie dialog muzyczny jest już konieczny. W przypadku zajęć online jest to niemożliwe.

Analizując działania podejmowane przez prowadzących w kontekście regularnego wsparcia procesu umuzykalniania dzieci, zauważyć można różnorodność propozycji kierowanych do rodziców:

zajęcia o różnym czasie trwania, śpiewanki, rytmiczanki, krótkie motywy tonalne, rytmiczne piosenki, przykłady wspólnego muzykowania, koncerty online, przybliżanie teorii Gordona. Działania te, zdaniem autorek, przyczyniły się do tego, że zajęcia gordonowskie prowadzone online zyskały szerszy kontekst. Przestały się one bowiem ograniczać do 30-minutowych zajęć raz w tygodniu lub rzadziej, w trakcie których dzieci z rodzicami mogli poznawać różne śpiewanki i rytmiczanki, ale przede wszystkim, dzięki dostarczaniu rodzicom przez prowadzących dodatkowych materiałów i zachęty do wspólnego muzykowania, zyskały szansę, by wypełnić większą przestrzeń aktywności rodzinnej.

Bibliografia

- Bonna B. (2005), *Muzyka w procesie wszechstronnego rozwoju dzieci i młodzieży*, [w:] M. Płopa (red.), *Człowiek u progu trzeciego tysiąclecia. Zagrożenia i wyzwania*, t. I, Elbląg: Wydawnictwo Elbląskiej Uczelni Humanistyczno-Ekonomicznej, s. 341–351.
- Bonna B. (2005a), *Rodzina i przedszkole w kształtowaniu umiejętności muzycznych dzieci. Zastosowanie koncepcji Edwina E. Gordona*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Bonna B. (2008), *Wybrane czynniki środowiska rodzinnego i ich znaczenie w rozwoju zdolności muzycznych dzieci w wieku wczesnoszkolnym*, [w:] E. Szubertowska (red.), *Badania nad edukacją i kulturą muzyczną*, Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, s. 55–64.
- Głuska A.A. (2012), *Rozwój zmysłu słuchu i muzycznej wrażliwości od okresu prenatalnego do wieku przedszkolnego*, [w:] E. Czerniawska (red.), *Muzyka i my. O różnych przejawach wpływu muzyki na człowieka*, Warszawa: Wydawnictwo Difin, s. 27–40.
- Gordon E.E. (1999), *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Gordon E.E. (2016), *Teoria uczenia się muzyki. Niemowlęta i małe dzieci*, Gdańsk: Harmonia Universalis.
- Gordon E.E., Woods D.G. (1999), *Zanurz się w program nauczania muzyki – Działania w kolejności uczenia się. Podręcznik dla nauczycieli*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Górniok-Naglik A. (2000), *Muzyka a rozwój małego dziecka*, [w:] B. Dymara (red.), *Dziecko w świecie muzyki*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, s. 51–69.

- Klimas-Kuchtowa E. (2002), *Poznanie i przeżywanie muzyki – spojrzenie psychologa*, [w:] A. Białkowski, B. Smoleńska-Zielińska (red.), *Blżej muzyki. Blżej człowieka*, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Kołodziejwski M. (2011), *Koncepcja Edwina E. Gordona w powszechnej edukacji muzycznej*, Płock: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
- Manturzevska M., Kamińska B. (1990), *Rozwój muzyczny człowieka*, [w:] M. Manturzevska, H. Kotarska (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, s. 25–49.
- Matuszak L. (2017), *Spacerkiem po muzyce. Ćwiczenia dla studentów i nauczycieli*, Włocławek: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
- Radwańska M., Wysłowska O. (2016), *Muzyka w żłobku – refleksje nad praktyką*, „Problemy Wczesnej Edukacji”, nr 2 (33), s. 204–219.
- Sasin M. (2013), *Sluchanie – odtwarzanie – tworzenie zintegrowane, czyli o rozwijaniu zdolności muzycznych dzieci najmłodszych*, [w:] K.J. Szmidt, M. Modrzejewska-Świgulska (red.), *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 131–146.
- Shuter-Dyson R., Gabriel C. (1986), *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Słoboda J.A. (2002), *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie.
- Suświłło M. (2001), *Psychopedagogiczne uwarunkowania wczesnej edukacji muzycznej*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Zwolińska E. (2000), *Podstawy teorii uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Zwolińska E. (2004), *Naucz swoje dziecko audiować*, Bydgoszcz: Kreska.

How to immerse a child into music – media in supporting acculturation of a small child during music classes based on E.E. Gordon theory

Summary: The text discusses the issue of musical acculturation of a young child in the Edwin Elias Gordon's concept of teaching music in the time of distance learning, which is difficult for most parents and teachers. The authors of the article reflected on online music education of children, looking at this issue in the context of the advantages and disadvantages of such a solution.

The official public Facebook profiles dealing with music education based on E.E. Gordon's theory were analyzed. The teachers did not give up the parents' support in the process of teaching music to their children, offering them ditties and rhythm songs, suggestions for joint music making and concerts.

The form of online classes did not allow to create musical dialogue between the teacher and the class participant, but it became a way for the child to listen to a variety of music presented from the recording, as well as it allowed the parent to involve more consciously in the process of developing their child's musical abilities. According to the authors, the Gordon classes conducted online have therefore gained a wider context as an opportunity to fill in a larger space in the family activities.

Keywords: online music education, Gordon, music lessons, musical dialogue, Music Learning Theory.

Anna Grabowska-Nogala*
anna.grabowska.nogala@gmail.com

Samotność w procesie twórczym Twórczość w pandemii

Wprowadzenie

Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej, pt. *Znaczenie samotności w procesie twórczym* oraz danych zebranych podczas badania przeprowadzonego w ramach tej pracy (Grabowska-Nogala, 2020). Celem artykułu jest przedstawienie znaczenia samotności dla badanych profesjonalnych twórców, a także opisanie zmiany sposobu tworzenia, wymuszonej przez pandemiczną rzeczywistość na przykładzie pracy artysty-choreografa. W pierwszej części artykułu przybliżono sposoby rozumienia pojęcia samotności oraz objaśniono rolę samotności w twórczym procesie na podstawie literatury i badań własnych. W drugiej części opisano tworzenie i publikację dzieła wybranego artysty w czasie pandemii i *lockdownu*.

Samotność i zjawiska pokrewne

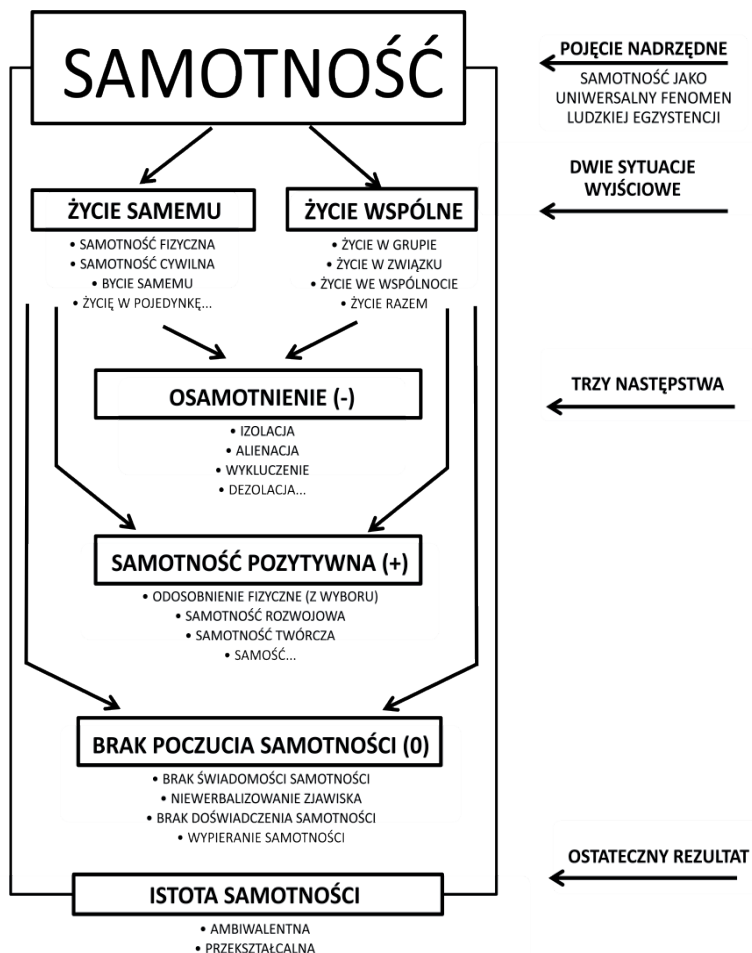
Wokół terminu samotność krąży wiele innych określeń, które w mniejszym lub większym stopniu wydają się z nim tożsame znaczeniowo. W literaturze zajmującej się tematem samotności spotkać można często określenia, takie jak: osamotnienie, izolacja, alienacja, odosobnienie. Pojawiają się też rozróżnienia na samotność pozytywną i negatywną. W dużej mierze zależy to od nauki czy teorii, której

* Szkoła Podstawowa nr 9 w Sieradzu.

badacze zajmują się omawianym zagadnieniem. Samotność jest zjawiskiem doświadczanym i zauważanym przez każdego człowieka niezależnie od jego pochodzenia, wieku czy wykonywanego zawodu. Świadczyć o tym może fakt, iż rozważania na temat roli samotności w życiu pojawiają się już w zapiskach starożytnych filozofów. Arystoteles postrzegał samotne życie jako zaprzeczenie ludzkiej naturze i największe nieszczęście człowieka. Z kolei Epiktet patrzył na samotność z znaczeniem szerszym. Oprócz negatywnego elementu, wzbudzającego w człowieku bezradność, dostrzegł w samotności warunki do ćwiczenia swojego ducha (Gadacz, 1995, cyt. za: Dubas, 2000: 16). Badacze różnych dziedzin naukowych przez kolejne lata odnajdywali coraz więcej pozytywnych i negatywnych aspektów zjawiska samotności. Średniowieczni teologowie skupiali się głównie na tym, iż samotność daje przestrzeń na polepszenie relacji z Bogiem (Dupas, 2000: 30), usłyszenie jego głosu, odkrywanie siebie (Abeln, Kner, 1993, cyt. za: Dupas, 2000: 34–35). Samotności w kontekście psychologicznym uznawana jest za nieodłączny element życia człowieka, na równi z potrzebą utrzymywania kontaktów z ludźmi (Dupas, 2000: 44–46). Schematyczne przedstawienie samotności na podstawie literatury przedmiotu stworzyła Kowalska-Dupas. Obrazując pojęcie jako elastyczne zjawisko, które człowiek może zmienić w dobro lub zło dla siebie samego (ilustr. 1) (Kowalska-Dupas, 2007: 165).

Wydaje się, że stosunek do własnej samotności, sposób odbierania jej przez człowieka, może warunkować to, czy jest ona samotnością pozytywną czy negatywną.

Jesteśmy otoczeni przez ludzi i czujemy, że ich potrzebujemy. Jednak we współczesnych czasach trudno usłyszeć inną potrzebę – bycia samemu. Silne pragnienie przynależności do grupy społecznej może powodować lęk w sytuacjach samotności. Niekonfrontowanie się ze swoim wnętrzem, uciekanie od niego w towarzystwo innych ludzi, paradoksalnie może wprowadzić człowieka w jeszcze większe cierpienie i samotność (Kozielecki, 1996: 246). Podobne stanowisko prezentuje Szyszkowska, która uznała, że aby osiągnąć wewnętrzną harmonię i pokonać poczucie osamotnienia, należy w samotności skupić się na swoim wnętrzu i podążać za wyższymi wartościami (Szyszkowska, 1988). Mimo, iż ludzie łakną kontaktów międzyludzkich,



Ilustracja 1. Samotność – znaczenie pojęcia

Źródło: Kowalska-Dubas (2007: 164)

szukając w nich ucieczki przed samotnością, nie jest to obecnie takie proste. Już w 1997 r. Szyszkowska pisała w swoich pracach, że charakter relacji społecznych się zmienia. Stają się one bardziej kruche, płytkie, zdystansowane (Szyszkowska, 1997). Patrząc na tę tezę przez pryzmat obecnych czasów, niewiele zmieniło się na korzyść

omawianych relacji. Skłaniałabym się raczej ku twierdzeniu, iż są one jeszcze bardziej instrumentalne, nietrwałe i przedmiotowo traktowane, nawet przez ludzi w młodym wieku.

Samotność – inhibitor czy stymulator twórczości?

Twórczość uznawana jest za najwyższą formę ludzkiego działania (Popek, 2001: 13), a proces twórczy psychologowie twórczości uznają za „jeden z najbardziej złożonych procesów psychicznych występujących u człowieka” (Popek, 2001: 58). Jednym z aspektów twórczości, według tzw. czteroaspektowego paradygmatu interpretacji twórczości, są stymulatory i inhibitory, czyli środowiskowe uwarunkowania mające pozytywny (stymulatory) lub negatywny (inhibitory) wpływ na twórczość. Czy zatem samotność może być stymulatorem, czymś, co pomaga człowiekowi w procesie twórczym?

Na przebieg procesu twórczego zachodzącego w umyśle człowieka wpływa wiele procesów poznawczych, takich jak uwaga, wyobrażenia czy pamięć. Osoby twórcze cechują się bardzo szerokim polem uwagi, jednak słabą jej selektywnością i podzielnością. Okazuje się, że właśnie te słabości wzmacniają proces twórczy (Nęcka, 2005: 55–58). Poza tym kluczową rolę w tworzeniu odgrywają także przeżywane emocje. Wpływają one na zapoczątkowanie procesu twórczego (Popek, 2001: 58), motywację do dalszej aktywności twórczej, a czasem na przerwę w tworzeniu, często kluczową dla rozwiązania problemu, (Tokarz, 2005: 61).

W literaturze można znaleźć przykłady wybitnych twórców, dla których najważniejszym stymulatorem twórczości była samotność i płytkie relacje z ludźmi, byli nimi np. Jan Sebastian Bach, Isaac Newton czy Immanuel Kant. To samotność była przestrzenią, w której kończyli swoje największe dzieła. Nie zawsze przybierała ona fizyczny charakter, gdyż niektórzy geniusze, jak np. Wolfgang Amadeusz Mozart, potrafili odizolować się od ludzi w swoim umyśle. Mieli tam swoją przestrzeń do tworzenia, niedostępną dla innych ludzi (Storr, 2010: 133).

Zauważane na co dzień rozmaite sposoby unikania samotności mogą być konsekwencją zaniedbania swojego życia wewnętrznego przez współczesnego człowieka. Samo stronięcie od samotności jest czymś naturalnym, jesteśmy przecież istotami społecznymi. Jeżeli jednak człowiek przesadnie szuka ucieczki od samotności, może być to dla niego destrukcyjne. Ma on również mniejszą szansę na odkrycie w sobie twórczego potencjału, niż osoby dobrze czujące się same ze sobą (Modrzejewska-Świągulska, 2007). O konieczności wystąpienia samotności w celu zapoczątkowania i w przebiegu procesu twórczego, szczególnie u artystów wykluczonych przez społeczeństwo, wspomina Modrzejewska-Świągulska (2007), a także Kowalska-Dubas (2007: 165). Twórcze osoby mają również tendencję do chwilowego „uciekania” w samotność, co ma im pomóc skupić uwagę i wzmocnić zaangażowanie w proces tworzenia (Popek, 2001, cyt. za: Modrzejewska-Świągulska, 2007). Autorskie badanie, przeprowadzone w ramach pracy licencjackiej, pozwoliło na wyciągnięcie podobnych wniosków.

Do przeprowadzenia badania wykorzystano metodę studium przypadku. Dane uzyskano za pomocą wywiadów, przeprowadzonych z sześcioma artystami: kompozytorem, dwiema wokalistkami, dwoma tancerzami-choreografami i malarzem. Wszystkie wywiady (z powodu pandemii) zostały przeprowadzone za pomocą aplikacji Skype w okresie od maja do lipca 2020 r. Miały one formę swobodną, jednakże opierały się na dyspozycjach, ułatwiających uzyskanie odpowiedzi na postawione pytania badawcze. Dotyczyły one następujących kwestii:

1. Opis działań artystycznych w ramach swojej dziedziny i etapy tworzenia.
2. Znaczenie dla artysty relacji z innymi ludźmi, związek tych relacji z procesem twórczym.
3. Własna definicja samotności.
4. Doświadczenie samotności (z wyboru) w życiu.
5. Samotność jako przeszkoda bądź usprawnienie procesu twórczego na różnych jego etapach.

Bazując na opisach pracy badanych artystów, wyróżniono trzy fazy procesu twórczego: faza I – powstawanie pomysłu; faza II – przygotowanie materiałów; faza III – prezentacja wytworu społeczeństwu

(Tokarz, 2005: 13). Każdy z artystów, na którymś etapie swojej pracy twórczej, doświadczał samotności pozytywnej (odosobnienia z wyboru). Jej znaczenie rosło lub malało w zależności od artysty, jego sposobu tworzenia czy dziedziny, jaką się zajmował. Pierwsza faza jest dla wszystkich badanych najbardziej związana z potrzebą przeżywania samotności, szczególnie w momencie poszukiwania lub odnajdywania inspiracji, która zapoczątkowuje proces twórczy. Często znaczenie mają tu również silne emocje, które wielu z badanych przeżywa właśnie w samotności. Artyści z reguły „uciekają” wtedy na jakiś czas, choć sami zaznaczali, że nie są to miesiące, a raczej minuty i godziny. Pobyt w tej samotności najczęściej jest krótkotrwały, a jednak bardzo potrzebny. O podobnych obserwacjach wspomina Popek (2001, cyt. za: Modrzejewska-Świgulska, 2007: 190). Według badanych samotność nie tylko otwiera na inspirację, ale też ułatwia pracę. Pomaga się skupić, wyciszyć, dotrzeć do swoich pragnień. Nie wywiera presji dorównania innym, lecz skłania do podążania własną drogą. Mowa cały czas o samotności z wyboru, przeżywanej w wyniku pragnienia każdego artysty. Badani zauważyli jednak, że jeżeli samotność jest bolesna, jesteśmy do niej zmuszeni czy doświadczamy w niej samych negatywnych emocji, może ona hamować fazę inspiracji lub zakończyć proces na tym etapie. W fazie przygotowania materiałów i podejmowania prób realizacji pomysłu znaczenie samotności wśród badanych maleje, a czasem stan samotności bardzo utrudnia ten etap. Wielu artystów bowiem łączy wykonawców swojej twórczości do współtworzenia ostatecznego wyglądu produktu twórczego. Ludzie wokół pomagają im również, udzielając informacji zwrotnej, rady czy sugestii. W ostatnim etapie, czyli w fazie prezentacji twórczości, samotność, według badanych, zaczyna być inhibitorem twórczości. Uważają, że aby ich twórczość mogła spotkać się z odbiorcą, aby oni sami mogli spotkać odbiorcę, muszą wyjść ze swojej samotności. Są wtedy gotowi na informację zwrotną, na dialog ze społeczeństwem i krytykę. Wiąże się to również z silną potrzebą tworzenia dla ludzi, chęcią komunikowania się z nimi poprzez sztukę, a także wzbudzenia w nich emocji. Korzystne dla artysty wydaje się bycie w dobrej relacji ze swoją samotnością, akceptowanie jej i świadome wybieranie w momentach, w których wspiera, a nie hamuje ona proces twórczy.

Twórczość „wymuszona” przez pandemię

Samotność może być w różnych sytuacjach narzucona człowiekowi. Jeżeli człowiek jej nie chce, nie potrafi zamienić jej w samotność pozytywną i wykorzystać do kontaktu ze sobą, to stan ten może budzić negatywne emocje i przerodzić się w poczucie osamotnienia. Czas pandemii koronawirusa wymusił na artystach zmianę sposobu funkcjonowania w świecie twórczym. Zamknięto teatry, opery, filharmonie, galerie, kluby i inne instytucje artystyczne. Część twórców wstrzymała swoją działalność, jednak wielu z nich próbowało działać w warunkach, jakie mieli – w prywatnych pracowniach czy domach. Kontakt z odbiorcą został bardzo zaburzony i ograniczony. Jedynym miejscem, w którym artyści mogli „spotkać się” ze środowiskiem, stał się internet.

Jeden z artystów, biorących udział w opisywanym badaniu, odnalazł się w zaistniałej sytuacji i nie przestawał tworzyć. Jest nim Grzegorz, tancerz i choreograf Teatru Wielkiego w Łodzi, dla którego pandemia, a konkretnie: „zamknięcie, niemoc, frustracja, że nie możemy wyjść na scenę, że jesteśmy odizolowani, że po prostu z dnia na dzień zamknęli nas w czterech ścianach” (Grzegorz), stała się impulsem do stworzenia wirtualnego spektaklu baletowego *#SeparatedLife*. Był on pomysłodawcą, autorem libretta i choreografii do spektaklu. Wstrzymanie aktywności twórczej dla tancerzy jest bardzo trudne. Aby móc utrzymać potrzebną do pracy kondycję fizyczną, potrzebują nie tylko rozciągania, które wykonają w domu, ale przede wszystkim przestrzeni. Jak mówi Grzegorz:

My jesteśmy przyzwyczajeni do ruchu na wielkich przestrzeniach [...], nie wrócimy sobie ot tak do pracy [...]. Tancerz też musi się rozruszać, jak każdy sportowiec. To nie jest tak, że po prostu wskakujemy w kostium i wchodzimy na scenę.

Spektakl *#SeparatedLife* powstawał przez około trzy tygodnie, trwa 20 minut, a cała choreografia była przekazywana tancerzom online. Wystąpiło w nim w sumie 37 tancerzy Teatru Wielkiego w Łodzi. Wiele teatrów w czasie *lockdownu* dzieliło się ze światem nagraniami choreografii, wykonywanych przez swoich tancerzy, jednak ten projekt jest według autora czymś więcej. Balet stworzony przez

Grzegorza jest historią, ciągiem zdarzeń, a nie połączeniem oddzielnych kadrów. Spektakl został podzielony na części. Pierwsza część, do drugiego duetu, jest częścią „smutną”. Tancerze boją się dotykać, boją się ze sobą rozmawiać. Natomiast druga część jest coraz bardziej „wesoła”, pod koniec pojawia się solistka w ciąży, mająca symbolizować nadzieję. Celowo nie jest ona umieszczona na samym końcu, gdyż w tym czasie było wiele niepewności, dotyczących tego co będzie się dziać dalej, jak skończy się pandemia. W finale tańczy duet, który jest już w pełnym kontakcie. Całość baletu jest przedstawiona w czerni i bieli, dopiero w ostatniej scenie pojawia się kolor. Według Grzegorza jest to zabieg, dający nadzieję na lepszy czas. Ideą spektaklu było pokazanie, jak ludzie zostali zaskoczeni przez pandemię, jak ona wszystkich przeraziła, jak zwiększył się dystans między ludźmi, nawet tymi, którzy są ze sobą bardzo blisko. *#SeparatedLife* mówi o duetach, o naszych relacjach, a fragmenty z solistami są łącznikami, pokazującymi, że niektórzy z nas dobrze czują się w izolacji, inni wręcz przeciwnie. Ubarwieniem baletu była wokaliza solistki Teatru Wielkiego w momentach, w których pojawiają się pary.

Mimo dużych zmian w sposobie tworzenia, nie wszystko było dla Grzegorza nowe. Po znalezieniu inspiracji, którą zazwyczaj również odnajduje w samotności, pierwsza część pracy wyglądała podobnie. Artysta zawsze na początku tworzy konspekt, czyli przebieg zdarzeń, stworzenie tego elementu choreografii jest dla Grzegorza najdłuższym trwającym procesem, ale bardzo przyspieszającym późniejszą pracę. Sceny dzieli na części, minuty, takty, obmyśla czas tancerza czy duetu na scenie. Tak przygotowany zazwyczaj wchodził na salę. Czymś zupełnie nowym była praca z tancerzami bez kontaktu fizycznego. Zwykle, kiedy Grzegorz ma już gotowy konspekt, od razu idzie na salę z grupą tancerzy. Uważa, że wiele rzeczy, które podobają się mu „w głowie”, może zupełnie inaczej wyglądać od strony widza, dlatego jest to też czas, kiedy nanosi poprawki na swój szkic. W czasie narodowej kwarantanny pójście na salę, zrobienie prób, analizowanie i współtworzenie z tancerzami na bieżąco nie było możliwe. Kiedy powstał pomysł na spektakl, artysta nagrał swoją choreografię i drogą elektroniczną przesłał ją wraz z instrukcją tancerzom. Choreograf zaznaczył, że „[...] duety wynikały tylko i wyłącznie z tego, że to były

pary, które ze sobą mieszkaly. Dobrze, że mamy pary w teatrze, bo inaczej by nie powstały” (Grzegorz). Wszystkie partie solowe i duety były przez Grzegorza dokładnie opisywane i omawiane z wykonawcami „[...] że jest teraz smutno – nie będą się dotykać. Chcą, ale nie mogą. Kolejne solo to jest ktoś, komu ta pandemia spadła z nieba po prostu. Cieszy się, że nie musi iść do pracy, siedzi przed konsolą i gra. Jest fajnie i nic go nie obchodzi” (Grzegorz). Do tych opisów, mając jedynie tempo, artysta tworzył choreografię, a współpracujący z nim kompozytor, Cezary Kurowski, równolegle pisał muzykę. Był to kolejny element tworzenia, który wyglądał zupełnie inaczej niż przed pandemią. Przede wszystkim czas omawiania i tłumaczenia sobie własnych wizji wydłużał się do wielu godzin dziennie, spędzonych na rozmowach prowadzonych przez internetowe komunikatory.

Cieężko było nam się w pewnych momentach dogadać. [...] Jak byśmy się spotkali na kawie, to zajęłoby nam to 30 minut, a tak zajęło nam to dwa dni. Było to na tyle trudne, że nigdy wcześniej tego nie robiłem, jestem początkującym choreografem. Mimo że mam doświadczenie w prowadzeniu zajęć z tancerzami, prób, przygotowywaniu do spektakli, to jednak trzeba mieć wieloletnie doświadczenie, żeby móc zgrać to wszystko w czasie i przestrzeni. Jakoś to się udało i efekt był lepszy niż oczekiwałem (Grzegorz).

Artysta, opisując trudności w sposobie i formie tworzenia, zwrócił uwagę na formę publikacji. „Internet był jedyną możliwością publikowania tego, co się stworzy” (Grzegorz). Jest to zupełnie odmienna forma pokazywania twórczości Grzegorza, gdyż dotychczas zawsze prezentował efekty swojej pracy w operze, gdzie miał kontakt z widzami na żywo. Dla artysty jest to bardzo ważny element tworzenia, jak sam wspomina: „Po to jest sztuka, żeby przekazywać pewne informacje, nie po to tylko, żeby śpiewać i tańczyć na scenie [...]. Moim celem jest, żeby widz odbierał to też emocjonalnie. Żeby wiedział, że tam coś jest do przekazania” (Grzegorz). Odbiór dzieła przez ekran, online, może niektóre reakcje emocjonalne stłumić lub całkowicie zmienić. Jak się później okazało, mimo obaw pomysłodawcy, wszystko było ze sobą zgrane, a wirtualny balet miał swoją premierę w Międzynarodowy Dzień Tańca (29 kwietnia) o godz. 18:00 na kanale YouTube Teatru Wielkiego w Łodzi.

Podsumowanie

Samotność jako zjawisko będące stymulatorem twórczości, szczególnie w początkowej fazie tworzenia, z pewnością odegrała dużą rolę w czasie pandemii. Wiele jednak zależy od doświadczania samotności przez konkretnego artystę, od jego kontaktu ze swoim światem wewnętrznym czy umiejętnością „bycia ze sobą”. To czy ograniczenia spowodowane zamknięciem instytucji kulturalnych, gdzie wcześniej realizował się twórca, były dla niego bardzo dotkliwe emocjonalnie, może zależeć również od umiejętności przemiany samotności negatywnej (narzuconej) w pozytywną (z wyboru). Nawet jeśli nie mamy wpływu na bycie odizolowanym i nie było to przez nas zaplanowane, możemy próbować zaakceptować tę sytuację i wykorzystać ją, rozwijając relacje ze sobą, naturą, siłą wyższą. Ograniczenia nałożone na artystów były z pewnością źródłem wielu nieprzyjemnych emocji, frustracji i poczucia niemocy. Przykład Grzegorza i współpracujących z nim tancerzy pokazał, iż nie tyle sama pandemia, co przeżycia, reakcje i doświadczenia z nią związane mogą zrodzić inspirację do twórczości w tym trudnym czasie. Stworzony i zaprezentowany wirtualny balet był również wyrazem tęsknoty artystów za sceną i publicznością, która jest ich „tlenem”. Czy jest to dobra inspiracja? Na pewno autentyczna, zgodna z przeżywanymi emocjami i pozwalająca na połączenie artysty z odbiorcą na jednej płaszczyźnie: oboje jesteśmy zamknięci, przeżywamy to samo, porozumiewamy się tylko przez ekran komputera.

Zaletą takiej formy komunikacji może być dotarcie do znacznie szerszej publiczności niż ta, która zmieściłaby się na widowni teatru czy opery. Trudno powiedzieć, czy sytuacja pomogła instytucjom kulturalnym dotrzeć do nowych odbiorców. Jednak dzięki szerszemu udostępnieniu internetowych zasobów kultury, rozbudowywaniu i wprowadzaniu nowych treści, większy procent społeczeństwa miał nieograniczony i swobodny dostęp do dóbr kultury. Widzowie dysponowali również większą ilością czasu na skorzystanie z tej możliwości i chęcią poszukiwania treści, które urozmaiciłyby czas spędzany w domu. Warto jednak zauważyć, iż osoby, które odwiedzają opery lub teatry z powodu doznań estetycznych czy emocjonalnych,

mogą czuć niedosyt, wynikający z oglądania transmisji wydarzeń kulturalnych na małym ekranie, z ryzykiem zakłóceń powstających z przyczyn technicznych.

Czas pandemii mógł pokazać ludziom, jaką relację mają ze swoją samotnością. Czy potrafią się w niej zanurzyć bez lęku, czy przeżywają trudności z powodu rzadszego kontaktu z innymi. Pomimo utrudnień i wstrzymania działalności artystycznej w wielu dziedzinach, artyści nadal mogli kreować i w samotności rozbudowywać I fazę procesu twórczego. Być może za jakiś czas, kiedy twórcy ukończą rozpoczęte w trakcie narodowej kwarantanny dzieła, będziemy mogli oglądać efekty ich „pandemicznej” pracy.

Bibliografia


- Dubas E. (2000), *Edukacja dorosłych w sytuacji samotności i osamotnienia*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Grabowska-Nogala A. (2020), *Znaczenie samotności w procesie twórczym*. Praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. K. Szmidta na Uniwersytecie Łódzkim.
- Kowalska-Dubas E. (2007), *Sztuka i samotność. Przyczynek do monoseologii pedagogicznej*, [w:] M. Zalewska-Pawlak (red.), *Samotność oswojona przez sztukę*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 163–184.
- Kozielecki J. (1996), *Człowiek wielowymiarowy*, Warszawa: Wydawnictwo Żak.
- Modrzejewska-Świgulska M. (2007), *Samotność jako konieczny warunek tworzenia*, [w:] M. Zalewska-Pawlak (red.), *Samotność oswojona przez sztukę*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 185–196.
- Nęcka E. (2005), *Psychologia twórczości*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Popek S. (2001), *Człowiek jako jednostka twórcza*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Storr A. (2010), *Samotność: powrót do jaźni*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Szyszkowska M. (1988), *Ucieczki od samotności i osamotnienia*, [w:] M. Szyszkowska (red.), *Samotność i osamotnienie*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, s. 39–54.
- Szyszkowska M. (1997), *W poszukiwaniu sensu życia*, Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl.
- Tokarz A. (2005), *Dynamika procesu twórczego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Solitude in creative process. Creativity in pandemic

Summary: Based on the scientific literature and the results of the research conducted by the author, the first part of the article deals with the topic of loneliness, different ways of defining it and its relationship with the creative process. The second part focuses on presenting the phases of the creative processes of professional artists researched by the author, as well as creativity during the lockdown period caused by the coronavirus pandemic. It describes the process of creating a professional choreographer who, despite the limitations, realized his ballet performance.

Keywords: solitude, creative process, professional artists.

Aleksandra Sieczech-Kukawska*

 ORCID: 0000-0001-7314-1080

aleksandra.sieczech@uni.lodz.pl

Michał Plusa**

mjgplusa@gmail.com

Beefem w koronawirusa – o tym, jak polski hip-hop ratował świat

Wprowadzenie

Sytuację, w której znaleźliśmy się wiosną 2020 r., zapamiętamy na długo, może nawet na zawsze. Z dnia na dzień COVID-19 rewolucjonizował nasze życie. Nagle media, zwłaszcza te cyfrowe, stały się bezkonkurencyjne w walce o czas odbiorcy. Wygrały z kinami, teatrami, galeriami (także handlowymi), basenami, siłowniami czy parkami, które zostały zamknięte jednym ministerialnym rozporządzeniem. Naród zdał test na uległość i każdy obywatel na kilka tygodni ograniczył swoje zwykłe działania i większość czasu spędzał w domu, co doprowadziło do niebywalej aktywności w przestrzeni cyfrowej. Ograniczenie wolności z jakim przyszło się mierzyć, pokazało ogromną potrzebę tworzenia wśród ludzi i niezwykle wręcz kreatywność. Sieć zalewały autorskie piosenki o koronawirusie, występy rodzinnych orkiestr, taneczne popisy domowników i wiele innych twórczych poczynąń, które wypełniały ludziom ten trudny czas. Obszar edukacji i kultury został zmuszony do przyspieszonej eksploracji przestrzeni, którą z czasem zaczęto traktować jako miejsce realizacji rozmaitych, mniej lub bardziej

* Katedra Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości, Wydział Nauk o Wychowaniu, Uniwersytet Łódzki.

** Szkoła Podstawowa nr 34 w Łodzi.

ambitnych, przedsięwzięć. W kulturze zdarzyła się rzecz niezwykła zarówno sztuka dominująca w obiegu instytucjonalnym, jak i ta funkcjonująca przede wszystkim poza jej głównym nurtem, znalazły się w jednej i tej samej przestrzeni. Do tej pory zdominowanej przez oddolne inicjatywy, które w sposób niezależny, odważny, swobodny, bez potrzeby dopasowywania się do dominującej narracji i wolne od wielkich instytucjonalnych grantodawców istniały w artystycznym undergroundzie (Glinkowska, 2020: 76–78). Instytucje zostały zmuszone do „zejścia do podziemia”, spojrzenia na swoje zasoby i dostrzeżenia, że istnieją takie pola sztuki, których dotąd nie ceniły, ale które w tej nowej sytuacji wymagały docenienia¹ (Kluszczyński, 2020: 14–18).

Podobny ciąg zdarzeń można zaobserwować w przebiegu akcji, która w czasie *lockdownu* zdominowała serwis YouTube, a mowa o *#Hot16Challenge2*. Oddolny, raperski, muzyczny projekt przerodził się w ogólnopolską akcję o wymiarze nie tylko artystycznym, ale także szeroko komentowaną w mediach inicjatywę o charakterze społecznym i politycznym. Akcja, która w początkowej fazie dotyczyła hermetycznego, hiphopowego świata, rozprzestrzeniła się (jak niechciana pandemia) na przedstawicieli innych środowisk – artystów (muzyków, aktorów, tancerzy, literatów), kuratorów sztuki oraz wielu przedstawicieli pozaartystycznego świata (polityków, policjantów, strażaków, kulturystów a nawet duchownych). Celem artykułu jest przyjrzenie się hiphopowej inicjatywie w jej początkowej fazie oraz opisanie świata, który jawi się w utworach raperów. Jednocześnie analiza jest poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie: czy „szesnastki” stanowią wartość artystyczną, o której warto będzie po kwarantannie pamiętać?

¹ Specjaliści sugerują, iż to doświadczenie zostanie z nami na dłużej i będzie wykorzystywane w dalszych praktykach, niezależnie od sytuacji pandemicznej, gdyż budowanie bardziej zróżnicowanej propozycji artystycznej i instytucjonalnej jest ważne także z perspektywy trwania sztuki.

Uratować świat

Internetowa akcja *#Hot16Challenge*² została rozpoczęta 28 kwietnia 2020 r. przez hiphopowego artystę Solar³. Jej celem było zebranie pieniędzy dla fundacji Siepomaga, które miały zostać przekazane ośrodkom medycznym na walkę z rozprzestrzeniającym się koronawirusem SARS-CoV-2. Solar w swoim internetowym wpisie na stronie fundacji oraz na nagraniu prezentowanym na portalu YouTube ogłosił beef⁴ z koronawirusem, podkreślając istotę społecznego zaangażowania twórców akcji, raper napisał: „Zmieniły się okoliczności, bo tym razem musimy uratować świat” (Solar, 2020a).

„Do walki” mieli stanąć nominowani przez artystę raperzy, ich zadanie polegało na nagraniu 16 wersów utworu hiphopowego i zamieszczeniu go w serwisie YouTube w ciągu 72 godzin od momentu otrzymania nominacji. Po wykonaniu swojej „szesnastki” każdy z wykonawców nominował kolejnych, którzy prezentując swą mniej lub bardziej spontaniczną twórczość, mieli zachęcać odbiorców do wpłacania pieniędzy na konto fundacji. Inicjator akcji w opisie na stronie fundacji Siepomaga wyznaczył cel, którym było zebranie miliona złotych. Wspomniana kwota znalazła się na koncie fundacji już 8 maja 2020 r. Akcja z założenia była kierowana do przedstawicieli środowiska hiphopowego. Ułożenie i nagranie szesnastowersowej zwrotki miało stanowić artystyczne wyzwanie dla raperów. „Pierwszy etap *#Hot16challenge*2 był wyłącznie rapowy i dotyczył osób z naszego środowiska. To był wulkan prawdziwej zajawki – ocenia raper Łona (Adam Zieliński). Na początku chodziło głównie o rap: o szesnastkę, czyli klasyczną rapową zwrotkę, nawiniętą w jak najlepszy sposób” (Głuza, 2020).

² Pierwsza odsłona *#Hot16Challenge* miała miejsce w 2014 r. Jej celem nie było zbieranie pieniędzy, a jedynie podjęcie wyzwania przez poszczególnych artystów polskiej sceny hiphopowej. Inicjatorem pierwszego wyzwania był również Solar.

³ Istotną rolę w rozpoczęciu akcji odegrał młody raper Mata, który podczas swojej transmisji na żywo zapytał Solar o wznowienie inicjatywy *#Hot16*. Wówczas Solar zaproponował, iż jeśli w ciągu godziny, podczas trwającego streamu, zebranych zostanie 10 tys. złotych, on rozpocznie drugą edycję *#Hot16Challenge*. Internauci zebrali wymaganą kwotę, a Solar dotrzymał słowa.

⁴ Beef – w kulturze hiphopowej rodzaj kłótni, walki na słowa, połączonej z rywalizacją pomiędzy twórcami.

Bragga⁵ w beefie

Choć nikt nie podważa altruistycznej motywacji Solara, to trudno zaprzeczyć, iż akcja stanowiła rodzaj wyścigu, w którym nagrodą było uznanie internautów. Artyści rodzimej sceny hiphopowej podjęli wyzwanie, starając się nagrać swoją „szesnastkę” tak, aby oddawała ona charakter i styl ich twórczości, każdy więc realizował zadanie w sposób charakterystyczny dla siebie. I choć wszystko działo się w ramach akcji, której celem była zbiórka pieniędzy, niewielu artystów w swych utworach podejmowało temat pomocy czy choćby zagrożenia koronawirusem. Sam Solar w swojej „szesnastce” nie wspominał o pandemii, a skupiał się w głównej mierze na sobie:

Przestaję wierzyć w przypadek, ostatnio liczyłem
mam gust i wyczucie warte kilka baniek (Solar, 2020).

Podobnie było w przypadku Taco Hemingwaya, który również wiele swego tekstu poświęcił właśnie sobie:

Robię tu slalom, robię tu Meksyk, pierdolę polski beton
Chcę się podobać fanom, nie akademiom, ani nie komitetom (Taco Hemingway, 2020).

Równie pewny siebie, choć w zupełnie innej sferze życiowej, wydaje się być Piorun:

Wbiłem do niej na kwarantannę,
psik, psik, Jimmy Choo – umyła dla mnie wannę.
Reżyser kombinator dystrybucja libido,
wziąłem ją na rower, zostawiłem pełny bidon (Piorun, 2020).

Ten sposób prezentacji własnych dokonań artystycznych jest głęboko osadzony w kulturze hiphopowej. Jak pisał Richard Shusterman:

⁵ Bragga – w kulturze hiphopowej wychwalanie w tekście własnych umiejętności, przechwalanie się nimi.

Chępliwe, samochwalcze teksty eksponują często atrakcyjność seksualną rapera, jego sukcesy finansowe i majątek; wszystkie te oznaki statusu są jednak przedstawiane jako wtórne wobec jego umiejętności werbalnych i z nich się wywodzące (Shusterman, 1998: 262).

Taki stosunek do własnej twórczości prowadzi do nieustannego porównywania siebie jako artysty z innymi twórcami. Realizowany wzorzec kulturowy nakazuje raperom stosować rodzaj pozytywnej autorecenzji dokonań. Skoro każdy raper świadomie buduje swój wizerunek, oparty na przeświadczeniu o własnej wyjątkowości i dąży do uznania go za najlepszego, prowadzi to w naturalny sposób do rywalizacji z innymi artystami hiphopowymi. Spór czy też wzajemna rywalizacja są wpisane w kod kulturowy gatunku, nie zapominając o silnej teatralizacji gestów wielu przedstawicieli tego środowiska:

To nie jest kurwa konkurs, rapować każdy może
To nie kolorowe bańki, to walki są na noże (Donguralesko, 2020).

Walka o followersów

Pierwowzorem uprawianej do dziś w Polsce muzyki hiphopowej jest czarny rap – ekspresja młodych i agresywnych mieszkańców południowego Bronxu czy Harlemu. Shusterman wyjaśniał:

Korzenie kulturowe rapu i jego początki wywodzą się bowiem z czarnej podklasy społeczeństwa amerykańskiego, a wojownicza duma czarnych ludzi oraz osobiste doświadczenia życia w getcie, wykorzystane w utworach rapowych, pobrzmiwają jak złowróżbna syrena, zapowiadająca nadchodzące zagrożenie dla samozadowolonego status quo tego społeczeństwa (Shusterman, 1998: 259).

Motyw walki jest zauważalny także w akcji *#Hot16Challenge2*. Formuła nie pozwalała na bezpośrednią rywalizację pomiędzy raperami, np. podczas bitew na słowa (w tekstach hiphopowych często wykorzystuje się metaforę walki, raperzy „walczą słowem”, nazywając siebie „lirycznymi żołnierzami”) (Jadanowska, 2014: 325), ale przyjęła ona nową postać – walki na odsłony.

Robisz braggę jakbyś był Jezus,
w sumie tuzin masz followersów (Taco Hemingway, 2020).

Mimo że trudno doszukiwać się jednoznacznej deklaracji, potwierdzającej rzeczywistą motywację raperów do nagrania, to liczba „szesnastek”, pomysłowość twórców, a także sama formuła wyzwania, niosą za sobą skojarzenia z wyścigiem – rywalizacją o uznanie. Artyści w czasie pandemii poddawani różnego rodzaju ograniczeniom „walczą” czy może zabiegają o uwagę, prezentując to co ważne dla nich samych, w sposób, który nie odbiega od ich scenicznego wizerunku.

Większość „szesnastek” została sfilmowana w studiach nagraniowych lub w domach artystów. Dzięki temu uwaga widza koncentruje się głównie na tekście i muzyce. Nie znaczy to, że efekciarska „teledyskowość” nie zagościła na filmach niektórych raperów, jednak wydaje się, że nie ona stanowi najważniejszy element widowiska, w którym prym wiodą wspomniane słowa i muzyka. Pozostaje to w zgodzie z filozofią subkultury, w której słowo jest jedną z najwyższych wartości, czego członkowie są świadomi, tworząc często autotematyczne teksty, mówiące o tym, jak wiele można słowem zdziałać (Jadanowska, 2014: 326). Minimalistyczna forma wizualnej prezentacji „szesnastek” stanowiła przeciwwagę dla wielości i różnorodności podejmowanych tematów. Poszukując odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób raperzy ratowali świat, przyjrzymy się tekstom, które powstawały w czasie pandemii. Stworzenie pełnej kategoryzacji prezentowanych „szesnastek” przekroczyłoby ramy artykułu, analiza tekstów pozwoliła wyłonić jednak kilka kategorii, które ukazują charakter i wielość tematów realizowanych przez raperów i oddają ducha czasu pandemii. Kategoryzacja ma charakter otwarty i jest jedynie zaczątkiem pracy nad ogromem powstałego w okresie *lockdownu* materiału.

Wizja (post)pandemicznego świata

Wydaje się, że wszystkie „szesnastki” mają stanowić swoisty „obraz czasów zarazy”. Część artystów hiphopowych ukazywała w swych tekstach tęsknotę za światem minionym. I choć wcześniej

nie pozostawali bezkrytyczni wobec otaczającej ich rzeczywistości, to czas przymusowego zamknięcia sprawił, iż przeszłość była przez nich idealizowana, gdyż kojarzyła się z wolnością, której nagle zabrakło. Przykładem tego nurtu jest „szesnastka” Pauliny Przybysz:

Brakuje mi ludzi co śpią w busie, jedni na drugich [...]
Brzydkich hoteli i luksusów ponad stan... (Przybysz, 2020).

Tęsknotę wyrazili też członkowie duetu Lordofon, którzy wybiegając nieco w przyszłość pokazali, jak z pewną nutą sentymentu będą wspominać okres przymusowego zamknięcia:

Za parę lat dziwna wyspa w pamięci
Kilka chwil z których nikt nie ma zdjęć (Lordofon, 2020).

Przywołana fraza wskazuje, iż sentyment we wspomnieniach z okresu pandemii może pojawić się jedynie wtedy, gdy ten czas już się skończy, gdy oddadzą nam utraconą wolność. Niewielu artystom udaje się próba stworzenia utworu, którego tematem będzie zatrzymanie w czasie, mające miejsce podczas kwarantanny. Nieliczni raperzy świadomie pokazują nam rzeczywistość własnych mikroświatów, skupiając się na swoim „przebywaniu wśród czterech ścian”. Takie wyzwanie podejmuje w swojej „szesnastce” Fisz, który z dystansem, humorystycznie i nie bez ironii opisał ten wyjątkowy czas „zatrzymania”:

Tyję od chipsów, tyję od pizzy, tyję od makaronu z pulpą
Wożę się na krześle, a nie nową furą (Fisz, 2020).

Czas kwarantanny budził w ludziach lęk przed tym, co się dzieje. Artyści należą do jednej z tych grup zawodowych, które ucierpiały najbardziej. Wielu z nich zostało pozbawionych środków do życia, o czym mówił Fisz:

Pustą stroną mój kalendarz świeci i sobie wisi wszystko odwołane przez
globalny kryzys (Fisz, 2020).

Raperzy, obserwując otaczającą ich rzeczywistość, utożsamiali się w swych utworach z osobami, które z powodu pandemii znalazły się w kłopotach czy wręcz na życiowym zakręcie. Te-Tris w swej nieco dłuższej „szesnastce” bardzo obrazowo ukazał problemy społeczne wynikające z pandemii:

To miejsce dla was, mój ziomek siedzi na kwarantannie
Drugiemu ścięli pensję, trzeci całkiem gdzieś na oucie (Te-Tris, 2020).

Raper starał się jednak wzbudzić nadzieję w sercach słuchaczy, pełniąc rolę przewodnika czy pocieszyciela:

Gdy wszystkie diabły się jednoczą, niech zwrotka daje nadzieję (Te-Tris, 2020).

Nadziei nie słysząc w głosie Guziora, który w swym tekście pełni rolę katastrofisty, obawiającego się nie tylko wirusa, ale przede wszystkim przerażonego losem świata, który porównuje do postapokaliptycznej wizji z gry Fallout:

W Australii płoną lasy, fuck-up’ów mam listę długą [...]
W trzecim kwartale Ziemię zmieni wielkie trzęsienie
Susze nadchodzą, nadciągają wielkie szerszenie (Guzior, 2020).

Przytaczane fragmenty „szesnastek” ukazują świat w kryzysie. Niezależnie od tego, czy problemy dotyczą bezpośrednio nas lub osób nam bliskich czy są odczuwalne na drugiej półkuli, mamy ich świadomość. Lęk powstały podczas epidemii wyrasta ze strachu przed chorobą, ale łączy się z niepokojem o otaczający nas świat. Jakby artyści chcieli zapytać z obawą w głosie: Czy będzie do czego wracać? Przeciwwagę dla takiego punktu widzenia stanowią przykłady tekstów, których autorami są zwolennicy teorii spiskowych. W ich „szesnastkach” pandemia jest kłamstwem wymyślonym przez możnych tego świata, którzy zarabiają na udoskonalaniu komputerowych systemów oraz produkcji leków:

Je*ć NFZ i NWO globalizm
Wirusem Bill Gates ze swoimi szczepionkami (Kali, 2020).

Polityczny „coming out”

Kolejnym, wyraźnie obecnym tematem, który wyłonił się w wielu „szesnastkach” jest polityka. Część środowiska hiphopowego starała się wykorzystać rosnącą popularność akcji, aby zaprezentować ocenę władzy. Polityczne zaangażowanie i krytyczne stanowisko wobec rządzących wyrażają między innymi: Tede, Paluch, Ten Typ Mes, Pezet, L.U.C., Abradab, Mc Silk, Grubson, Donguralesko. Nie może to dziwić, wszak kultura hiphopowa zbudowana jest na sprzeciwie czy buncie, o czym pisał Shusterman (Shusterman, 1998: 259). Nie umniejszając nic buntowniczym korzeniom polskich raperów, przedstawiciele tego gatunku muzycznego jak dotąd nie byli postrzegani jako zaangażowani społecznie czy politycznie, o czym pisał Jarosław Szubrycht:

Nazywany często nowym punkiem hip-hop dotąd nieszczególnie zasługiwał na to miano. Skupiony był przede wszystkim na sobie, a społeczna świadomość większości raperów sprowadzała się do użalania na biedę, z której wyrwali się do bogactwa, choć było pod górkę i pod wiatr. Pewnie swoje wiedzieli, ale woleli nie mówić, żeby nie zaszkodzić interesom [...] (Szubrycht, 2020: 69).

Trudno nie zgodzić się ze zdaniem publicysty, który dostrzegł swego rodzaju przemianę w kulturze hiphopowej, która dokonała się dzięki akcji zapoczątkowanej przez Solara:

Za sprawą *#Hot16challenge2* dokonuje się polityczne przebudzenie znacznej części środowiska – dołączają nawet ci, którzy dotąd ostantacyjnie wyrażali swój desinteressement sprawami państwa. Przy czym polski hip-hop przekształcił się nagle w rymującą przybudówkę konkretnej partii. Raperów łączy irytacja na okołowoborczy chaos, zapaść w służbie zdrowia czy wzmożoną aktywność służb mundurowych [...] (Szubrycht, 2020: 69–70).

W Polsce, w której dominuje rap traktujący o problemach, podziałach społecznych, kapitalizmie i trudnej sytuacji młodego człowieka bez perspektyw (często żyjącego na bakier z prawem, liczącego w trudnych sytuacjach na „ziomków”, walczącego z systemem i olewającego polityków) (Węclawek, Flint, Kleyff, Cała, Jarczyński, 2014: 11) raperzy (w wielu wypadkach po raz pierwszy)

zaprezentowali otwarcie swój stosunek do polityki. Było to ryzykowne ze względu na możliwość utraty części fanów, a co za tym idzie i pieniędzy. Niewątpliwie posuniecie takie niosło także pozytywne – budowało wiarygodność poprzez przejrzystość poglądów, co w wypadku hiphopowców wydaje się być niezwykle cenne.

Charytatywny beat

Inspiracją do *#Hot16challenge2* była chęć niesienia pomocy polskiej służbie zdrowia. W tekstach hiphopowych „szesnastek” pojawiał się on niezbyt często, gdyż artyści woleli namawiać do zbiórki przed lub po „nawinięciu” tekstu. Niektórym jednak udawało się wpieść prośbę o pomoc w tekst utworu:

Siepomaga, przelej chociaż dziesięć ziko

Za moich czasów ludzie wydawali to na ringtone (Taconafide, 2020).

Pomoc charytatywna w krótkim czasie stała się jedynie celem pobocznym, a z analizy tekstów wynika, że wielu wykonawców potraktowało akcję jako swoistą platformę do promowania własnej twórczości czy wręcz samych siebie. Krytycy zarzucali, że inicjatywa zamiast nieść pomoc służbie zdrowia, przyczyniła się do pogłębienia jej problemów. „*#Hot16Challenge2* [...] zmienia się w festiwal narcyzmu, który zamiast prowadzić do poprawy sytuacji patologicznej, normalizuje ją i zamienia w rozrywkę” (Napiórkowski, 2020). Choć nikt nie podważa znaczenia samej zbiórki, to brakuje refleksji nad prawdziwą przyczyną takiej akcji, krytycznej oceny sytuacji, która zmusza obywateli do zbierania pieniędzy na służbę zdrowia. Podobnej refleksji w tekstach raperów nie widać i choć cel takich działań jest szczytny, to nieodłącznym efektem tej inicjatyw jest przesłonięcie zbiórki pieniędzy przez prezentowanie samych występów. Trudno nie zgodzić się z Dorotą Masłowską, konkludującą, że wsparcie dla służby zdrowia było jedynie zadaniem pobocznym dla występujących. Głównym celem była terapia, w której pacjentami byli twórcy, a w rolę mimowolnych terapeutów zostali wcieleni odbiorcy, którzy często cierpliwie i po wielokroć oglądali te same utwory.

Niektórzy autorzy „szesnastek” byli spragnieni uwagi lub kontaktu z fanami bądź po prostu pragnęli zwrócić na siebie uwagę widza za wszelką cenę i różnymi sposobami o nią zabiegali. Jednak pisarka w swym felietonie zwróciła uwagę na dużo poważniejszy problem społeczny, który powinien być traktowany bardzo poważnie:

Czyż nie jesteśmy więc świadkami spektakularnego klarowania się nowej odmiany postprawdy-fake-dobra? Nasza naturalna potrzeba gestów wspólnotowych, pomagania sobie nawzajem w kryzysach (których, wygląda na to, będzie tylko więcej) realizuje się tu nie poprzez konkretne działanie, ale poprzez zdalne deklarowanie go, kwieciste opowiadanie o nim, multimedialne POMAGAMY! POMAGAMY! Problemem jest to, że do jakiegoś szczególnego dobra nie dochodzi, a potrzeba zostaje spełniona (Masłowska, 2020).

Przykra konstatacja nad rozszczępionym społeczeństwem, którego przedstawiciele to symulanci skupieni jedynie na efekcie swoich pozornych działań, wynikających z braku poczucia własnej wartości czy niepewności co do wyboru kierunku, w którym przyszło im podążać, przywodzi na myśl pewien dramat sprzed ponad stu lat, do którego Masłowska wydaje się nawiązywać: „Wychodzi na to, że po prostu odańczyliśmy gremialnie spektakularny taniec niemocy. Znany w kulturze polskiej jako chocholi” (Masłowska, 2020).

Za sprawą *#Hot16Challenge2* polski hip-hop podjął wyzwanie, dzięki któremu artyści uczestniczący w akcji charytatywnej (w czasie zbiorowej kwarantanny) mieli szansę się zaprezentować (wypromować) i podzielić własnymi emocjami i przekonaniami. Odosobnienie stało się inspiracją, której owocem były analizowane „szesnastki”. Niewątpliwie omawiane utwory można interpretować jako dokument tamtego czasu, doskonale oddający prawdę chwili, choć nie wszystkie „rapowe odcinki” poświęcone były problemowi wpływu pandemii na nasze życie. Fenomenem akcji było zebranie tak dużej grupy raperów „w jednym miejscu” (co umożliwiło dostrzeżenie różnorodności stylu) i choć miejscem tym był jedynie internet (kwarantanna pozbawiła artystów możliwości tak ważnego w tej subkulturze spotkania bezpośredniego), to dotarli do rzeszy odbiorców, a cała akcja rozprzestrzeniła się daleko poza hermetyczny, hiphopowy świat. Fani rapu w „szesnastkach” znajdowali przede

wszystkim swoich idoli, których można było podziwiać za to, jak „nawijają”, poszukując niepowtarzalnego stylu. Osobom niebędącym częścią subkultury akcja unaoczniała popularność i siłę hip-hopu oraz moc sprawczą oddziaływania na odbiorców. Twórca hiphopowy jawi się w *#Hot16Challenge2* jako artysta zaangażowany (także politycznie), który nie przechodzi obojętnie wobec problemu świata realnego, lecz słowem pragnie go zmienić lub przynajmniej wiernie opisać. Pomimo różnorodności prezentowanych stylów, wykorzystywanych beatów i podejmowanych tematów muzycy przekonują o sprawczej roli słowa i udowadniają jego siłę. Dzięki hiphopowcom (choć wbrew ich oczekiwaniom) akcja stała się fenomenem czasu pandemii, bijącym rekordy popularności i choć cel był szlachetny, to charytatywność stała się jedynie dodatkiem do dobrej zabawy, promocji czy budowania politycznego lub ekonomicznego kapitału.

Bibliografia

- Donguralesko (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Donguralesko-hot-16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Fisz (2020), *#Hot16Challenge*, <https://www.groove.pl/fisz/%23hot16challenge2/piosenka/998351> (dostęp: 05.09.2020).
- Glinkowska J. (2020), *Nowy trzeci obieg*, „Kalejdoskop”, nr 5, s. 76–78.
- Gluza R. (2020), *Jak politycy popsuli zabawę*, <https://tvn24.pl/magazyn-tvn24/hot-16challenge2-czyli-jak-politycy-popsuli-zabawe,273,4777> (dostęp: 05.09.2020).
- Guzior (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Guzior-hot16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Jadanowska K. (2014), *Rola słowa w subkulturze hiphopowej*, [w:] K. Jachimowska (red.), *Słowo we współczesnych dyskursach*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 323–330.
- Kali (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Kali-pl-hot16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Kluszczyński R. (2020), *Koronawirus wyzwolił impuls, który powinien trwać*, „Kalejdoskop”, nr 6, s. 14–18.
- Lordofon (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Lordofon-hot16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Masłowska D. (2020), *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* (26): *Hot16Challenge*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8974-jak-przejac-kontrolę-nad-swiatem-nie-wychodzic-z-domu26-hot16challenge.html> (dostęp: 05.09.2020).

- Napiórkowski M. (2020), *Ukryte koszty rapowania*, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/hot-16-challenge-marcin-napiorkowski/> (dostęp: 05.09.2020).
- Piorun (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Piorun-hot16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Przybysz P. (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Paulina-przybysz-hot-16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Shusterman R. (1998), *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Solar (2020a), *#Hot16Challenge*, <https://www.siepomaga.pl/hot16challenge> (dostęp: 05.09.2020).
- Solar (2020b), *#Hot16Challenge*, <https://www.azlyrics.com/lyrics/solar/hot16challenge2.html> (dostęp: 05.09.2020).
- Szubrycht J. (2020), *Nawijanie we mgle*, „Polityka”, nr 21, s. 69–70.
- Taco Hemingway (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Taco-hemingway-hot16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Taconafide (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Taconafide-hot16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Te-Tris (2020), *#Hot16Challenge*, <https://genius.com/Te-tris-hot16challenge2-lyrics> (dostęp: 05.09.2020).
- Węclawek D., Flint M., Kleyff T., Cała A., Jaczyński K. (2014), *Antologia polskiego rapu*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Beef in the coronavirus: how Polish hip-hop was saving the world

Summary: The subject of the text is the charity music initiative *#Hot16Challenge2* initiated during the coronavirus pandemic by Polish rappers. The authors of the text look at the action in its initial phase, trying to reflect the nature of the world that appears in the songs of rappers created at this difficult time. The authors ask about the artistic and social value that this campaign, strongly disseminated in the media, had for Polish hip-hop, and what benefits and dangers it brought.

Keywords: charity campaign, fight against coronavirus, *#Hot16Challenge2*, polish hip-hop.

Agata Dawidowicz*

agata.dawidowicz@interia.pl

„Kultura na wynos” Ośrodek Kultury Górna w wirtualnej przestrzeni kultury w okresie pandemii

Ośrodek Kultury Górna jest lokalną instytucją kultury, ośrodkiem rozwijającym aktywności twórcze i edukację kulturalną, wzmacniającym więzi, sprzyjającym rodzinnej i sąsiedzkiej integracji. Przez ostatnie lata przeszedł intensywną modernizację programową i infrastrukturalną. Udało się stworzyć stabilny i pełen zaangażowania zespół specjalistów z różnych dziedzin, którzy z pasją realizują misję kulturalno-społeczną w przestrzeni miasta – nie tylko na Górnjej, ale także na Olechowie i wszędzie tam, gdzie pojawia się inicjatywa i potrzeba podjęcia działalności kulturalnej, w tym na osiedlach peryferyjnych, na podwórkach, w parkach. Ośrodek specjalizuje się w organizowaniu wydarzeń warsztatowych o charakterze rodzinnym, realizowanych w plenerze. Znacznie zwiększyła się jego oferta i zakres prowadzonych działań, a także rozpoznawalność na terenie osiedla i całej Łodzi.

Przez ostatni rok realizacji programowych działań towarzyszyły bezustannie przeszkody natury technicznej – kapitalny remont całego budynku. Mimo to pracowaliśmy nieprzerwanie – w każdej możliwej przestrzeni zabytkowej willi Ottona Haesslera, w której Ośrodek ma swoją siedzibę, a także na terenie osiedli Olechów i Nowosolna, w szkołach, na podwórkach oraz w zaprzyjaźnionych instytucjach. Z utęsknieniem czekaliśmy na możliwość powrotu do wyremontowanych sal warsztatowych, w których znów moglibyśmy realizować wydarzenia z udziałem lokalnej społeczności. Ten moment miał właśnie nadejść, gdy wprowadzono na terenie Polski stan epidemii.

* Ośrodek Kultury Górna w Łodzi.

Zgodnie z oświadczeniem Prezydenta Miasta Łodzi z dnia 10 marca 2020 r. (Oświadczenie, 2020), od 11 marca tego roku Ośrodek Kultury Górna nie realizował żadnych działań w formie stacjonarnej, czyli poprzez bezpośredni kontakt z odbiorcami. Zawieszone do odwołania zostały wszystkie zajęcia, warsztaty, wydarzenia, spotkania. Podjęłam decyzję o wprowadzeniu systemu pracy zdalnej. W Ośrodku pozostali wyłącznie pracownicy administracyjni z dyrektorem na czele – jednak w sposób ograniczony do minimum, w ramach dyżurów rotacyjnych. Stan ten, początkowo traktowany jako chwilowy, być może dwu- lub trzytygodniowy, ostatecznie trwał do końca czerwca, a więc przez trzy i pół miesiąca.

Jako dyrektor lokalnej instytucji kultury, a zarazem lider zespołu, podejmuję się ukazania wspomnianego czasu z mojej perspektywy. Te przeszło trzy miesiące pracy zdalnej i działalności realizowanej w trybie online były swoistym eksperymentem na żywym organizmie tak instytucji, jak i zespołu. To czas, który przejdzie do historii nie tylko Ośrodka Kultury Górna jako placówki kulturalnej, ale też do historii życia osobistego każdego jej pracownika.

Najważniejszym zadaniem dla mnie, jako dyrektora instytucji i lidera zespołu, było zapewnienie pracownikom takich warunków pracy, które zminimalizują ryzyko utraty zdrowia. Oczywiście była więc decyzja o przejściu na pracę w trybie zdalnym. Kolejnym wyzwaniem było utrzymanie relacji z naszymi odbiorcami w sytuacji, gdy nie możemy spotkać się z nimi bezpośrednio. Zaraz obok pojawiły się pytania z poziomu zarządzania zasobami ludzkimi: w jaki sposób organizować pracę pracowników, by była ona efektywna, możliwa do realizacji samodzielnie w warunkach domowych, a zarazem możliwa do monitorowania i zmierzenia jej jakości.

W konsekwencji powstała idea realizacji materiałów wideo pod hasłem „Kultura na wynos”. Każdy animator miał za zadanie zrealizować jeden materiał w tygodniu – według własnego pomysłu i w formie, która możliwa jest do wykonania w warunkach domowych. W ten sposób powstała seria filmów, kilkuminutowych instruktaży z dziedziny plastyki, sztuki żonglowania, tańca, muzyki. Materiały video animatorzy realizowali przy użyciu smartfona, we własnych mieszkaniach, niejednokrotnie w filmach tych brały udział

ich dzieci. W ten sposób animatorzy zapraszali odbiorców niejako do domów, odsłaniając kawałek swojej prywatności. Było to zupełnie nowe doświadczenie.

Zrealizowane zostały również prezentacje multimedialne dotyczące artystów plastyków, związanych z Ośrodkiem Kultury Górna, a także krótkie filmy tematyczne – np. z okazji Dnia Dziecka i Nocy Muzeów. Materiały te zamieszczane były na prowadzonych przez Ośrodek Kultury Górna profilach w mediach społecznościowych (Facebook, YouTube). Z satysfakcją obserwowałam wzrost zasięgów oddziaływania i rosnącą oglądalność.

Jednocześnie zdecydowaliśmy się na eksperyment technologiczny – odbył się pierwszy w historii Ośrodka Kultury Górna koncert na żywo transmitowany online (tzw. streaming). Muzyk-gitarzysta zaaranżował w swoim domowym salonie studio koncertowe, przy wsparciu zespołu technicznego. Choć fizycznie nie pracowaliśmy razem, to przygotowaniem tego debiutanckiego przedsięwzięcia zajmował się pięcioosobowy sztab osób.

Eksperymentem technologicznym była również próba realizacji zajęć stałych online. Były to indywidualne lekcje śpiewu oraz zajęcia grupowe – warsztaty z języka angielskiego dla seniorów. Ośrodek Kultury Górna od lat prowadzi zajęcia wprowadzające seniorów w świat nowych technologii – w Klubie Komputerowym 60+ każdy może zmierzyć się z takimi wyzwaniami, jak obsługa komputera, laptopa i tabletu, poznać tajniki smartfona i stawiać pierwsze kroki w internecie. Fakt, że przez trzy miesiące prowadziliśmy grupowe zajęcia językowe z seniorami online, poprzez komunikatory elektroniczne, był potwierdzeniem tego, że ich aktywizacja naprawdę jest skuteczna. Izolacja społeczna nie musiała być dla tej grupy tak dotkliwa, jak dla innych, dzięki relacjom nawiązanym w Ośrodku Kultury Górna i w efekcie prowadzonych w nim zajęć komputerowych. To była autentyczna weryfikacja wieloletniej pracy u podstaw, realizowanej przez instytucję, jaką jest lokalny dom kultury.

Okres trzech miesięcy pracy zdalnej po raz kolejny utwierdził mnie w przekonaniu, że zespół Ośrodka Kultury Górna jest gotowy na wyzwania i doskonale odnajduje się w sytuacjach wymagających kreatywności i szukania nowych rozwiązań. Oprócz momentów

mobilizacji, starałam się także dbać o komfort psychiczny mojego zespołu. Wspieraliśmy się nawzajem i motywowaliśmy do działania. Jednocześnie towarzyszyła nam potrzeba dania naszej społeczności lokalnej wszystkiego, co w nas najlepsze. Aktywność twórcza i artystyczna dodawała otuchy zarówno jej twórcom, jak i odbiorcom.

Z dzisiejszej perspektywy, tzn. w sześć miesięcy od wprowadzenia stanu epidemii, okres pracy zdalnej w ramach ogólnopolskiego *lockdownu* postrzegam etapowo:

- faza operacyjna – wprowadzenie procedur, norm i zasad pracy zdalnej, składa się na nią również wzmożona czujność, ostrożność;
- faza budzących się inicjatyw, kreatywnych rozwiązań i profesjonalizacji – okres poszukiwania indywidualnego i zespołowego działania w warunkach online;
- faza zmęczenia i znużenia – przesyt działalnością realizowaną w sieci zarówno z perspektywy twórców, jak i odbiorców;
- faza stopniowego powrotu do pracy stacjonarnej – etap ten przypadł na okres wakacji, który umożliwił wznowienie części działań programowych w plenerze, a zatem w bezpiecznych warunkach otwartej przestrzeni. Ogród Ośrodka Kultury Górna stał się idealnym miejscem do działań warsztatowych i animacyjnych dla dzieci. Etap ten ma również swoją interesującą dynamikę. Charakteryzuje ją entuzjazm wynikający z możliwości bezpośredniego spotkania się pracowników z sobą nawzajem i animatorów z uczestnikami wydarzeń, przy jednoczesnym zmaganiu się z poczuciem niepewności jutra i brakiem możliwości planowania kolejnych działań.

Przez cały ten czas towarzyszyła mi refleksja dotycząca statusu instytucji kultury w zaistniałej rzeczywistości. Jakie jest miejsce kultury w życiu społecznym? Jaką rolę pełni lokalny dom kultury i czy wirtualny sposób prowadzenia działalności jest kierunkiem, w którym możemy i powinniśmy zmierzać?

Kluczowym zagadnieniem w odniesieniu do procesów kulturowych jest problem związany z obecnością kultury w sieci. Obecność ta jest jak najbardziej konieczna – nie tylko w sytuacji epidemicznej,

ale w szerszym kontekście społecznym i komunikacyjnym. W zaistniałych okolicznościach faktem stało się całkowite przeniesienie działalności kulturalnej do internetu, ponieważ była to najbezpieczniejsza forma uczestnictwa w kulturze. W sytuacji kryzysowej okazało się to doskonałym rozwiązaniem, uruchamiającym potencjał kadry kultury i umożliwiającym eksplorację nowych przestrzeni funkcjonowania instytucji kultury – również w wirtualnym przekazie.

Dla ośrodka kultury zjawisko to może być niepokojące, jeśli miałyby stać się standardem i trwać dłuższy czas, ponieważ wpłynęłoby na wypracowane osiągnięcia. Przez ostatnie lata jako lokalny dom kultury dążyliśmy do:

- budowania więzi społecznych i rodzinnych na polu kultury;
- kształcenia nawyku uczestniczenia w działaniach kulturalnych również wśród osób niezaangażowanych w życie kulturalne;
- wzmocnienia więzi międzyludzkich poprzez aktywność w obszarze kultury;
- wzmocnienia roli kultury w procesie rewitalizacji społecznej;
- stopniowej odbudowy kapitału społecznego Łodzi.

Aktywność kulturalną i wzrost uczestnictwa w kulturze traktujemy jako wartość samą w sobie i ważny społeczny cel, służący integracji międzyludzkiej. Uczestnictwo w kulturze rozumiemy jako autentyczne współuczestniczenie i współprzeżywanie. Najdoskonalszy koncert, warsztat, spektakl udostępniony w internecie jest jednak tylko transmisją, retransmisją, emisją. Nie zastąpi w stu procentach doświadczenia na żywo. Kultura to przestrzeń spotkania – z artystą, z sobą samym – ale jednak w formie realnej, a nie wirtualnej obecności.

Kiedy przygotowuję to opracowanie, wciąż jesteśmy w stanie zagrożenia epidemiologicznego. Choć Ośrodek działa ponownie w systemie stacjonarnym, trudno nazwać to powrotem do normalności. Jest to raczej próba złapania wytchnienia, ucieszenia się możliwością bezpośredniej pracy i współpracy w warunkach reżimu sanitarnego i w poczuciu dużej niepewności jutra.

Takie zjawiska społeczne, jak uzależnienie od internetu i inteligentnych urządzeń oraz wynikające z tego izolacja społeczna i brak więzi to zagrożenia, którym jako lokalny ośrodek kultury staraliśmy

się dotychczas przeciwdziałać. Podjęliśmy swoistą pracę u podstaw polegającą na wzmocnieniu roli kultury, kształtowaniu nawyku uczestnictwa w kulturze. Przeniesienie działalności do internetu, konieczne w zaistniałej sytuacji, było w pewnym sensie posunięciem sprzecznym z wyżej wskazanymi wartościami. To rodzaj chwilowego rozwiązania, które pokazało, że owszem, kultura jest ważna i potrzebna. Natomiast w dłuższej perspektywie jest to proces niepokojący w kontekście społecznym, a dla uczestnictwa w kulturze – niebezpieczny.

* * *

Przedstawiona refleksja nie byłaby kompletna bez przedstawienia perspektywy pracowników Ośrodka Kultury Górna. Dla stworzenia jak najpełniejszego obrazu działalności instytucji w okresie *lockdownu* poproszono kilka pracowników Ośrodka o przedstawienie swojego punktu widzenia¹. Przytoczone poniżej wypowiedzi są rozwinięciem zagadnień zawartych w trzech blokach tematycznych:

1. Emocje:

- Jakież uczucia towarzyszyły Ci podczas kwarantanny?
- Co było dla Ciebie ważne w czasie kwarantanny?
- Co Cię cieszyło i co dawało nadzieję w czasie *lockdownu*?
- Co budziło Twój strach i obawy w czasie kwarantanny?
- Za czym tęskniłeś w czasie *lockdownu*?

2. Motywacje:

- Co cię motywowało do podejmowania działań online?
- Co dawał Ci fakt, że pracowaliśmy wszyscy zdalnie?
- Jak postrzegałeś działania Ośrodka Kultury Górna w tych specyficznych warunkach?

3. Rozwój i nauka na przyszłość:

- Czego się nauczyłeś w czasie kwarantanny?
- Czy czas *lockdownu* miał dla Ciebie potencjał?
- Jakich błędów popełniłeś podczas kwarantanny i czy wiesz, jak je naprawić?

¹ Wypowiedzi pracowników Ośrodka Kultury Górna zebrała Kamila Aleksyuk.

- Co zrobisz, jeżeli okaże się, że czeka nas kolejna kwarantanna?
- Jakie masz wnioski co do pracy? Wolisz pracować w domu (zdalnie) czy w biurze (stacjonarnie)?

Joanna Laskowska – kierownik Działu Usług Kulturalnych i Imprez

Pierwsza emocja, jaka mi towarzyszyła w momencie rozpoczęcia przymusowej kwarantanny, to złość. Próbowałam zorganizować życie na nowo, dla siebie, dla mojej rodziny, i starałam się tak uporządkować dzień, aby znalazł się w nim czas na pracę, naukę z synem, odpoczynek, prace domowe. Czułam się totalnie zmęczona! Fizycznie i psychicznie. Miałam wrażenie, że pracuję non stop, po 24 godziny na dobę, a obowiązki stale się nawarstwiały: szkoła, praca, dom... Gdy nauczyłam się ogarniać nową rzeczywistość, było mi zdecydowanie łatwiej. Porządek i dobra organizacja dały mi spokój i poczucie, że kontroluję sytuację. Nauczyłam się pracować w innym systemie – 8 godzin pracy rozkładałam na swoich zasadach. Nie musiałam wstawać tak wcześnie, jak do tej pory i w czasie teoretycznych godzin pracy, od 8:00 do 16:00, mogłam zrobić dłuższą przerwę, którą po godzinie 16:00 mogłam odpracować. Bardzo dobrze wspominam zadaniowy tryb pracy – zaczynałam zadanie, tworzyłam je i kończyłam. Rezultatem zawsze był konkretny, wypracowany materiał, od początku do końca mój. Brałam za niego pełną odpowiedzialność i widziałam jego efekt. Mam wrażenie, że w pracy stacjonarnej niekiedy robimy coś i odkładamy to na później, bo musimy zająć się czymś innym. W czasie kwarantanny od początku do końca zajmowałam się jedną rzeczą. Kończyłam ją i zajmowałam się następną. Nawet teraz, kilka miesięcy po rozpoczęciu kwarantanny, mogę wrócić do efektów mojej pracy z tamtego czasu i obserwować, jak filmy, które realizowałam, są oglądane do tej pory. Bardzo doceniłam w tym czasie fakt, że każdy z nas ma swoje ukryte talenty, które na nowo zaczęłam odkrywać wśród mojego zespołu.

Strach przed zakażeniem towarzyszył mi cały czas. Zakupy robiłam raz w tygodniu i większość czasu spędzałam w domu. Musiałam jedynie pilnować codziennych spacerów z psem. Wierzyłam, że ta sytuacja szybko się skończy, że znajdzie się lekarstwo na COVID-19 i z tą nadzieją żyłam. Wierzyłam także, że świat po koronawirusie zmieni się na lepsze. To dawało mi wiele nadziei, że ludzie zwolnią tempo, że zmieni się podejście ludzi do siebie i że w kwestiach zawodowych także zwolnimy, nabierzemy oddechu.

Zauważyłam, że w czasie przymusowej kwarantanny działania naszego ośrodka kultury stają się bardziej uporządkowane, przygotowywane jeszcze bardziej profesjonalnie niż wcześniej. Pracowaliśmy na podstawie harmonogramów dostosowanych do nowych warunków pracy. Byłam zadowolona z efek-

tów naszej zespołowej pracy. Co więcej – działaliśmy błyskawicznie. W większości pracujemy wszyscy na etacie, w ramach umów o pracę, więc *lockdown* nie zatrzymał naszych działań. Nie wszystkie domy kultury mogły realizować zadania w czasie kwarantanny w tak intensywny sposób, bo na przykład ich pracownicy nie byli pracownikami etatowymi, tylko zatrudnionymi na umowę zlecenie. A gdy nie było płatnych zajęć, nie można było tym osobom zapłacić za wykonanie konkretnego zadania. My mogliśmy pracować już następnego dnia po ogłoszeniu kwarantanny, bo nasze etaty nadal były wiążące.

To, co jeszcze dla mnie bardzo ważne, to fakt, że nauczyłam się ustawiać priorytety. Doszłam w tym do wprawy i takie narzucanie priorytetów stosuję także w życiu prywatnym. I co ciekawe, to kwarantanna nauczyła mnie żyć zgodnie z zasadą *work-life balance*. Gdy pracowałam stacjonarnie, po pracy nadal byłam dostępna online. Nie dlatego, że się nie wyrabiałam z pracą, ale czułam, że zawsze mam coś do zrobienia. Kwarantanna nauczyła mnie rozdzielać pracę od domu, mimo że właśnie wtedy mogłam pracować właściwie cały czas.

Wiem też, jakie błędy popełniłam w czasie kwarantanny i wiem, jak je naprawić. Kieruję zespołem i musiałam raportować pracę. Nauczyłam się, jak zmierzyć i przekazać przełożonym, ile czasu zajmuje wykonanie konkretnego zadania. Do następnej kwarantanny podejść spokojnie. Wiem, co będę robić – ustalę priorytety, napiszę harmonogram, mądrze zarządzę pracą zawodową i obowiązkami domowymi.

Gdybym miała zdecydować, jaką formę pracy chciałabym praktykować (zdalną czy stacjonarną), to wybrałabym opcję pół na pół. Gdy potrzebuję skupienia i pracy z tabelkami, chciałabym móc pracować w domu, a gdy potrzebuję kontaktu z zespołem i ustalenia pewnych tematów, chciałabym to zrobić bezpośrednio z nimi, w ośrodku. Wyniosłam jeszcze jedną cenną lekcję z kwarantanny – wbrew pozorom, będąc osobno, każdy we własnym domu, spoiłszy się jako zespół bardziej, niż pracując stacjonarnie i siedząc obok siebie w ośrodku. Kwarantanna to był wyjątkowy czas w ujęciu życia zawodowego – ciekawy, kreatywny, twórczy, wiele cennych lekcji z niego wyniosłam...

Karina Madej – instruktor edukacji plastycznej

W czasie przymusowej kwarantanny pierwszym uczuciem, jakie mi towarzyszyło, był strach. Drżałam o zdrowie swojej rodziny. Nie chodzi mi nawet o mnie, ale bardzo bałam się o moich najbliższych. Z uczucia strachu błyskawicznie narodziła się we mnie mobilizacja. Wiedziałam, że muszę się zmobilizować, żeby ochronić swoją rodzinę i walczyć z przeciwnościami, które zaczęły się przede mną piętrzyć. Czas spędzony w domu bardzo mnie cieszył. Zwolniłam tempo i mogłam zacząć pracować w swoim rytmie. Jestem doświadczona w pracy zadaniowej, więc nie był to dla mnie problem, że w takim trybie będziemy pracować. Wykonywałam zadanie i głównie to skupiało moją uwagę. Pewne rzeczy odkładałam na później i wracałam do nich, kiedy

skończyłam inne. Miałam poczucie kontroli i pracy na własnych zasadach. Wiedziałam, że pracuję solidnie i przykładam się do powierzonych zadań, ale bałam się o swoje miejsce pracy. Byłam zaniepokojona tym, jak potoczy się moja zawodowa przyszłość, czy będę mieć pracę czy nie. O swoje zdrowie bałam się w sumie najmniej. O zdrowie rodziców – bardzo... Tęskniłam także za kontaktem z ludźmi i wyjściem z domu. Brakowało mi swobody. Wiedziałam, że działać mogę jedynie we własnych czterech ścianach.

W kwestiach zawodowych miałam pełną świadomość, że od początku do końca muszę wykonać powierzone mi zadanie. Lubię robić coś sama i mieć poczucie, że to jest moje – że jestem za to odpowiedzialna. Robiłam jedną rzecz i dopiero po jej skończeniu zabierałam się za następną. Przygotowywałam filmy instruktażowe i musiałam sama siebie nagrywać. Nie czuję się wtedy komfortowo, nie lubię występować przed kamerami. Wymyśliłam więc sposób, jak to obejść. Zaczęłam tworzyć animacje. Przypominałam sobie dawno zapomniane programy do przygotowywania animacji, sama je montowałam i wypuszczałam w świat. Dawało mi to wiele frajdy. A co jeszcze przyjemniejsze – moje animacje spotkały się z ciepłym odbiorem. Wtedy czułam, że to, co robię, naprawdę ma sens. Dostaliśmy od naszych odbiorców dużo pozytywnych ocen. Moi znajomi mówili mi, że widać, że Ośrodek Kultury Górna robi coś fajnego i że poziom jakościowy naszych materiałów jest wysoki, lepszy niż innych domów kultury. Jestem z nas dumna. Wiem, że fakt robienia przez nas różnorakich filmów instruktażowych bardzo nas rozwinął i że zrobiliśmy postęp w prezentacji siebie na zewnątrz. To nie jest tylko moja opinia. Podobało mi się to, że mogłam przypomnieć sobie, co potrafię, że wróciłam do pewnych rzeczy, których dawno nie robiłam. Okazało się przy okazji, że w nagrywanych przeze mnie animacjach wybija się to, że mam ciepły i miły głos – dostałam wiele komplementów. Po kilku takich pozytywnych opiniach i komplementach przestałam być tak krytyczna wobec siebie i zaczęłam pracować na większym luzie. Przypominałam sobie, że ta praca daje mi bardzo dużo radości. I że mi się to po prostu podoba.

Mam też świadomość, że popełniłam kilka błędów, głównie tych technicznych, ale teraz wiem, jak je naprawić. Wyniosłam z tego czasu naukę dla siebie. Teraz lepiej bym się zorganizowała i dzięki temu na pewno udało by mi się nie siedzieć do 3:00 w nocy, pracując nad materiałem, który mam rano oddać przełożonym. Jeżeli znów będzie kwarantanna, to wiem, że muszę lepiej zaplanować pracę i dobrze się zorganizować. Gdybym miała wybierać, jak wolę pracować – zdalnie czy stacjonarnie, to wybrałabym opcję pół na pół. Wykonywanie zadania i oddawanie go naszym odbiorcom było ciekawe, czekanie na ich reakcje również. Ja jednak jestem instruktorem, prowadzę zajęcia i niekiedy brakowało mi lekcji z dziećmi, kontaktu z nimi. Lubię je uczyć, lubię spędzać z nimi czas. Za tym tęskniłam podczas kwarantanny. Podsumowuję ten czas jako zawodowo inspirujący, mocno zadaniowo i na pewno otwierający – nas i naszych odbiorców także!

Zuzanna Jarmakowska – instruktor ds. animacji kultury, pedagog cyrku

Sytuacja z przymusową kwarantanną była dla mnie przede wszystkim stresująca. Głównie dlatego, że była nowa, wcześniej nikomu nieznana. Podeszłam do niej na zasadzie: jest inaczej niż było, ale muszę działać. Mieszkam sama i jestem niezależna, więc sama musiałam się zorganizować w nowej sytuacji. Było to z jednej strony łatwe – „ogarniałam” jedną osobę, ale z drugiej strony było to też trudne – wiadomo, najtrudniej jest „ogarnąć” siebie. Znałam sytuację, jaka panuje za granicą, czytam prasę w różnych językach, więc podchodziłam do tematu raczej na chłodno. Wytrącały mnie z równowagi różne *fake news*, wszechobecna panika i przerażenie. Nie jestem ignorantką i rozumiałam powagę sytuacji, sama przestrzegałam wszystkich zasad bezpieczeństwa, ale denerwowały mnie różne niesprawdzone informacje. Obawiałam się samotności, dlatego, aby zapewnić poczucie pustki, często rozmawiałam przez telefon z rodziną i bliskimi. Tęskniłam za kontaktem międzyludzkim. Łatwo mi się zaadaptować, ale nie czułam się wolna, nie czułam, że mogę w pełni o sobie decydować. Codziennie też wychodziłam z domu – potrzebowałam tego, żeby chociaż na chwilę złapać oddech świeżego powietrza i „przewietrzyć głowę”.

Patrząc na tę sytuację sprzed miesięcy, oceniam czas kwarantanny jako dobry dla mnie. Miałam swój moment na pochylenie się nad pracą koncepcyjną, na którą zwykle brakuje czasu w ośrodku. Jednym z moich zadań było stworzenie planu zagospodarowania naszego ogrodu i mogłam skupić się na tym i solidnie wykonać zadanie. Jest to spójne z moimi zainteresowaniami ekologią, więc praca nad ogrodem wpisywała się w moje hobby, oglądałam programy na ten temat, czytałam fachową literaturę. Przygotowałam też na spokojnie konspekty zajęć, które prowadzę w ośrodku – wreszcie znalazłam na to odpowiednią ilość czasu. Prowadzone przeze mnie warsztaty językowe skierowane do seniorów, które stacjonarnie są płatne, decyzją dyrekcji w czasie pandemii były prowadzone bezpłatnie online. Uczestnicy zapisywali się do grup i mogłam uczyć – inaczej, ale uczyć. Skupiałam się tylko na tym, cała biurokracja przestała wtedy istnieć i to było dla mnie wspaniałe. Do moich zadań należało też przygotowywanie filmów instruktażowych z zonglowania. Nie lubię pracy z kamerą, ale przełamalam się, nagrywałam te filmy sama i ostatecznie podobał mi się efekt końcowy. Być może dlatego, że sama decydowałam o każdym elemencie filmu – kolega, który tworzył ostateczną wersję nagrania, postępował zgodnie z moimi wskazówkami.

Mam też taką refleksję, że w czasie kwarantanny, dzięki cotygodniowym naradom online, na których wszystko wspólnie omawialiśmy, każdy z nas wiedział doskonale, co się dzieje w naszym ośrodku. Myślę, że powinniśmy praktykować to nadal. Wszystkie materiały były dostępne online i każdy na bieżąco do nich zaglądał. Nie traciliśmy czasu na rozmowy o tym, kiedy jakie zajęcia z czego, czy i kiedy będzie jakiś film i na jaki temat, bo każdy to po prostu wiedział. Trzeba przyznać, że zrobiliśmy kawał dobrej roboty. W Ośrodku Kultury Górna działó

się bardzo dużo, widać było, że nie zwalniamy tempa, jeżeli chodzi o naszą działalność i że szybko zaadaptowaliśmy się do warunków covidowych.

To, o co się martwiłam, to moje zatrudnienie i ogólnie – niewiadoma, przed jaką wszyscy stoimy. Miałam poczucie, że cała ta sytuacja odbija się na nas w przyszłości, ale miałam też świadomość, w jak komfortowej sytuacji jestem – na etacie, pracując z domu i nikt nie wysłał mnie na bezpłatny urlop. Osoby z mojego otoczenia skończyły różnie, ja byłam pod tym względem zabezpieczona przez pracodawcę.

Teraz wiem też, że niektóre rzeczy mogłam robić odważniej, wybrać nowoczesne metody nauczania. Oczywiście przy części materiałów tak robiłam, ale wiem, że mogłabym bardziej pofantazjować, ale... kolejna kwarantanna byłaby dla mnie porażką! Ja generalnie wychodzę z założenia, że kwarantanna nie jest koniecznością. Zdecydowanie wolę pracować z żywym człowiekiem, ale system pracy, w ramach którego mogłabym w jednym tygodniu pracować trzy dni z domu, a dwa w ośrodku, a w następnym tygodniu trzy dni w ośrodku, a dwa dni w domu, to byłaby dla mnie rewelacyjna opcja. Widzę duże pozytywne aspekty pracy zdalnej, koncepcyjnej, w dużym skupieniu, gdy inne działania mnie nie absorbowwały. Najlepiej byłoby więc to połączyć – koncepcyjne w domu, a praktyczne – w Ośrodku Kultury Górna!

Bibliografia

Oświadczenie (2020), Komunikat ws. podjętych przez Panią Prezydent Łodzi decyzji w związku z koronawirusem, <https://uml.lodz.pl/aktualnosci/arttykul/komunikat-ws-podjetych-przez-pania-prezydent-lodzi-decyzji-wzwiazku-zkoronawirusem-id33501/2020/3/10/> (dostęp: 25.09.2020).

„Takeaway” culture. Cultural Centre in Górna district in virtual space of culture at the time of a pandemic

Summary: The author of the article, head of the local cultural centre in Łódź, presents preliminary conclusions formulated on the basis of first months of work during pandemic and lockdown. Successive phases of remote work and cultural activity online are characterized. Advantages of such forms of activity are described, as well as their disadvantages, which become more visible in the long term. The text is complemented by statements of the employees of this cultural centre, which are focused on three problem areas: emotions, motivations, development and learning for the future.

Keywords: cultural education, local cultural centre, distance education.

Dobrosław Bilski*

dobroslaw.bilski@gmail.com

Aneta Bilska**

W poszukiwaniu zdalnej wersji edukacji kulturalnej

Jako nauczyciele akademicy przez lata prowadziliśmy dla studentów różnych uczelni zajęcia, w których jednym z tematów (głównym lub pobocznym) była realizacja procesów edukacyjnych w rzeczywistości medialnej, medialny kontekst kultury oraz wykorzystanie mediów. Mamy też doświadczenie we wdrażaniu rozwiązań e-learningu zarówno w szkolnictwie wyższym, jak i szeroko rozumianej ofercie warsztatów i szkoleń doskonalących zawodowo. Mówimy oczywiście o doświadczeniach metodycznych i organizacyjnych. Pominiemy w tym tekście – często towarzyszący tej tematyce – aspekt technologiczny, choć i takie doświadczenia też posiadamy – głównie w obszarze adaptacji platform e-learningowych, ich sprzężenia z systemami administracyjnymi oraz samego tworzenia platformy e-learningowej.

Kiedy pandemia zaczęła ogarniać cały świat, jedno z nas właśnie zmieniał pracę, zakończyło okres zarządzania instytucją kultury (domem kultury o zasięgu dzielnicowym w Łodzi), obejmując z początkiem marca 2020 r. stanowisko dyrektora społecznej szkoły podstawowej. Po siedmiu dniach roboczych na stanowisku dyrektora tradycyjna praca szkół została zawieszona i rozpoczął się okres edukacji zdalnej. Oboje zaczęliśmy pracować zdalnie w domu, przenosząc we wspólną przestrzeń działania dotyczące edukacji (także zdalnej) i administracji szkolnej oraz aktywności instruktora w domu kultury. Nasze doświadczenia z okresu ponad trzech miesięcy pracy zdalnej w obszarach edukacji i kultury stanowią podstawę

* Szkoła Podstawowa Towarzystwa Oświatowego „Edukacja”.

** Widzewskie Domy Kultury w Łodzi.

niniejszego tekstu i nadają mu charakter mocno osadzonego w szeroko rozumianej praktyce edukacyjnej.

Jako pedagodzy mediów doskonale zdawaliśmy sobie sprawę z ustaleń psychologii końca XX w., która przyglądała się relacjom człowiek-media. Publikowane wówczas i dość powszechnie akceptowane w środowisku naukowym wyniki badań można sprowadzić do trzech podstawowych wniosków:

- człowiek reaguje społecznie w sytuacjach kontaktu z mediami;
- przeżycia medialne są tożsame z przeżyciami rzeczywistymi (np. ślub wnuczki oglądany na video budzi równie silne reakcje, co przeżywany w rzeczywistości);
- relacja człowiek-media jest tożsama z relacją człowiek-człowiek (Nass, Reeves, 2000).

Zatem kiedy działania placówek oświatowych i instytucji kultury realizowane w tradycyjnej formie zostały zawieszone i cała ich aktywność miała być realizowana w sposób zdalny, wykorzystanie mediów, w szczególności internetu, wydawało się naturalną i wręcz oczywistą decyzją. Edukacja szkolna sięgnęła do olbrzymich już doświadczeń e-learningu, a pracownicy ośrodków kultury wykorzystywali możliwości portali społecznościowych. Instytucje kultury korzystały z Facebooka, aby utrzymać kontakt z dotychczasowymi odbiorcami, upowszechniać prezentacje, filmy, animacje promujące medialną aktywność kulturalną, czytelnictwo oraz by wspierać podejmowanie indywidualnych prób aktywnego uczestnictwa w kulturze, opartego na kreatywności i domowym rękodzielnictwie. Kontakt z uczniem lub odbiorcą wydawał się zatem łatwy i możliwy. Jednak nie obyło się bez poważnych problemów i wyzwań.

Dotychczas e-learning kierowany był najczęściej do dorosłego ucznia. Według badań z tego narzędzia, przy niemałych trudnościach, sprawnie korzystało około 30–40% studentów i dorosłych doskonalących się zawodowo (Górniewicz, 2000). Około 60–70% badanych nie było w stanie efektywnie korzystać z pełni możliwości tej formy edukacji. Brakowało im systematyczności, samodzielności lub doświadczenia w organizowaniu samokształcenia, dla którego e-learning jest nowoczesnym wsparciem. Oczywiście istniało

wiele edukacyjnych zasobów internetowych, skierowanych do osób młodszych i do szerokiego grona odbiorców, ale miały one głównie charakter narzędzi aktywizujących, stymulujących zainteresowania, uzupełniających pasję lub stanowiących ciekawą, multimedialną i interaktywną formę narzędzia mającego zastosowanie jedynie jako uzupełnienie procesów edukacyjnych toczących się tradycyjnie. Innymi słowy, dostępnych jest wiele zasobów dających szansę na realizację procesów edukacyjnych w sposób hybrydowy (*blended learning*), tzn. łączących edukację opartą na komunikacji bezpośredniej i pośredniej. Tymczasem zarządzona w wyniku pandemii izolacja społeczna sprawiła, że możliwe stały się wyłącznie działania oparte na komunikacji pośredniej, i w tym tkwił zasadniczy problem. Zarówno edukacja szkolna, jak i edukacja kulturalna realizowana w szkołach i w instytucjach kultury w okresie pandemii musiały być prowadzone wyłącznie na podstawie komunikacji pośredniej. Wyzwaniu temu towarzyszyło wiele barier, stanowiących kontekst tego typu działań:

- niski poziom kompetencji związanych z edukacją zdalną wśród uczniów kształcenia ogólnego (od klas zerowych do maturalnych);
- niski poziom kompetencji w korzystaniu z narzędzi komunikacji zdalnej wśród wielu odbiorców kultury, ale w szczególności wśród odbiorców dorosłych i w podeszłym wieku;
- brak doświadczeń w masowej edukacji zdalnej skierowanej do dzieci i młodzieży oraz do osób w podeszłym wieku;
- niski poziom kompetencji w realizacji edukacji w sposób zdalny wśród edukatorów (nauczycieli, instruktorów, animatorów itp.);
- brak sprzętu i oprogramowania w placówkach oświatowych i instytucjach kultury, który pozwalałby na profesjonalne realizowanie edukacji zdalnej przez edukatorów zarówno w miejscu pracy, jak i w domu;
- brak doświadczeń w realizacji edukacji kulturalnej w sposób zdalny tak po stronie placówek i instytucji, jak i uczniów, odbiorców i uczestników.

Potrzeba realizacji edukacji kulturalnej w sposób zdalny zaistniała nagle i wynikała z zagrożenia pandemicznego oraz konieczności utrzymania ciągłości działania placówek oświatowych i instytucji kultury. Sektor edukacji podjął próbę dostosowania się do sytuacji i przeniósł swe działania do internetu, podobnie jak sklepy, które zaczęły sprzedawać wyłącznie przez internet czy restauracje i bary, oferujące jedzenie jedynie na wynos. Alternatywą było tylko zamknięcie działalności, podobnie jak miało to miejsce w przypadku sporej części branży usługowej, np. fryzjerstwa czy usług kosmetycznych.

Problem braku sprzętu i oprogramowania udawało się rozwiązywać dzięki:

- zaangażowaniu prywatnego sprzętu (wbrew przepisom prawa pracy czy ochrony danych osobowych) przez pracowników placówek oświatowych i instytucji kultury oraz uczniów, odbiorców czy uczestników;
- wykorzystaniu bezpłatnego oprogramowania lub bezpłatnych aplikacji on-line – często udostępnianych przez producentów zupełnie świadomie z nadzieją na ich dynamiczną popularyzację, która przyniesie efekty komercyjne po zakończeniu pandemii, dzięki zmianie zachowań i nawyków użytkowników i poprawie wizerunku społecznego samego producenta;
- szybkiej autoedukacji pracowników placówek oświatowych i instytucji kultury, edukacji opartej na samokształceniu, uczeniu się przez próby i błędy, odkrywaniu nowych aplikacji lub usług, uczeniu się od siebie nawzajem (tzw. edukacja panto-flowa);
- olbrzymiemu zaangażowaniu rodzin uczniów, odbiorców lub uczestników edukacji kulturalnej;
- elastycznemu i kreatywnemu podejściu edukatorów (pracowników placówek oświatowych i instytucji kultury) do swoich zadań, własnego warsztatu pracy i w konsekwencji oferty i sposobu działania macierzystych instytucji.

Wielu edukatorów podkreślało, że okres kwarantanny to czas ich największego zaangażowania w pracę, nieporównywalnego z okresem tradycyjnej realizacji edukacji. Wiele wysiłku wymagało

zbudowanie zupełnie nowego warsztatu własnej pracy i był on znacznie bardziej pracochłonny, niż jego tradycyjna wersja. Codzienne poszukiwanie optymalnych rozwiązań dla podstawowych zadań edukacyjnych i jednocześnie ponoszenie w tym zakresie niepowodzeń czyniło ten proces bardziej czasochłonnym i wyjątkowo stresującym. W wielu wypadkach było to nie tylko modyfikowanie warsztatu pracy, ale także zmienianie zakresu zadań i obowiązków. Wychowawca świetlicy, którego kluczowym zadaniem jest opieka nad uczniami, wchodził w rolę edukatora prowadzącego zajęcia zdalne. Instruktor placówki kultury, na co dzień animujący działalność kulturalną środowiska lokalnego w instytucji kultury, stawał się instruktorem aktywności wolnoczasowej dzieci, dorosłych i seniorów w zakresie plastyki, fotografii czy czytelnictwa, choć dotychczas nie wchodziło to w zakres jego profesjonalnego warsztatu pracy. Edukator stawał się realizatorem filmów, animacji, prezentacji, odpowiadając zarówno za ich merytoryczną zawartość, jak i techniczną realizację – jakość tekstu, obrazu, dobór materiałów czy wreszcie ich udostępnienie, publikację online i zapewnienie dostępu uczniom, odbiorcom czy potencjalnym uczestnikom. Często problemem było zaaprobowanie własnego wizerunku w kamerze, dobór tła, na jakim realizowane mają być zajęcia online czy wreszcie akceptacja nowej formy publicznego prezentowania treści edukacyjnych. Oznaczało to pracę bardziej w obszarze amatorskim niż profesjonalnym oraz stało się elementem pełnienia obowiązków zawodowych i takiej podlegało ocenie.

Nasze doświadczenia we wdrażaniu e-learningu w szkolnictwie wyższym z łatwością przełożyły się na organizację pracy zdalnej nauczycieli. Szybko zarządzone standardy materiałów e-learningowych; przeszkolenie kadry w zakresie ich tworzenia i publikowania; uruchomienie szkolnej platformy e-learningowej i wreszcie uporządkowanie techniczne i formalne zasad uczestnictwa w zajęciach online przyniosły dość szybko efekty w postaci zorganizowanej pracy szkoły. Nie było to jednak ani naturalne, ani łatwe, ani wygodne zarówno dla nauczycieli (edukatorów), jak i dla uczniów i rodziców. O ile realizacja zajęć w zakresie przedmiotów tradycyjnych, takich jak matematyka, biologia czy języki dała się dość łatwo uporządkować i wykonywać

w miarę dostępnymi środkami, tak realizacja edukacji kulturalnej na przedmiotach, takich jak plastyka, muzyka czy nawet język ojczysty stała się nie lada wyzwaniem. Dlaczego? Ponieważ edukacja ta wymaga znacznie silniejszej, często indywidualnej, interakcji między nauczycielem a uczniem. I tu dochodzimy do sedna problemu i kluczowego, w naszej opinii, wyzwania, jakie dla edukacji kulturalnej postawiła pandemia: w jaki sposób wykorzystać formę synchroniczną i asynchroniczną edukacji zdalnej dla efektywniejszego realizowania edukacji kulturowej. Problem ten dotyczy samej świadomości edukatorów o występowaniu synchronicznej i asynchronicznej postaci e-learningu, jak i świadomości użyteczności obu tych form oraz umiejętnego wykorzystania ich cech dla poprawy jakości i efektywności edukacji.

Tradycyjna edukacja jest zawsze synchroniczna, tzn. uczeń i nauczyciel (uczestnik-odbiorca i edukator) muszą uczestniczyć w procesie edukacji w tym samym czasie. Zazwyczaj także w tym samym miejscu – a właśnie ten czynnik okazał się problemem w okresie pandemii. W przypadku edukacji zdalnej jej synchroniczna postać oznacza komunikację pomiędzy uczniem a nauczycielem w tym samym czasie, dającą możliwość pełnej interakcji. Zachodzenie takiej interakcji, bez wspólnego przebywania w jednym miejscu, zapewniają synchroniczne narzędzia e-learningu, najczęściej nazywane wideokonferencją, spotkaniem online czy webinarium. Ich synchroniczna postać nie jest jednak tożsama z edukacją tradycyjną. Z jednej strony brak wspólnoty przestrzeni ogranicza możliwości kontrolowania przez nauczyciela procesu edukacyjnego (skupienia ucznia, jego samodzielności, faktycznego zaangażowania w proces edukacyjny, poprawności zachowań), ale z drugiej strony daje dużą łatwość włączenia w proces multimedialnych środków dydaktycznych (obrazów, filmów, animacji czy zaawansowanych elementów interakcji). Ograniczenia utrudniają indywidualizację tempa uczenia się i samodzielności uczniów. Odpowiedzią na to jest e-learning asynchroniczny. Przygotowane przez nauczyciela (edukatora) zadania złożone potencjalnie z wielu elementów multimedialnych i interaktywnych w relacji uczeń-komputer. Aktywność może być podejmowana przez ucznia w dowolnie wybranym czasie, w indywidualnym tempie i niekiedy

dowolnej kolejności, co pozwala na silną indywidualizację procesu edukacyjnego, a jednocześnie jego częściowe różnicowanie przy jednoczesnym zachowaniu możliwości szybkiego uzyskiwania przez ucznia informacji zwrotnej ze strony komputera (systemu, platformy, oprogramowania, aplikacji czy innego narzędzia asynchronicznego edukowania). E-learning asynchroniczny jest w istocie znacznie mniej kosztowny w realizacji – raz opracowany materiał może być wielokrotnie wykorzystywany (przez wiele lat, edycji lub wobec wielu uczniów – grup znacznie przekraczających liczebność grup zajęciowych, w jakich realizuje się edukację tradycyjną).

Świadome i efektywne wykorzystanie możliwości tych dwóch form edukacji zdalnej wymaga jednak zupełnie nowego podejścia do organizacji procesu edukacyjnego, przez programujące i realizujące go zawodowo osoby. Zastąpienie zawsze synchronicznej edukacji tradycyjnej tymi dwoma formami edukacji zdalnej wymaga od edukatora zaprogramowania procesu edukacyjnego na nowo. Bardzo umiejętnego rozdzielenia aktywności ucznia na takie, które muszą być podejmowane w synchronicznej interakcji z nauczycielem i takie, dla których ta interakcja nie jest niezbędna. W okresie kilku miesięcy pierwszego pandemicznego wyzwania edukacyjnego właśnie to stanowiło, w naszej opinii, największy problem dla nauczycieli, instruktorów, edukatorów oraz placówek oświatowych i instytucji kultury.

Postaramy się pokazać to na przykładzie. Tradycyjne zajęcia, służące opanowaniu przez ucznia jakichś bardzo złożonych umiejętności (niech będzie to gra na gitarze), wymagają kontaktu nauczyciela z uczniem przede wszystkim w celu pokazania pewnych konkretnych czynności oraz obserwowania sposobu, w jaki wykonuje je uczeń, podawania informacji zwrotnych na temat popełnianych błędów, podpowiadania sposobów ich unikania i korygowania oraz doskonalenia poprawności. Doświadczony edukator posiada już wypracowane sposoby organizacji takiego procesu edukacyjnego. Jego pełna realizacja w postaci zdalnej jest trudniejsza i kosztowniejsza. Dlaczego? Wymaga sprawnej dwukierunkowej komunikacji audio i wideo. Zarówno wykonanie pokazu przez nauczyciela, jak i odtwarzanie przez uczniów tych samych czynności jest bardzo czasochłonne. Właściwe ustawianie połączenia audio-wideo,

odpowiednia jakość i niezawodność połączenia internetowego, jakość całego sprzętu – kamery, mikrofony itp. to czynniki techniczne wpływające na poziom interakcji. Tymczasem przygotowanie przez nauczyciela pokazu poszczególnych czynności w postaci materiałów asynchronicznych (zarejestrowanych przy optymalnym ustawieniu kamery i mikrofonów, jednorazowo na potrzeby wielu zajęć z wieloma uczniami) pozwala na wykorzystywanie ich przez uczniów wielokrotnie, w dowolnym czasie, bez angażowania nauczyciela. Ten natomiast cały swój czas może poświęcić na obserwację ucznia grającego na gitarze i przekazywanie informacji zwrotnych, dotyczących sprawności opanowania danych czynności i jakości ich wykonywania. Placówka oświatowa bądź instytucja kultury, która dałaby nauczycielowi możliwość przygotowania takich materiałów raz na 2–3 miesiące, a później zapewniała tylko możliwość indywidualnych konsultacji z uczniami, byłaby w stanie adekwatnie wynagrodzić nauczyciela oraz pobierać opłaty za konsultacje online, podobnie jak czyniła do tej pory w przypadku tradycyjnych lekcji nauki gry na gitarze. Konieczne jest jednak jasne i czytelne opracowanie koncepcji metodycznej takich materiałów oraz zapewnienie dostępu do platform komunikacji asynchronicznej i synchronicznej. To, piszemy z własnego doświadczenia, jest wykonalne i znacznie prostsze, niż zbudowanie poprawnej oferty metodycznej zdalnej edukacji kulturowej.

Czy jako placówki oświatowe i instytucje kultury zdołamy to zadanie wykonać w kolejnych miesiącach rzeczywistości pandemicznej? Naszym zdaniem odpowiedź na to pytanie zdecyduje o tym, czy edukacja zdalna wytworzy nową postać, dostosowaną do warunków panujących w czasie pandemii.

Bibliografia

- Górniewicz J.Z. (2004), *Distance Studies in the USA and Poland at the Turn of the XX and XXI Century*, Białystok: Trans Humana.
- Nass B., Reeves C. (2000), *Media i ludzie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

In search of distance version of cultural education

Summary: Cultural education is mainly carried out by cultural institutions and schools. This article is a form of common reflection two employees of such entities. It is a spontaneous reflection after four months of remote cultural education for school children. Cultural education, which was carried out during typical subject lessons at school and specific forms of stimulating cultural free time activity. This reflection is based on the authors' extensive previous experiences in the implementation of remote education addressed to adults (students, teachers and seniors) and theoretical knowledge. At the same time, the subject of reflection are the first months of the forced by pandemic of distance education addressed to children. Its purpose is to define the place occupied by educational and cultural institutions on the way to the development of an effective and pedagogically valuable version of remote cultural education.

Keywords: cultural education, distance learning, distance education, e-learning.

Noty o autorach

Aneta Bilska – pedagog wieku dziecięcego, nauczyciel akademicki prowadzący zajęcia z zakresu edukacji medialnej, dydaktyki, metodyk szczegółowych oraz pedagogiki twórczości. Współrealizator projektu „Łamigłówki dla Nomada – metoda uczenia się przez całe życie na miarę XXI wieku”. Obecnie instruktor w Widzewskich Domach Kultury – instytucji kultury realizującej edukację kulturalną w wymiarze lokalnym, środowiskowym i zdalnym.

Dobrosław Bilski – pedagog społeczny, dydaktyk od lat zajmujący się edukacją medialną, autor publikacji, wykładowca oraz praktyk edukacji medialnej i kulturalnej oraz pedagogiki twórczości. Pracownik i dyrektor instytucji kultury oraz placówek oświatowych. Współtwórca nowoczesnych rozwiązań edukacji zdalnej skierowanych do studentów i absolwentów kierunków humanistycznych i społecznych. Metodyk e-learningu. Obecnie dyrektor społecznej szkoły podstawowej.

Agata Dawidowicz – dyrektor Ośrodka Kultury Górna, menedżer kultury. Kulturoznawca – teatrolog, absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego (2006). Z Ośrodkiem Kultury Górna związana jest od 2011 r. – najpierw jako główny specjalista ds. projektowo-programowych i promocji, następnie jako kierownik filii, a od 2016 r. jako dyrektor. Jest autorką flagowych projektów Ośrodka Kultury Górna, takich jak m.in. Plac Zabaw Twórczych, Wykaz inicjatywę, Strefa Kultury: Nowosolna. W latach 2008–2014 współtworzyła Fundację FORM. ART. Pracowała również w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana

w Będzinie jako specjalista ds. kontaktów artystycznych. W latach 2001–2008 współtworzyła Teatr of Manhattan, z którym występowała na festiwalach teatrów niezależnych w Polsce i za granicą.

Anna Grabowska-Nogala – absolwentka psychologii i pedagogiki (studia I stopnia, specjalność edukacja przez sztukę). Oba kierunki ukończyła na Wydziale Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego. Zawodowo interesuje się psychologią dzieci i młodzieży oraz rodziny, a także terapeutycznym wykorzystaniem sztuki i aktywności twórczej.

Agnieszka Janiszewska-Szczepanik – filolog, life coach i trener oraz doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego (kierunek: pedagogika). Píše pracę doktorską na temat „przymusu tworzenia” przy Katedrze Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości na Wydziale Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe koncentruje wokół tematyki kreatywności, twórczości, teorii potrzeb i teorii samorealizacji.

Eugeniusz Józefowski – od 2004 r. profesor sztuk plastycznych, uprawia malarstwo, grafikę, rysunek, fotografię, książkę artystyczną. Naukowo i praktycznie zajmuje się arteterapią i edukacją artystyczną. Jest autorem 66 artykułów naukowych, 21 popularnonaukowych, 124 katalogów z wystaw, 13 katalogów z warsztatów twórczych. Napisał 12 książek monograficznych. Miał ponad osiemdziesiąt wystaw indywidualnych organizowanych w Polsce, Niemczech, Danii, Holandii oraz uczestniczył w kilkuset wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych; w latach 1978–2018 przeprowadził ponad 380 warsztatów twórczych przy kreacji wizualnej; od 1983 r. jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków.

Martyna Justyńska – absolwentka pedagogiki ze specjalnością edukacja artystyczna, animatorka, instruktorka tańca współczesnego i ludowego. Wraz z mgr Anną Majewską-Owczarek i grupą studentów specjalności edukacja przez sztukę wzięła udział

w międzynarodowym programie edukacyjnym Odyseja Umysłu®, zajmując III miejsce w Finałach Światowych w Stanach Zjednoczonych (2015). Prowadzi blog *upierdliwiekreatywne.art.blog*, na którym opisuje pomysły na zabawy i prace plastyczne z dziećmi. Z Wydziałem Nauk o Wychowaniu związana od 2012 r., obecnie pracuje jako asystent w Katedrze Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości. Tematyka badawcza, jaką podejmuje, koncentruje się wokół sztuki i pedagogiki twórczości – w szczególności twórczego rozwiązywania problemów.

Leszek Karczewski – adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Autor prac poświęconych teorii podmiotowości, teorii interpretacji i edukacji muzealnej, inspirowanych filozofią amerykańskiego pragmatyzmu. Pomysłodawca i realizator *Kulturanka*, programu o sztuce współczesnej skierowanego do najmłodszych (TVP Kultura), nagrodzonego w XXXIII konkursie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2012. Kurator akcji społeczno-artystycznych, m.in. „Galerii Dżinsów”, „WIKIzeum” i „ms³ Re:akcja” (nominowanej do nagrody Sybilla 2009). W latach 2017–2019 Członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Wyróżniony m.in. honorową odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Anna Majewska-Owczarek – absolwentka pedagogiki ze specjalnością edukacja artystyczna oraz studiów podyplomowych na kierunku arteterapia. Specjalista w zakresie emisji głosu. Pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości Uniwersytetu Łódzkiego. Trener w międzynarodowym programie edukacyjnym Odyseja Umysłu®. Współpracuje z Dziennym Ośrodkiem Terapeutycznym w Łodzi, prowadząc zajęcia arteterapeutyczne dla młodzieży. Tematyka badawcza jaką podejmuje, koncentruje się wokół edukacji muzycznej oraz edukacji wspierającej twórczość uczniów.

Monika Modrzejewska-Świgulska – pedagożka, adiunktka na Wydziale Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół twórczości profesjonalnej, prowadzi badania jakościowe wśród reżyserów polskich oraz artystów plastyków. Współpracuje z instytucjami kultury. Jest autorką publikacji z zakresu pedagogiki twórczości, m.in. *Twórczość codzienna w narracjach pedagogów*; *Biograficzne badania nad twórczością. Teoria i empiria* (red.). Odbýła staż naukowy w The International Center for Studies in Creativity w Buffalo (USA). Pracuje jako arteterapeuta, trener grupowy, konsultant i coach z różnymi grupami rozwojowymi i zawodowymi. Prywatnie wędruje, praktykuje jogę, jeździ rowerem, w wolnych chwilach maluje kieszonkowe akwarele i czyta fantasy.

Michał Plusa – doktor nauk humanistycznych, czynny nauczyciel języka polskiego. Zainteresowania naukowe: literatura okresu romantyzmu, kultura i sztuka dwudziestolecia międzywojennego.

Magdalena Sasin – z Uniwersytetem Łódzkim związana od 2002 r., obecnie jako adiunkt w Katedrze Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości na Wydziale Nauk o Wychowaniu. Absolwentka Akademii Muzycznej w Łodzi (kierunek: teoria muzyki) oraz Studium Komunikacji Społecznej i Mediów przy PAN w Warszawie. Zainteresowania naukowe obejmują edukację estetyczną i artystyczną osób w różnym wieku, upowszechnianie sztuki w instytucjach pozaszkolnych, mediach i w sytuacjach nieformalnych, pedagogikę twórczości, ekologię akustyczną. Opublikowała książki *Media regionalne a zainteresowania kulturalne młodzieży. Studium pedagogiczne* i *Arteterapia w działaniach edukacyjno-wychowawczych. Scenariusze zajęć* (wraz z A. Pikałą) oraz kilkadziesiąt artykułów naukowych w czasopiśmie i monografiach. Pracownik Działu Rozwoju i Reklamy Filharmonii Łódzkiej. Aktywna dziennikarka prasowa i pedagog.

Tamara Sass – absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, doktorat obroniła na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Obecnie adiunkt na Wydziale Sztuk Pięknych i Projektowych Wyższej Szkoły Informatyki i Umiejętności

w Łodzi oraz starszy wykładowca w Katedrze Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości Uniwersytetu Łódzkiego. Publikuje artykuły naukowe w zakresie edukacji artystycznej. Prowadzi autorską pracownię grafiki artystycznej w Łodzi. Brała udział w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. w Muzeum Narodowym w Gdańsku, w Muzeum Sztuki w Bogenbergu oraz w międzynarodowych konkursach graficznych, takich jak „Eurografik” w Petersburgu, Międzynarodowe Biennale Grafiki w Muzeum Saint-Maur we Francji.

Aleksandra Sieczych-Kukawska – adiunkt w Katedrze Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości Uniwersytetu Łódzkiego, doktor nauk społecznych. Zainteresowania naukowe: edukacja artystyczna, metody i formy upowszechniania sztuki wśród dzieci i młodzieży.

Krzysztof J. Szmidt – profesor dr hab. nauk społecznych, kierownik Katedry Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości na Wydziale Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego, pedagog. Jego zainteresowania naukowe obejmują pedagogikę twórczości i zdolności, edukację artystyczną i animację społeczno-kulturową, a szczególnie społeczne i edukacyjne uwarunkowania rozwoju kreatywności oraz instytucje pomocy w tworzeniu. Członek Sekcji Pedagogiki Sztuki Komitetu Nauk Pedagogicznych PAN, członek rady redakcyjnej „Creativity: Theories – Research – Application”, przewodniczący rady naukowej serii Edukacja dla Mądrości oraz Terapia i Wychowanie Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Założyciel i prezes honorowy zarządu głównego Polskiego Stowarzyszenia Kreatywności, doradca naukowy w programie edukacyjnym Odyseja Umysłu®. Autor *Pedagogiki twórczości* (2007, 2013), *Edukacyjnych uwarunkowań rozwoju kreatywności* (2015), *ABC kreatywności* (2010) i *ABC kreatywności. Kontynuacje* (2019) oraz wielu innych publikacji z zakresu kreatologii pedagogicznej.

