

UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY
IM. KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ W KRAKOWIE

SZKOŁA DOKTORSKA
DYSCYPLINA: Sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Imię i nazwisko autora rozprawy doktorskiej:

Joanna Stawowy

Tytuł rozprawy:

Rozważania o kształcie osobowości

Promotor: prof. UP dr hab. Małgorzata Niespodziewana-Rados

Promotor pomocniczy: dr Małgorzata Kaźmierczak

Kraków 2023

THE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
NAMED AFTER THE COMMISSION OF NATIONAL EDUCATION
IN KRAKOW

DOCTORAL SCHOOL
DISCIPLINE: Fine Arts and Art Conservation

Name of author of the dissertation:

Joanna Stawowy

Title of dissertation:

Rozważania o kształcie osobowości

Supervisor: prof. UP dr hab. Małgorzata Niespodziewana-Rados

Associate supervisor: dr Małgorzata Kaźmierczak

Krakow 2023

Streszczenie

Praca doktorska pod tytułem „Rozważania o kształcie osobowości” ma na celu zbadanie za pomocą jakich kształtów można zobrazować osobowość według teorii MBTI, a także jaki typ osobowości posiadali wybrani artyści powszechnie uznawani za jednostki wybitne, tj. czy posiadali oni wspólne cechy preferencji dotyczących sposobu pobierania energii, przetwarzania informacji o świecie, podejmowania decyzji oraz organizacji otoczenia. Część teoretyczna pracy zarysowuje tło rozważań, oscylujące wokół psychologii osobowości, sztuk wizualnych i geometrii. Zbadane zostaje jak czynniki zewnętrzne wpłynęły na ekspresję artystyczną wybranych artystów nowoczesnych i współczesnych takich jak m.in. Jackson Pollock, Marina Abramović czy Marcel Duchamp. W obszarze badawczym formułowane są konkluzje zarówno co do tego, jak typ osobowości wpływa na tworzone przez artystów dzieła, jak i co do tego jak wpływa na samo myślenie o sztuce. Dużo uwagi poświęcone zostaje pojęciu kodu i kodowania, obecności instrukcji w sztuce oraz rozproszeniu autorstwa. Na podstawie badań literatury z zakresu psychologii osobowości i twórczości powstaje teza jakoby najbardziej predestynowanym do osiągnięcia wybitnych rezultatów w świecie sztuki był typ osobowości intuicyjnego introwertyka. Metodą analizy psychobiograficznej ustalonych zostaje jedenaście typów osobowości artystów, które potwierdzają wyniki części teoretycznej oraz służą za podstawę do wykonania części artystycznej. Powstała instalacja ma formę zespołu spersonalizowanych obiektów, których wyjściowa forma (wielościany geodezyjne) stanowi nawiązanie do jaźni – idealnego stanu, do którego osobowość dąży, ale go nie osiąga, ponieważ wiąże się on, paradoksalnie, z jej zanikiem. Istotną częścią jest tutaj wspomniana wyżej instrukcja – każdy bowiem, podążając za przygotowaną przez autorkę instrukcją oraz poznając budowę matematyczną wielościanów geodezyjnych, jest w stanie samodzielnie wykonać obiekty.

Summary

The doctoral thesis entitled „Reflections on the shape of personality” aims to examine what shapes can be used to depict personality according to the MBTI theory, as well as what type of personality had selected artists commonly recognized as outstanding individuals, i.e. whether they had common characteristics of preferences regarding the method of downloading energy, processing information about the world, making decisions and organizing the environment. The theoretical part of the work outlines the background of considerations oscillating around the psychology of personality, visual arts and geometry. It is examined how external factors influenced the artistic expression of selected modern and contemporary artists, such as, among others, Jackson Pollock, Marina Abramovic and Marcel Duchamp. In the research area, conclusions are formulated both as to how the type of personality affects the works created by artists, and as to how it affects the very thinking about art. Much attention is devoted to the notion of code and coding, the presence of instructions in art, and the diffusion of authorship. On the basis of literature research in the field of psychology of personality and creativity, a thesis arises that the intuitive introvert personality type is the most predestined to achieve outstanding results in the art world. Using the method of psychobiographical analysis, eleven types of artists’ personalities are established, which confirm the results of the theoretical part and serve as the basis for performing the artistic part. The resulting installation takes the form of a set of personalized objects whose initial form (geodesic polyhedra) is a reference to the self – the ideal state to which the personality strives but does not achieve it, because it is associated, paradoxically, with its disappearance. An important part here is the above-mentioned instruction – everyone, following the instructions prepared by the author and learning the mathematical structure of geodetic polyhedrons, is able to create objects on their own.

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Wstęp | 11 |
| 1. Osobowość | 13 |
| 1.1. Teorie osobowości i ich podstawowe założenia | 13 |
| 1.2. Carl Gustav Jung | 20 |
| 1.3. MBTI (Myers–Briggs Type Indicator) | 25 |
| 1.4. Pary preferencji | 29 |
| Introwertyzm (I) – Ekstrawertyzm (E) | 30 |
| Intuicja (N) – Doznanie (S) | 35 |
| Myślenie (F) – Odczuwanie (T) | 39 |
| Osądzanie (J) – Postrzeganie (P) | 42 |
| 1.5. Funkcje kognitywne | 44 |
| 1.6. Metoda oznaczania typu osobowości | 53 |
| 2. Typ osobowości twórcy wybitnego | 55 |
| 2.1. Czym jest twórczość i kim jest twórca? | 55 |
| 2.2. Wpływ czynników zewnętrznych | 58 |
| 2.3. Typ osobowości a osobowość twórcza – znaczenie intuicji, introwertyzmu i determinacji | 65 |
| 3. Analiza psychobiograficzna wybranych artystów nowoczesnych i współczesnych | 73 |
| Kryterium wyboru | 76 |
| Klucz czytania analiz psychobiograficznych | 76 |
| Vincent van Gogh – INFP | 77 |
| Claude Monet – ENTJ | 88 |
| Pablo Picasso – ESTJ | 97 |
| Jackson Pollock i Lee Krasner – INTP i ENTJ | 105 |

| | |
|--|-----|
| Salvador Dali – ENTP | 112 |
| Marcel Duchamp – INTJ | 118 |
| Piet Mondrian – INTJ | 128 |
| Mark Rothko – INFP | 133 |
| Andy Warhol – INFP | 137 |
| Marina Abramović – INFJ | 141 |
| Podsumowanie | 145 |
| 4. Opis konstruowania obiektów artystycznych i wystawa pracy doktorskiej | 149 |
| 4.1. Kody, języki, zdania | 149 |
| 4.2. Jaki kształt ma osobowość? | 162 |
| 4.3. Założenia | 173 |
| 4.3.1. Założenia podstawowe | 174 |
| 4.3.2. Budowa | 175 |
| 4.3.3. Kolorystyka | 179 |
| 4.3.4. Przestrzeń | 181 |
| 4.4. Opisy poszczególnych wielościanów | 184 |
| Wielościan „Van Gogh–Rothko–Warhol” – INFP | 184 |
| Wielościan „Monet–Krasner” – ENTJ | 186 |
| Wielościan „Picasso” – ESTJ | 188 |
| Wielościan „Duchamp–Mondrian” – INTJ | 190 |
| Wielościan „Abramović” – INFJ | 192 |
| Wielościan „Pollock” – INTP | 194 |
| Wielościan „Dali” – ENTP | 196 |
| Zakończenie | 199 |
| Bibliografia | 202 |
| Spis ilustracji | 209 |

Wstęp

Osobowość to jedno z najbardziej zagadkowych pojęć, jakie zna ludzkość. Bywa błędnie utożsamiana z temperamentem, jej potoczne rozumienie różni się od naukowych definicji, a mnogość teorii sprawia, że już po pobieżnym zaznajomieniu z literaturą wydaje się ona jeszcze bardziej mglistym terminem niż wcześniej. Mawiamy, że „liczy się osobowość”, tak naprawdę niewiele na jej temat wiedząc, niesłusznie wartościujemy ją twierdząc, że ludzie mogą mieć „dobry” lub „zły” charakter, wspominamy o osobowości artystycznej, uznając ją za coś innego niż reszta potencjalnie istniejących osobowości. Czym jednak osobowość jest wedle psychologii i czy da się opisać ją takimi kategoriami, by zamiast dzielić ludzkość, starać się każdego docenić? W jakim stopniu jest ona związana z budową ludzkiego mózgu? W jakim stopniu poddaje się wymyślonym przez człowieka klasyfikacjom? Czy artysta różni się pod jej względem od innych ludzi? Czy osobowość to rzeczywiście tylko bezkształtny koncept skazany na bycie użytym jako część wyświechtanych frazesów, które powtarzamy nie do końca rozumiejąc, o czym mówimy, czy może jednak istnieją jakieś ramy, za pomocą których można ją opisać, a jej „bezkształtność” nie musi być wcale tak oczywista jak się wydaje?

Mając na uwadze powyższe pytania, postaram się dociec, za pomocą jakich kształtów można zobrazować osobowość według teorii Jung–Myers. By tego dokonać przeanalizuję teksty autorek MBTI (Katherine Cook Briggs oraz Isabel Briggs Myers), a także inne utwory dotyczące teorii osobowości Carla Gustava Junga. Spróbuję określić, jaki typ osobowości posiadali wybrani artyści powszechnie uznawani za jednostki wybitne, tj. czy posiadali oni wspólne cechy preferencji dotyczących sposobu pobierania energii, przetwarzania informacji o świecie, podejmowania decyzji, czy organizacji otoczenia. Ponadto postaram się zbadać, jak czynniki zewnętrzne wpłynęły na ich ekspresję artystyczną, oraz ustalić, który typ osobowości dominuje wśród badanych przeze mnie przedstawicieli wybitnej twórczości nowoczesnej i współczesnej. Postaram się zwrócić uwagę na to, jak typ osobowości wpływa nie tylko na tworzone przez artystów dzieła, ale i samo myślenie o sztuce. Dużo uwagi poświęcę również samemu pojęciu kodu i kodowania. Wyniki rozważań znajdą swoje podsumowanie w instalacji artystycznej.

Na potrzeby niniejszej pracy doktorskiej ograniczam się do użytkowania tylko jednej typologii osobowości, co pozwoli zachować rzetelność i przejrzystość prowadzonych rozważań. Przyjmuję reguły teorii Myers–Briggs jako aksjomaty. Podobnie jak w przypadku zadań matematycznych, gdzie z reguły najpierw czyni się założenia dotyczące świata, po którym się poruszamy, będą one dla mnie bazowymi założeniami i narzędziami,

pozwalającym na opis rzeczywistości wedle określonego kodu, który później zostanie poddany transkrypcji w przestrzeń. Poprzez swoje badania artystyczno-naukowe pragnę podkreślić indywidualny charakter jednostek oraz zwrócić uwagę na fakt, że różnorodność jest cechą pozytywną, umożliwiającą wymianę doświadczeń. Stawiam sobie za cel postrzeganie różnic nie jako wadę, ale naturalną kwestię, dającą okazję do nauki i wyciągania wniosków, jak również życia w zgodzie z samym sobą raz innymi. W rozdziale pierwszym opiszę główne założenia teorii C. G. Junga oraz bazującego na niej wskaźnika MBTI, nawiązując do szerszego spojrzenia na psychologię osobowości i wyjaśniając jej unikatowy charakter. Wymienię podstawowe elementy psychiki, opiszę kwestie takie jak pary preferencji czy hierarchia funkcji kognitywnych, ustalę również metodę oznaczania typu osobowości, którą wykorzystam później w analizach psychobiograficznych. Rozdział drugi poświęcony zostanie twórczości. Postaram się wyznaczyć, czym jest twórczość wybitna i określić jej cechy, a także odnieść je do teorii Jung–Myers. Będzie tutaj również miejsce na ustalenie, czy i jak czynniki zewnętrzne wpływają na twórczość wybitną zależnie od typu osobowości. W trzecim rozdziale znajdą się wyniki oraz interpretacja analiz psychobiograficznych w odniesieniu do postawionych wcześniej tez. Rozdział czwarty poświęcony zostanie opisowi konstruowania obiektów artystycznych oraz wystawie pracy doktorskiej.

1. Osobowość

1.1. Teorie osobowości i ich podstawowe założenia

Psychika fascynuje człowieka od dawna, we wszystkich kulturach. Już w starożytności grecki lekarz Hipokrates, zwany czasami „ojcem medycyny”, zastanawiał się nad przyczynami ludzkiego zachowania. Wyróżnił w organizmie cztery podstawowe płyny, które nazwał „humorami”: krew, żółć, śluz oraz czarna żółć. Utrzymanie równowagi pomiędzy nimi było według niego kluczowe dla zdrowia, natomiast w przewadze jednego z elementów widział przyczynę istnienia określonego temperamentu: sangwiczny (przewaga krwi), choleryczny (żółć), flegmatyczny (śluz), melancholiczny (czarna żółć). Przez wiele wieków problemy należące dziś do psychologii rozważano w obrębie innych nauk: filozofii (Platon, Arystoteles, René Descartes, John Locke, David Hume, Franz Brentano), medycyny (Hipokrates, Galen, Paracelsus), teologii (św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu). Psychologię traktowano jako naukę o duszy i stąd wywodzi się jej nazwa, użyta po raz pierwszy w okresie odrodzenia przez Filipa Melanchtona (od stgr. *psyche* – dusza, *logos* – słowo, myśl, rozumowanie). Systematyczne gromadzenie wiedzy empirycznej na temat psychiki rozpoczęło się dopiero w XIX wieku. Psychologia osobowości zaś pojawiła się na uniwersytetach dopiero w latach 30. XX wieku¹. Można powiedzieć, że stanowi ona pochodną medycyny i praktyki lekarskiej. Wydaje się, że największy wpływ na jej naturę miały tutaj obserwacje kliniczne zapoczątkowane przez Jeana Martina Charcota i Pierre’a Janet, rozwijane przez Zygmunta Freuda, Junga i Williama McDougalla, a także psychologia postaci i psychologia Williama Sterna. Współczesna psychologia osobowości położyła również nacisk na psychologię eksperymentalną, w tym szczególnie teorie uczenia się. Czwarte źródło inspiracji to tradycja psychometryczna polegająca na badaniu i pomiarze różnic indywidualnych. Dużą rolę odegrały również genetyka i fizjologia. Silne połączenie z biologią ludzkiego mózgu widoczne jest we wczesnych pracach Freuda oraz w takich stwierdzeniach jak np. „nie ma osobowości bez mózgu”² autorstwa Henry’ego Murraya.

Warunki, w jakich rozwijały się teorie osobowości – tj. posiadanie przez ich ojców zarówno wykształcenia medycznego, jak i praktyki psychoterapeutycznej – okazały się kluczowe dla rozwoju tej dyscypliny. Pomogło to bowiem rozwinąć się jednemu

¹ *Psychologia osobowości*, Moduł 1, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław 2016, s. 9.

² *Rozwój psychiczny człowieka w ciągu życia*, (red.) M. Tyszkowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 87.

z najistotniejszych jej aspektów – silnemu nastawieniu funkcjonalnemu, przejawiającemu się w zainteresowaniu problemami istotnymi z punktu widzenia przetrwania organizmu³. Drugą, typową dla tej gałęzi psychologii i wyróżniającą ją na tle pozostałych cechą, jest funkcja integrująca. Teoretycy kładli nacisk przede wszystkim na całościowy charakter zachowania twierdząc, że fragmentaryczne badania nad jego elementami nigdy nie dadzą adekwatnych i zadowalających efektów. Psychologia eksperymentalna wiedziała wprawdzie o istnieniu rozmaitych cech charakteryzujących człowieka, nie kładła jednak tak dużego nacisku na powiązania między nimi jak psychologia osobowości. Ta druga zaś bardziej zainteresowana była reorganizacją i integracją faktów niż wnikliwą analizą i fragmentarycznym zbiorem badań. Jak podają źródła: „Osobowość jest najbardziej globalnym, całościowym ujęciem człowieka. Teorie osobowości starają się jednoczyć wiele odrębnych sfer jednostkowego funkcjonowania, z których każde jest dogłębnie opisane przez dedykowaną sobie, własną gałąź psychologii”⁴. Do leczenia zgłaszała się osoba jako pewna złożona całość, w przypadku której ciężko jest skupić swą uwagę tylko na badaniu jednego zmysłu czy obszaru doświadczeń – przenikają się one i wpływają na siebie wzajemnie zbyt często, by egzaminować je w oderwaniu od siebie nawzajem. Podczas gdy generalnie psychologowie wykazują coraz szerszą specjalizację, narażając się na zarzut, iż „wiedzą oni już prawie wszystko o prawieniach”⁵, psychologowie osobowości zintegrowali różnorodne odkrycia dokonane przez specjalistów. Jak piszą Lawrence Pervin i Daniel Cervone: „[...] jedną z racji studiowania psychologii osobowości stanowi to, że ma ona w całej psychologii najbardziej złożony i interesujący przedmiot – całą, zintegrowaną wewnątrznie, spójną, niepowtarzalną jednostkę”⁶. Taylor Hartman twierdzi zaś, że „Wtedy tylko zrozumiesz drugiego człowieka, gdy potraktujesz go jako pełną osobowość, zamiast koncentrować się na jego wadach lub zaletach”⁷. Kolejny kluczowy aspekt tej gałęzi psychologii stanowi fakt, że podczas gdy wielu psychologów pomijało ją lub starało się zminimalizować jej wpływ, to właśnie teoretycy osobowości położyli nacisk również na wagę motywacji w procesach psychologicznych człowieka, czyniąc ją jedną z podstaw ludzkiego zachowania. Psychologia osobowości szuka zarówno różnic indywidualnych, sposobów, w jaki łączą się one w struktury w obrębie danego człowieka, wyznaczników osobowości w biologii (w szczególności w genetyce) i środowisku (np. wpływu wychowania), jak i motywacji

³ J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 29.

⁴ *Psychologia osobowości*, Moduł 1, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław 2016, s. 9.

⁵ J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 30.

⁶ D. Cervone, L. Pervin, *Osobowość: Teoria i badania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 8.

⁷ T. Hartman, *Kod kolorów*, Amber, Warszawa 1999, s. 43.

podejmowanych przez człowieka działań – np. czy ktoś ciężko pracuje, bo jest ambitny, czy dlatego, że nie wierzy w swoje możliwości i stale obawia się popełnienia błędu. Pytania przez nią zadawane to nie tylko: „Co charakteryzuje ludzi?”, ale również: „Dlaczego ludzie zachowują się tak, jak się zachowują?”.

Pod względem różnorodności i liczby powstałych teorii nauka o osobowości jest jedną z najbardziej rozległych dyscyplin psychologii. Można wyodrębnić w niej kilka wiodących nurtów. Teoria cech, której pionierem był Gordon Allport, jeden z najwybitniejszych badaczy osobowości, skupia się głównie na ustaleniu i opisanu cech osobowości człowieka, a najbardziej znanym testem do niej nawiązującym jest tzw. Wielka Piątka. Teoria psychodynamiczna, której ojcem był Freud, kładzie nacisk na dynamiczne siły rządzące osobowością i wskazuje na możliwości występowania konfliktów między nimi. Kontynuatorzy Freuda dodawali do myśli swego mistrza własne pomysły, równocześnie eliminując fragmenty, z którymi się nie zgadzali – w ten sposób powstał nurt neopsychoanalizy: Alfred Adler umniejszył rolę potrzeb seksualnych na rzecz potrzeby wyrażenia siebie, wpływania na innych ludzi czy wręcz dominacji nad nimi. Karen Horney za pierwotne źródło lęku uznała niemożność realizacji potrzeb raczej społecznych niż biologicznych. Jung kładł nacisk na pojęcie nieświadomości, wprowadzając termin „nieświadomość zbiorowa”⁸. Współcześni przedstawiciele podejścia psychodynamicznego różnią się zasadniczo od Freuda w pojmowaniu rozwoju psychoseksualnego i psychospołecznego, przykładając większą wagę do człowieka jako istoty społecznej, a zarazem dużo mniej skupiając się na biologicznym determinizmie. Radykalny behawioryzm z kolei – w przeciwieństwie do neopsychoanalizy – negował znaczenie i funkcję podświadomości. Zachowanie ludzkie w tym ujęciu rozumiane było jako reakcja na bodziec pochodzący ze środowiska: „O ile psychoanaliza widziała ludzką naturę zmagającą się z okowami społeczeństwa, tak behawioryzm rozumiał człowieka jako uzależnionego od swojego środowiska. Zamiast zastanawiać się więc, kim jest człowiek, co czuje i w jaki sposób wchodzi on w interakcję ze społeczeństwem, behawioryści tworzyli matematyczne wzory, prawa, wykresy i reguły opisujące ludzkie zachowanie nastawione na zdobycie pożywienia i przetrwanie. Można pokusić się o stwierdzenie, że behawioryzm nie przewidywał istnienia czegoś takiego, jak osobowość”⁸.

Analizując rozmaite teorie osobowości, można odnieść wrażenie, że są one od siebie bardzo odległe, nie mają wielu punktów wspólnych. Różnice te powodują, że niemal każde stwierdzenie stosowane w sposób dokładny w jednej teorii, do drugiej będzie nieadekwatne.

⁸ Kurs: *Psychologia osobowości*, Moduł 5, centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław, s. 3.

Allport zaproponował dwa podstawowe rodzaje definicji osobowości: w przypadku definicji biospołecznych osobowość jednostki określana jest poprzez to, jak reagują na nią inni ludzie, z kolei w definicjach biofizycznych osobowość osadzona jest silnie w cechach lub właściwościach jednostki. Wydaje się jednak, że najlepszy efekt uzyskać można tylko przy odpowiednim zmieszaniu powyższych poglądów – osobowość ma zarówno aspekt organiczny, jak i aspekt postrzegalny i może być odniesiona do specyficznych właściwości jednostki, które poddają się obiektywnemu pomiarowi⁹. Sposób, w jaki pojmujemy osobowość, uzależniony jest zatem przede wszystkim od tego, jakie kryteria i założenia teoretyczne przyjmiemy:

Tak jak same doznania lub obserwacje mogą stanowić dla poety lub pisarza bodziec do stworzenia dowolnego dzieła spośród możliwych niezliczonych i różnorodnych dzieł sztuki, tak też wyniki badań mogą być włączone do każdego z wielu odmiennych schematów teoretycznych. Teoretyk dokonuje wolnego i twórczego wyboru, decydując się na takie, a nie inne zinterpretowanie faktów, które są przedmiotem jego zainteresowań. Akt ten różni się od wyboru artysty tylko rodzajem faktów czy doświadczeń, na których się koncentruje, oraz tym, na jakich podstawach będzie się opierała ocena jego twórczych wysiłków. Podkreślamy tutaj, iż teorie budowane są w sposób twórczy i arbitralny, a z tego wynika, że możemy wprawdzie określić, w jaki sposób mogą być one oceniane, ale nie jesteśmy w stanie określić, w jaki sposób winno się je budować. Nie istnieje żaden przepis na stworzenie owocnej teorii, podobnie jak nie ma przepisu na stworzenie dzieła literackiego o trwałej wartości. Fakt, że teoria jest raczej pewnym formalnym wyborem, nie zaś czymś koniecznym lub wyznaczonym przez znane relacje empiryczne, wskazuje, iż kategorie prawdy i fałszu są wobec niej nieadekwatne. Teoria może być tylko użyteczna lub nieużyteczna¹⁰.

Użyteczność ową zaś określa się poprzez to, w jaki sposób umożliwia ona przewidywanie hipotez dotyczących zjawisk, które opisuje.

Wartym przytoczenia jest w tym miejscu pogląd George'a Kelly'ego zwany czasami konstruktywistycznym alternatywizmem. Kelly utrzymuje, iż ludzie różnią się od siebie tym, w jaki sposób postrzegają (konstruują) rzeczywistość, a co za tym idzie – różnie na nią reagują. Co istotne, żaden z tych sposobów nie jest ani poprawny, ani niepoprawny. Stosując podejście Kelly'ego do teorii osobowości, można powiedzieć, iż każda z nich stanowi alternatywną konstrukcję osobowości – żadna nie jest ani słuszna, ani błędna, każda ma słabe i mocne strony, ponieważ każda zbudowana jest według innych kryteriów i kładzie nacisk na inne aspekty: „Teoria jest rodzajem przesłony czy końskich kłapek, dzięki którym nie musimy zwracać uwagi na wszelkie aspekty badanego zjawiska. Nieprzygotowanemu obserwatorowi wydaje się, iż każde złożone zachowanie może być analizowane i opisywane na różne sposoby

⁹ J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 31.

¹⁰ Tamże, s. 33–34.

– i tak jest rzeczywiście. Teoria umożliwia obserwatorowi rozpatrywanie danego zjawiska w oderwaniu od jego naturalnej złożoności w sposób systematyczny i efektywny”¹¹.

Fakt, że mózg tworzy pewne uproszczenia nie jest niczym nowym ani zaskakującym, również z biologiczno-estetycznego punktu widzenia. Choć skojarzenie teorii Kelly’ego z twierdzeniami Semira Zekiego zawartymi w „Blaskach i cieniach pracy mózgu” (2012) może być uznane za odległe, nie sposób nie dopatrzeć się tu pewnych zbieżności, gdy pomyślimy o nich w kontekście osobowości. Zeki uważa bowiem, że praca komórek nerwowych polega na abstrahowaniu, czyli wydobywaniu pewnych ogólnych zasad z morza szczegółowych danych. Mózg konstruuje dwa rodzaje pojęć: wrodzone (takie jak np. pojęcie koloru) oraz syntetyczne¹². Te drugie przypominają nieco platońskie idee. Mózg tworzy pojęcie syntetyczne „stołu”, wydobywając najistotniejsze, ogólne cechy pojedynczych stołów, równocześnie ignorując te mniej znaczące. Chociaż każdy stół jest na swój sposób inny od wszystkich pozostałych stołów, „idea stołu” pozostaje taka sama. Wydaje się, że podobnie rzecz ma się w przypadku typów osobowości – dany typ osobowości opisywany przez daną teorię stanowi konglomerat kluczowych cech zaobserwowanych u ludzi, którzy go przejawiają, przy równoczesnym ignorowaniu tychże aspektów, które nie są uznawane za istotne w tej teorii (warto przy tym pamiętać, że owe „nieistotne” dla jednej teorii cechy mogą być kluczowe dla drugiej). Każdy człowiek różni się od pozostałych, niezależnie od tego, do jakiego typu osobowości by go przypasować, niemniej jednak idea danej osobowości opisywana wedle reguł konkretnej teorii pozostaje taka sama, niezależnie od różnic indywidualnych. Wnioskować można zatem, że i tutaj mamy do czynienia z abstrahowaniem.

Ważne stanowisko w kwestii typologii osobowości zajmuje również Taylor Hartman – autor książki „Kody kolorów” (1999). Badacz ten widzi osobowość jako „stały komplet cech, który tworzy niepowtarzalną naturę każdego człowieka”¹³ o wrodzonym, prenatalnym charakterze, którego jednakże nie dziedziczymy po żadnym z rodziców. Hartman wskazuje na uniwersalny charakter teorii osobowości, podkreślając, że da się ją zastosować wobec wszystkich ludzi na świecie, niezależnie od kultury, w której się wychowują. Równocześnie daje istotną wskazówkę: „[...] nie wszystkie zachowania są powodowane wrodzonymi skłonnościami, część odzwierciedla wpływy kulturowe, na przykład podrzędną rolę kobiety w niektórych społecznościach. Poszukując swojej prawdziwej, wrodzonej natury staraj się

¹¹ Tamże, s. 36.

¹² S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu: o miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 23.

¹³ T. Hartman, *Kod kolorów*, Amber, Warszawa 1999, s. 19.

zawsze patrzeć poza normy kulturowe, narzucone przez środowisko, w którym żyjesz”¹⁴. Wynika z tego zatem, że podejmując próby ustalenia swojej (lub czyjejs) osobowości, winno się nie tylko abstrahować od cech indywidualnych, ale również od naleciałości kulturowych.

Podobnie jak „kultura”, „dzieło sztuki” czy „twórczość”, termin „osobowość” nastrocza wiele trudności, jeśli chodzi o próbę jego zdefiniowania. W języku potocznym często używa się go wymiennie ze słowem „temperament”. Allport wyodrębnił blisko pięćdziesiąt różnych definicji osobowości. Najogólniej można opisać ją jako cechy psychologiczne, które przyczyniają się do „względnie trwałych i wyróżniających daną jednostkę wzorców odczuwania, myślenia i zachowania”¹⁵, gdzie „względnie trwałe” oznacza „niezależny od czasu i sytuacji, w której się on znajduje”. Temperament zaś to zbiór „względnie stałych cech osobowości występujących u człowieka od wczesnego dzieciństwa i mających swoje odpowiedniki w świecie zwierząt. Będąc pierwotnie zdeterminowany przez wrodzone mechanizmy neurobiochemiczne, temperament podlega powolnym zmianom spowodowanym procesem dojrzewania oraz indywidualnie specyficznym oddziaływaniem między genotypem [genetycznym wyposażeniem danej osoby] a środowiskiem”¹⁶. Allport uznawał go za „surowiec, z którego rzeźbi się dopiero osobowość”¹⁷. Temperament stanowi zatem swego rodzaju biologiczną podstawę osobowości i jest, do pewnego stopnia, zdeterminowany genetycznie.

Różnica między temperamentem jako podstawą oraz „nadbudowującą się” nad nim osobowością nie jest jedyną, która wydaje się ważna w przypadku rozważań na temat osobowości *sensu stricto*. Istotna wydaje się również różnica między osobowością a wspomnianymi wcześniej różnicami indywidualnymi:

Rozumiane są one jako: zjawisko polegające na tym, że jednostki należące do tej samej populacji różnią się między sobą pod względem porównywalnych zachowań oraz charakterystyk fizycznych i psychicznych. Różnice te zwykle układają się według rozkładu normalnego, co znaczy, że najrzadziej występują zjawiska ekstremalne i najczęściej [w ok. 70% populacji] – średnie. Na osobowość każdego człowieka składają się te same cechy, lecz różni się między sobą pod względem każdej z nich i te różnice nadają nam niepowtarzalny charakter¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. 23.

¹⁵ D. Cervone, L. A. Pervin, *Osobowość: Teoria i badania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 10.

¹⁶ *Psychologia osobowości*, Moduł 1, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław 2016, s. 7.

¹⁷ J. Strelau, *Różnice indywidualne: Historia, determinanty, zastosowania*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 233.

¹⁸ N. L. Quenk, *Essentials of Myers–Briggs Type Indicator Assessment*, John Wiley & Sons, New Jersey 2009.

Myers i Briggs oraz Jung byli świadomi niepowtarzalnego charakteru jednostek i – choć bywają bezpodstawnie oskarżani o „szufladkowanie” – uwzględnili taką prawidłowość w swoich założeniach. Jak pisała sama Myers: „ENFP jest jak każdy inny ENFP, jak niektórzy inni ENFP oraz jak żaden inny ENFP¹⁹, co oznacza, że dwie osoby o tym samym typie osobowości będą do siebie podobne w pewnych kwestiach (dotyczących np. sposobu pobierania energii), ale będą się od siebie różniły zależnie od tego, gdzie i jak zostały wychowane, w jakim środowisku dorastały i w jakiej kulturze żyją, jaki bagaż osobistych doświadczeń posiadają itd. Na kanwie poprzedniego akapitu możemy zatem powiedzieć, że typ osobowości ENFP jest czymś w rodzaju pojęcia syntetycznego ENFP, wyabstrahowanego na podstawie ogólnych, kluczowych cech pojedynczych ENFP, lub platońską ideą ENFP – bazą, na której nadbudowane są różnice indywidualne, czyli detale sprawiające, że każdy ENFP jest równocześnie nieco inny niż pozostali. Typ psychologiczny oznacza więc „ogólny habitus, który oczywiście może się przejawiać w różnych odmianach, co zależy od poziomu społecznego, umysłowego lub kulturalnego jednostki. Jest to jakby «rusztowanie lub szkielet, który kształtuje i modyfikuje specyficzną postawę wobec tego, co człowiek przeżywa»”²⁰. Sam Jung stwierdził kiedyś, że „[k]ażde indywiduum jest wyjątkiem od reguły”²¹. Szwajcarski psychiatra nie miał jednak na myśli tego, że jego własna koncepcja psychiki jest niekompletna, a raczej to, że typ osobowości to tylko jeden z wielu aspektów składających się na naszą psychikę, a zatem nie determinuje on wprost, jakimi jesteśmy ludźmi – czyste, „książkowe” typy nie występują w rzeczywistości.

¹⁹ I. Briggs Myers, *Introduction to Myers–Briggs® type*, wyd. 7, CPP, Sunnyvale 2015, s. 52.

²⁰ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 27.

²¹ C. Jung, *Typy psychologiczne*, Routledge, Londyn–Nowy Jork 2017, s. 470.

1.2. Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung urodził się w szwajcarskiej miejscowości Kesswil w 1875 roku. Jego ojciec był pastorem szwajcarskiego Kościoła protestanckiego. Z początku Jung miał zamiar studiować filologię klasyczną i archeologię, z czasem zmienił jednak zamiar i finalnie ukończył studia medyczne na uniwersytecie w Bazylei. Pracował w szpitalu psychiatrycznym w Zurychu²². Utrzymywał kontakt z Freudem, którego teorii używał z początku we własnej praktyce psychiatrycznej. W 1906 roku odwiedził go w Wiedniu, gdzie rozmawiali bez przerwy przez 13 godzin. W jednym z listów Freud nazwał go nawet „następcą tronu”²³. Niedługo później relacja między dwoma lekarzami zaczęła się psuć z powodów niezgodności poglądów – Jung nie podzielał bowiem przywiązania Freuda do kwestii popędu²⁴: „Według Freuda istnieje jedynie ciągłe powtarzanie się działań instynktownych, którego kres stanowi dopiero śmierć. Według Junga istnieje ciągły, często twórczy, rozwój, dążenie do całości i pełni psychicznej oraz pragnienie odrodzenia”²⁵. W 1913 roku psychoanalitycy zaprzestali korespondencji osobistej, a parę miesięcy później również zawodowej.

Koncepcja Junga łączy ze sobą myślenie teleologiczne i przyczynowe – zachowanie człowieka jest określane nie tylko przez jego indywidualną historię i historię całej ludzkości (przyczynowość), ale również przez jego aspiracje i cele (teleologia)²⁶. W ten sposób posiada charakter zarazem pro-, jak i retrospektywny: odwołuje się równocześnie do przyszłego kierunku jednostki oraz bierze pod uwagę przeszłość.

Jung przedstawiał psychikę (osobowość) jako częściowo zamknięty układ energetyczny. „Częściowo zamknięty”, gdyż potrzebuje dostarczenia energii z zewnątrz (np. w postaci pokarmu) lub też oddaje ją na zewnątrz (np. wykonując pracę fizyczną). Również zewnętrzna stymulacja układu może powodować przemieszczenia energii wewnątrz niego – np. gdy nagła zmiana w świecie zewnętrznym zmienia kierunek naszej uwagi i percepcji. Osobowość skazana jest więc na podleganie modyfikacjom i wpływom źródeł zewnętrznych, a zatem nigdy nie jest w stanie osiągnąć stanu idealnej stabilizacji²⁷, a jej dynamiczny aspekt polega na stałym przepływie energii

²² J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 99.

²³ Tamże, s. 97.

²⁴ Tamże, s. 99.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 100.

²⁷ J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 113.

między jej strukturami. Energię, która odpowiada za funkcjonowanie owego układu, Jung nazywał „energią psychiczną”. Jest ona konstruktem hipotetycznym, nie może być zatem odczuwana ani mierzona, manifestuje się jednak w postaci sił rzeczywistych lub potencjalnych. Przykładami pierwszych z nich mogą być życzenia, chęci, uczucia, uwaga, dążenia, przykładami drugich – zdolności, tendencje, skłonności itd. Pochodzi ona z tych samych źródeł, co „energia życiowa”, tj. z procesów metabolicznych zachodzących w organizmie²⁸. Została określona przez szwajcarskiego psychiatrę jako „libido”, nie zajął on jednak określonego stanowiska wobec relacji energii psychicznej i życiowej, przyznawał natomiast, że istnieje między nimi pewien rodzaj wspólnego oddziaływania.

Podstawę koncepcji Junga o osobowości stanowi podział na świadomość i nieświadomość. „Świadomość indywidualna” to część psychiki składająca się z uświadomionych spostrzeżeń, myśli, uczuć, wspomnień, zawierająca poczucie tożsamości. Blisko położonym obszarem jest „nieświadomość indywidualna”. Zawarte są w niej doświadczenia jednostki, które były początkowo świadome, ale zostały stłumione, wyparte, zlekceważone bądź zapomniane, oraz te doznania, które były zbyt słabe, by wywrzeć świadome wrażenie. Pomiędzy *ego* a nieświadomością zbiorową występuje obustronna wymiana treści. Niektóre wątki zawarte w nieświadomości osobowej mogą zostać uświadomione i stać się częścią *ego* – Jung nazywa je „przedświadomością” – inne potrzebują specjalnej techniki postępowania, by zostać uświadomionymi, z kolei świadome treści mogą zostać zepchnięte w obszar nieświadomości. W nieświadomości osobowej mieszczą się także kompleksy, które są nieuświadomioną, ustrukturalizowaną „konstelacją uczuć, myśli, spostrzeżeń”²⁹.

Innowacyjny punkt w teorii Junga stanowi pojęcie nieświadomości zbiorowej. Wnikliwiej niż inni psychologowie badał on historię człowieka, by dociec genezy i ewolucji osobowości, studiując w tym celu starożytne symbole i rytuały, religię, mitologię, zwyczaje i wierzenia ludów pierwotnych, jak również sny, halucynacje, symptomy nerwicowe i omamy psychotyków³⁰. Odróżniającą jungowską teorię od wszystkich innych jest twierdzenie, iż osobowość konkretnej jednostki jest efektem historii jej przodków³¹, więc „[w]spółcześni ludzie w swej dzisiejszej postaci są uformowani przez zbiorowe doświadczenia minionych pokoleń, doświadczenia sięgające daleko w przeszłość aż do nieznanych i niejasnych

²⁸ Tamże.

²⁹ J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 102.

³⁰ Tamże, s. 101.

³¹ Tamże, s. 100.

początków ludzkości”³². Nieświadomość zbiorowa nie zawiera treści, które zostały nabyte osobiście, ale te, które wynikają z „odziedziczonej możliwości funkcjonowania psychicznego w ogóle, mianowicie z odziedziczonej struktury mózgowej”³³, co z kolei wynika ze wspólnej ewolucji. Jak można przeczytać w źródłach: „Nieświadomość zbiorowa jest psychicznym produktem ewolucyjnego rozwoju człowieka, powstałym pod wpływem powtarzających się przez wiele pokoleń doświadczeń. Nie jest ona niczym personalnym w życiu jednostki, ma charakter uniwersalny”³⁴. Tego typu kontekstualność pozwala na zauważenie, jak wielki wpływ na kształtowanie się osobowości człowieka ma jego społeczny charakter. Co istotne, oba obszary nieświadomości (osobowa i zbiorowa) mogą stanowić dla człowieka wartościowe źródło wiedzy: „Nieświadomość ma możliwości, które są niedostępne świadomej sferze psychiki, ponieważ w jej dyspozycji pozostają wszystkie treści podprogowe, wszystko to, co zostało zapomniane lub niedostrzeżone, a także mądrości i doświadczenia niezliczonych stuleci, sformułowane w postaci konstrukcji archetypalnych”³⁵.

Strukturalne składniki nieświadomości zbiorowej Jung nazywał „archetypami” (inaczej: dominantami, wyobrażeniami pierwotnymi lub wyobrażeniami mitologicznymi, wzorcami zachowań)³⁶. „Personą” Jung określił maskę, jaką jednostka przyjmuje w odpowiedzi na konieczność dostosowania się do obyczajów i tradycji społecznych, jak również w odpowiedzi na wymogi stawiane jednostce przez jej własne potrzeby archetypowe. Jest ona rolą przypisaną jednostce przez otoczenie – rolą, jaką ma odegrać, zgodną ze społecznymi oczekiwaniami. Często ukrywa ona (choć nie zawsze) prawdziwą naturę jednostki. Jung utrzymywał również, iż kobiecy aspekt osobowości mężczyzny i męski aspekt osobowości kobiety mają charakter archetypowy, wprowadzając terminy „anima” i „animus”. Co znaczące, podkreślał również, że indywidualne cechy/preferencje osobowe mają większą wagę niż podział na cechy żeńskie i męskie. Określając typy osobowości, Jung wyodrębniał typy logiczne (T – ang. *thinking*) i odczuwające (F – ang. *feeling*), nie przypasowując ich do żadnej płci. W pewnym sensie jest to naturalne przeciwstawienie się popularnemu stereotypowi, że domeną kobiety zawsze są emocje, a mężczyzny rozum.

W kontekście analizowania osobowości poprzez pryzmat teorii Jung–Myers ważne pojęcie stanowi tzw. cień, czyli uosobienie zwierzęcej strony natury ludzkiej. Jest on odpowiedzialny za pojawianie się w naszej świadomości nieprzyjemnych,

³² Tamże.

³³ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 23.

³⁴ J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 102.

³⁵ Tamże, s. 103.

³⁶ Tamże.

nieakceptowalnych społecznie myśli oraz uczuć. Zazwyczaj ukrywa go *persona* lub zostaje wyparty do nieświadomości osobowej, stanowi więc wyzwanie dla kogoś, kto stara się ustalić typ czyjejs osobowości. Warto zatem mieć na uwadze, że gdy cień przejmuje kontrolę, wypacza i przyćmiewa rzeczywistą hierarchię funkcji kognitywnych.

Jeszcze bardziej istotnym w kontekście mojej pracy jest jungowskie pojęcie jaźni, czyli stanu idealnego zbalansowania osobowości, i cel procesu indywiduacji, czyli rozwoju psychicznego, do którego ludzie stale dążą. Paradoksalnie, zgodnie z „zasadą entropii”, uzyskanie stanu jaźni wiązałoby się z zanikiem osobowości³⁷. Zasadę ową można przyrównać do drugiego prawa termodynamiki – jeśli zetkniemy ciepłe ciało z zimnym, to ciepło będzie przepływać od cieplejszego do zimniejszego. Działanie to powoduje w konsekwencji wyrównanie energii – przedmiot cieplejszy traci swoją energię termiczną na rzecz zimniejszego, aż do momentu wyrównania się temperatury obu ciał. Wtedy wymiana energii ustaje, a oba obiekty pozostają w równowadze termicznej. W kontekście osobowości znaczy to tyle, iż „dystrybucja energii psychicznej zamierza do osiągnięcia równowagi”³⁸, jednakże rzeczywiste jej osiągnięcie równałoby się zaniechaniu przepływu energii w strukturach osobowości, a zatem również z jej zanikiem. Jaźń jest zatem teoretycznym, pozornie idealnym stanem, do którego osobowość stale dąży, ale którego zazwyczaj nie osiąga.

Obok zasady entropii Jung wyróżnia również „zasadę ekwiwalencji”. Przywodzi ona na myśl z kolei pierwsze prawo termodynamiki lub zasadę zachowania energii. Zasada ta w odniesieniu do psychiki głosi: „Jeśli jakaś wartość znika lub zostaje osłabiona, to suma energii, jaka się z nią wiązała, nie zniknie z psychiki, lecz ponownie pojawi się w powiązaniu z inną wartością”³⁹. Inaczej mówiąc, zwiększenie siły jednej wartości osłabi siłę drugiej i na odwrót – np. jeśli coraz więcej energii przepływa przykładowo do cienia, staje się on coraz potężniejszy kosztem innych struktur osobowości⁴⁰. Według Junga energia związana z wypartą wartością może również znajdować swoje odzwierciedlenie w snach i fantazjach.

³⁷ Tamże, s. 116.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 115.

⁴⁰ Warto pamiętać, że zasady zachowania energii nie można stosować w sposób ścisły do układu zamkniętego częściowo, jakim psychikę widział Jung. Wzrost lub spadek energii w którymś z systemów nie jest powodowany jedynie przeniesieniami w obrębie samej psychiki, ale może być wynikiem procesów zewnętrznych, wpływających na wewnątrz jednostki. Układ może zostać pozbawiony części energii np. przez intensywną pracę – wtedy z reguły jesteśmy zmęczeni, z kolei po zjedzeniu posiłku i wchłonięciu się substancji odżywczych stajemy się ożywieni psychicznie i fizycznie. Jung i inni psychologowie zajmujący się dynamiką osobowości interesowali się zarówno wymianą energii między psychiką a światem zewnętrznym, jak i wewnątrzpsychicznym przepływem energii.

„Postawami” Jung nazwał ekstrawersję i introwersję. Co ciekawe, osobowość każdego człowieka zawiera obie te sprzeczne postawy – zazwyczaj jedna z nich ma charakter dominujący i jest uświadomiona, druga z kolei jest stłumiona i nieświadoma. Jeśli zatem *ego* w swych relacjach ze światem zewnętrznym nastawione jest ekstrawertywnie, to nieświadomość osobowa będzie miała nastawienie introwertywne i odwrotnie. Systemy osobowości oddziałują na siebie wzajemnie w trojaki sposób: jeden system może kompensować słabości innego, może przeciwstawiać się innemu systemowi albo też dwa lub więcej systemów może się połączyć, tworząc syntezę. Zasada kompensacji zapewnia pewien rodzaj równowagi psychicznej między „przeciwstawnymi czynnikami i zapobiega neurotycznemu niezrównoważeniu osobowości”⁴¹. Jak podają źródła: „Introwersja przeciwstawia się ekstrawersji, myślenie – uczuciom, a doznanie – intuicji. *Ego* przypomina piłkę odbijaną między zewnętrznymi wymaganiami społecznymi a wewnętrznymi żądaniami nieświadomości zbiorowej”⁴².

⁴¹ Tamże, s. 111.

⁴² Tamże.

1.3. MBTI (Myers–Briggs Type Indicator)

Katherine Cooks Briggs (INFJ)⁴³ interesowała się typologią osobowości, zanim natrafiła na pisma Junga. Jednakże gdy przeczytała o teorii szwajcarskiego psychiatry, okazało się, że jej przewidywania odnośnie do psychiki pokrywają się z jego badaniami. Cook porzuciła więc zamiar stworzenia własnej teorii, w zamian za to postanowiła oprzeć swoje rozważania na pismach Junga. Wraz ze swoją córką – Isabel Myers (INFP)⁴⁴ – przypuszczały, że określenie typu osobowości wg teorii Junga mogłoby wiele uprościć, jeśli chodzi o dopasowanie pracy do preferencji jednostki, a zatem pomóc w efektywniejszym jej wyborze (widoczny jest tu silny aspekt funkcjonalny). Szukały testu, który mógłby usprawnić tego typu dopasowania. Gdy owe poszukiwania okazały się nieskuteczne, postanowiły opracować własny. Nazwała go „Wskaźnik Myers–Briggs”. Zainspirowany w dużej mierze książką Junga kwestionariusz został zaprojektowany tak by można było z jego pomocą zidentyfikować szesnaście wzorców preferencji. Przyjął się tak dobrze, że w latach 90. XX wieku każdego roku przerabiało go ponad milion osób⁴⁵. Rosnąca popularność tego narzędzia psychologicznego spowodowana była jego użytecznością i możliwością wyjaśnienia podobieństw występujących u indywidualnych jednostek tego samego typu osobowości⁴⁶. Po dziś dzień MBTI pozostaje najczęściej używanym narzędziem do identyfikacji zdrowej (niezaburzonej) psychiki.

Co interesujące, Briggs i Myers nie były psychologami. Briggs otrzymała dyplom licencjacki z wyróżnieniem w rolnictwie na Michigan Agricultural College (teraz Michigan State University), natomiast Myers otrzymała dyplom licencjacki również z wyróżnieniem w naukach politycznych na Swarthmore Collage w Pensylwanii⁴⁷. Mimo to niepodważalnym jest fakt, iż MBTI bazuje na „Typach psychologicznych” – książce napisanej przez Junga, nad którą Myers i Briggs spędziły wiele lat, studiując teorię tego psychiatry⁴⁸. Patrick Kerwin wskazuje nawet, iż brak wykształcenia psychologicznego pozytywnie wpłynął na świeżość spojrzenia Myers, która radziła sobie z problemem „ze świeżością wizji, podobnie jak dziecko (z opowieści Hansa Christiana Andersena), które niewinnie wykrzyknęło: «cesarz jest goły!»».

⁴³ I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. xvii.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ D. Keirse, *Please Understand Me II*, Prometheus Nemesis Book Company, USA 1998, s. 3.

⁴⁶ N. Quenk, *Was it really me?*, Davies-Black, Kalifornia 2002, s. 6.

⁴⁷ P. Kerwin, *Creating Clarity: Addressing Misconceptions About The Mbti® Assessment*, 2018. https://www.myersbriggs.org/more-about-personality-type/misconceptions-about-the-MBTI-assessment/Misconceptions_About_the_MBTI_Assessment.pdf [dostęp: 10.07.2020].

⁴⁸ Tamże.

Jednym z powodów, dla których Myers mogła to zrobić, było to, że nie ciążyła jej długa historia kłótni antropologów, biologów, psychologów i socjologów w kwestii ludzkiej natury⁴⁹. Oczywiście jest, że aby wygenerować teorię tak rozległą jak Jung czy inni psychologowie, trzeba dysponować rozległą wiedzą w swojej dziedzinie, być może jednak powyższe stwierdzenia to jeden z dowodów na to, iż czasami oddalenie się od badanej problematyki jest czynnikiem wyzwalamym nowe i oryginalne, świeże rozwiązania. Warto pamiętać, że również pierwsi teoretycy osobowości byli swego rodzaju rewolucjonistami, a teoria osobowości nie była silnie powiązana z głównym nurtem psychologii akademickiej, co – jak wskazują niektórzy badacze – pozwalało jej na uniknięcie „pułapki konwencjonalnego sposobu myślenia i przyjmowania z góry założeń dotyczących człowieka”⁵⁰.

Peter Briggs Myers (syn Isabel Myers, ENFP⁵¹) w przedmowie do „Gifts Differing” wskazuje, że Jung zajmował się przede wszystkim nieefektywnym i niezbalansowanym rozwojem typów osobowości, które obserwował w ludziach z zaburzeniami, nieszczęśliwych i najczęściej potrzebujących profesjonalnej pomocy⁵². Myers z kolei „spędziła drugą połowę swojego życia na interpretowaniu i adaptowaniu teorii Junga do zwyczajnych, zdrowych, normalnych ludzi”⁵³. Jej celem było wprowadzenie lepszego zrozumienia między ludźmi oraz podkreślenie, że różnice są czymś naturalnym. Nie bez przyczyny tytuł publikacji zawiera w sobie słowo *gifts* – Myers opisuje w swojej publikacji poszczególne części procesu kognitywnego nie tylko jako narzędzia poznawcze, ale również jako „dary”. Termin ten z góry zakłada równość między typami osobowości, wskazuje też na otwartość koncepcji: żaden z typów nie zostaje określony jako gorszy lub lepszy od pozostałych – różnią się od siebie, ale te różnice są czynnikiem pozytywnym, pozwalającym na wzajemne „dopełnianie się” w społeczeństwie.

Warto zauważyć, że w przypadku MBTI najczęściej zastępuje się słowo „cechy” słowem „preferencje”. Ten z pozoru banalny zabieg spełnia ważną funkcję – służy lepszemu zrozumieniu dynamiki osobowości. Można bowiem przypuszczać, że gdyby mowa była o „cechach”, automatycznie przypisywalibyśmy do niej większą stałość, niż ma to miejsce w przypadku „preferencji”. Gdyby na przykład powiedzieć, że cechą INTJ jest podejmowanie decyzji na podstawie logiki, dla wielu oznaczałoby to zapewne, że ten typ osobowości nigdy nie robi tego na podstawie odczuwania, co jest oczywistą

⁴⁹ D. Keirsey, *Please Understand Me II*, Prometheus Nemesis Book Company, USA 1998, s. 13–14.

⁵⁰ J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 28.

⁵¹ I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. xvii.

⁵² Tamże, s. xii.

⁵³ Tamże.

nieprawdą i kłóci się z jungowską zasadą kompensacji. Dobrym przykładem jest tutaj opis sposobu pobierania energii. Sam Jung powiedział kiedyś, iż nie ma czegoś takiego jak czysty ekstrawertyk albo czysty introwertyk – „Taki człowiek znalazłby się w zakładzie dla obłąkanych”⁵⁴. Wypowiadając to zdanie, szwajcarski psychiatra nie miał na myśli, że wszyscy jesteśmy ambiwertykami⁵⁵, chodziło mu raczej o to, że każdy z nas posiada funkcje kognitywne zarówno o nastawieniu introwertycznym, jak i ekstrawertycznym. Każdy człowiek ponadto jest w stanie używać preferencji opozycyjnych do tych, które przychodzą mu naturalnie, wymaga to jednak większego wysiłku – podobnie osoba leworęczna jest w stanie napisać coś prawą ręką, a praworęczna lewą, przychodzi im to jednak z większym trudem niż posługiwanie się swoją preferowaną kończyną.

Otwarty, akceptujący i emancypujący inność charakter stanowi jeden z najważniejszych aspektów MBTI. Psychologia Junga, na której opiera się ów wskaźnik, dużo uwagi poświęca jednostkom, dobrze rozumiejąc, że „podobny” nie oznacza „taki sam”. Myers podkreśla, iż nie ma gorszego ani lepszego typu osobowości – różnią się one od siebie, ale każdy jest równie wartościowy i potrzebny w społeczeństwie. David Keirsej wskazuje na pozytywy płynące z różnorodności oraz na zagrożenia, jakie wynikają z patrzenia na innych ludzi przez pryzmat własnego charakteru i prób dopasowywania ich oraz zmieniania wedle własnego widzimisię:

[L]udzie się od siebie różnią i niezależnie od tego, jak bardzo będziesz kogoś krytykować, i tak go nie zmienisz. Zresztą nie ma żadnego powodu, żeby to robić, ponieważ odmienności są czymś dobrym, a nie złym. Różnice między ludźmi są zasadnicze. Pragną oni skrajnie odmiennych rzeczy: mają najrozmaitsze motywacje, cele, zamierzenia, wartości, potrzeby, kaprysy i żądze. Nie ma nic bardziej fundamentalnego. Różnią się też w innych kwestiach: inaczej myślą, postrzegają, formułują wnioski, doświadczają, rozumują, pojmują i snują refleksje. (...) Jeśli tylko spojrzysz uważniej, bez trudu dostrzeżesz ogrom różnic między ludźmi. Dokładniej rzecz ujmując, chodzi o te odmienności w zachowaniach i postawach, które w każdym z nas wywołują podobną reakcję. Widząc, że ktoś zachowuje się inaczej niż my, dochodzimy do wniosku,

⁵⁴ Red. W. McGuire, R. F. C. Hull, C. G. Jung speaking: *Interviews and encounters*, Princeton University Press, New Jersey 1977, s. 304.

⁵⁵ Ambiwersja to określenie spopularyzowane w 2013 roku przy okazji badań z wykorzystaniem „Wielkiej Piątki” nad tym, jaki typ osobowości jest najodpowiedniejszy dla najbardziej produktywnych ekspedientów. Wyniki badań wskazywały, że najlepiej wypadali ludzie, którzy nie byli ani wysoce introwertyczni, ani wysoce ekstrawertyczni. Nazwano ich ambiwertykami. Wielka Piątka mierzy ilościowy charakter cech, a MBTI preferencje. Wielka Piątka mierzy więc, jak wiele ekstrawersji ma w sobie dana osoba i jak wiele jej używa, MBTI natomiast, co preferuje – ekstraczy introwersję. Używając analogii wspomnianej przez Patricka Kerwina, można powiedzieć, że Wielka Piątka mierzy, jak bardzo prawo- i leworęczni jesteśmy, a stwierdzając, że do większości codziennych czynności używamy obu rąk, podaje, iż wyniki oscylują w okolicach środka. MBTI mierzy zaś, którą ręką dana osoba woli się posługiwać, przy zachowaniu świadomości, że ludzie używają w swoim życiu obu rąk. Jungowska teoria oraz bazujący na nim wskaźnik MBTI nie używają terminu „ambiwersja”, podkreślają natomiast, że każdy typ osobowości używa obu – ekstra- i introwersji – równocześnie posiadając preferencje tylko wobec jednej z nich.

że różnice w zachowaniu rzeczywiście istnieją, ale są to po prostu tymczasowe przejawy szału, niegodziwości, głupoty lub choroby. Innymi słowy, czyjeś odmienne zachowanie jesteśmy skłonni przypisać jakimś wadom lub dolegliwościom. Dochodzimy więc do wniosku, że powinniśmy – przynajmniej wobec najbliższych nam osób – korygować wady. Lecz próba zrobienia z ludzi swoich kopii to działanie na podobieństwo mitycznego Pigmaliona. Na szczęście jest to niemożliwe. Rzeźbienie ludzi na własną modłę jest z góry skazane na porażkę⁵⁶.

By zobrazować powyższe słowa, badacz używa kolejnego porównania: „Spiłuj kły lwa, a nie uzyskasz kota domowego, tylko bezzębego lwa. Nasze próby zmiany małżonka, dzieci lub innych ludzi mogą doprowadzić do pewnych modyfikacji, ale będą one miały charakter powierzchownej blizny, a nie prawdziwego przekształcenia”⁵⁷. Marti Olsen Laney wypowiada się podobnie – większość z jej pacjentów przychodziła do niej z poczuciem winy, gdyż myśleli, że coś jest z nimi nie tak, podczas gdy byli po prostu introwertykami w nastawionym na ekstrawertyzm świecie⁵⁸. Introwertyk zmuszany do ekstrawertycznego zachowania nie stanie się ekstrawertykiem – może stać się jedynie wycieńczonym i nieszczęśliwym introwertykiem. Keirsey wspomina również swoje pierwsze spotkanie z MBTI oraz własną reakcję:

Starałem się wymyślić, jak zastosować to, czego nauczyłem się o ludziach tak, by być pożytecznym dla dzieci w wieku szkolnym, ich rodziców, nauczycieli i administratorów, ludzi mających różnego rodzaju trudności w dogadywaniu się ze sobą. Aż naraz pojawiła się mała, starsza pani z Princeton w stanie New Jersey, Isabel Myers, by opowiedzieć mi o samym sobie – o tym, kim byłem i w czym byłem dobry. Wiedziałem już o sobie trochę, ale nie wiedziałem, że jestem danym rodzajem czy też typem osoby i dlatego muszą istnieć inni tacy jak ja. Rzeczywiście, patrząc wstecz na moje studia podyplomowe, zdałem sobie sprawę, że dwaj moi najlepsi przyjaciele na wydziale psychologii byli tacy jak ja, i jeden profesor, którego podziwiałem, również (...) po raz pierwszy zrozumiałem też, dlaczego czuję się tak różny od wszystkich, w tym od moich rodziców, braci i przyjaciół, i dlaczego tak bardzo różnię się od moich kolegów, pilotów myśliwców z Marine Corps. Przez te wszystkie lata nie byłem pewien, czy oś jest nie tak ze mną, czy z innymi ludźmi, ale byłem pewien, że nie spotkałem nikogo takiego jak ja. Do momentu, aż po wojnie zacząłem studiować psychologię⁵⁹.

Dzięki narzędziom takim jak MBTI możemy lepiej zrozumieć siebie nawzajem, a zarazem unikać wielu niepotrzebnych konfliktów, docenić różnice, zamiast je piętnować, a co za tym idzie – być szczęśliwymi partnerami, rodzicami, dziećmi, przyjaciółmi, którzy żyją w zgodzie ze sobą i z innymi, a także rozumieją różnorodność ludzi wokół siebie, nie usiłując zmieniać ich wedle swoich własnych upodobań.

⁵⁶ M. Bates, D. Keirsey, *Zrozum mnie, proszę: charaktery i typy temperamentów*, Sensus, Gliwice 1978, s. 6.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ M. O. Laney, *Introwertyzm to zaleta*, REBIS, Poznań 2008, s. 15.

⁵⁹ D. Keirsey, *Please Understand Me II*, Prometheus Nemesis Book Company, Carlsbad 1998, s. 15.

1.4. Pary preferencji

Jung zaobserwował, że ludzie mają określone preferencje dotyczące kierowania ich energii i „ładowania akumulatorów”, sposobu zbierania informacji i podejmowania decyzji, dlatego na tej podstawie wyodrębnił osiem typów osobowości. Myers i Briggs rozwinęły jego pomysł w kwestii hierarchii poszczególnych preferencji w każdym typie osobowości, dodały również wymiar opisujący nastawienie do świata zewnętrznego – w ten sposób powstało MBTI. Najogólniej rzecz ujmując, można by zatem przedstawić tę koncepcję jako czteroliterowy kod zawierający w sobie dane odnoszące się do czterech wymiarów preferencji: sposobu pobierania energii (I – introwertyzm, E – ekstrawertyzm), przetwarzania i pobierania informacji o świecie (N – intuicja, S – doznanie, ang. *sensing*), podejmowania decyzji (T – myślenie, ang. *thinking*, F – odczuwanie, ang. *feeling*) oraz organizowania otoczenia (J – osądzanie, ang. *judging*, P – postrzeganie, ang. *perceiving*). Według tej teorii istnieje 16 typów ludzkiej osobowości. Czasami dzieli się je dodatkowo na cztery grupy temperamentów zaproponowane przez Keirseya: Rzemieślników (SP), Idealistów (NF), Obrońców (SJ) oraz Racjonalistów (NT).

Introwertyzm (I) – Ekstrawertyzm (E)

Introwertycy portretowani są jako nieśmiali, aspołeczni mizantropi, a nie kompetentne, rozważne jednostki. Uchodzą za osoby nieprzyjazne i samolubne, a ich milczenie utożsamiane jest z cierpieniem⁶⁰. Często na siłę nakłania się ich do bycia ekstrawertykami. Dochodzi nawet to sytuacji tak kuriozalnych jak ta, którą opisuje Keirsej: „Słyszałem nawet historię o matce, która głośno i stanowczo protestowała: «Moja córka nie jest introwertyczką. Ona jest wspaniałą dziewczyną!»”⁶¹. Psycholog wskazuje również, że wielu introwertyków żyje w błędnym przekonaniu, że powinni pragnąć kontaktów towarzyskich. Wstydzą się tego, że – zgodnie ze swoją najzupełniej uzasadnioną potrzebą terytorium – pragną mieć miejsce, w którym mogą zyskać wytchnienie. Natury nie da się jednak oszukać, więc najczęściej są skazani na „los brzydkiego kaczątka, które nigdy nie zmieni się w łabędzia”⁶².

Powyższe przedmioty społecznych niesprawiedliwości, nieporozumień, wypaczeń i sporów z samej swojej natury są zupełnie neutralne i – co zostało naukowo udowodnione – wynikają bezpośrednio z biologii mózgu. Postawa intro- lub ekstrawertyczna określa sposób, w jaki jednostka pobiera energię. Źródła podają, że u introwertyków przepływ krwi jest większy w płacie czołowym i w przedniej części wzgórza, natomiast u ekstrawertyków w przedniej części zakrętu obręczy, w płatach skroniowych i w tylnej części wzgórza⁶³. U introwertyków dominuje część przywspółczulna autonomicznego układu nerwowego, głównym szlakiem nerwowym jest zaś szlak, w którym neuroprzebieżnikiem jest acetylocholina, u ekstrawertyków z kolei prym wiodzie część współczulna, a dominuje ten szlak nerwowy, w którym neuroprzebieżnikiem jest dopamina⁶⁴. Według Hansa Eysencka „ekstrawersja jest kwestią poziomu aktywacji – poziomu pobudzenia – pętli korowo-siatkowej w ludzkim układzie nerwowym. Ta struktura nerwowa funkcjonuje u introwertyków na stale wysokim poziomie, toteż preferują oni łagodniejsze, mniej intensywne bodźce, aby w ten sposób uniknąć nieprzyjemnego przeciążenia. Poziom aktywacji ekstrawertyków jest natomiast chronicznie niski,

⁶⁰ A. Kozak, *Siła introwersji. Wykorzystaj swój potencjał*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017, s. 16.

⁶¹ M. Bates, D. Keirsej, *Zrozum mnie proszę: charaktery i typy temperamentów*, Sensus, Gliwice 1978, s. 22.

⁶² Tamże, s. 23.

⁶³ N. Anderson, L. Boles Ponto, S. Gold, *Cerebral Blood Flow and Personality: a Positron Emission Tomography Study*, Tom 156, The American Journal of Psychiatry, 1999, s. 255.

⁶⁴ M. O. Laney, *Introwertyzm to zaleta*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005, s. 70.

dlatego poszukują oni silnych bodźców, aby doświadczać przyjemnego stanu płynnego i sprawnego funkcjonowania i przetwarzania informacji”⁶⁵. Jak podają źródła: „Zgodnie z koncepcją różnic w poziomie aktywacji między ekstrawertykami i introwertykami, Eysenck założył, że bodźce o słabej sile będą wywoływały przyjemne emocje u introwertyków, a negatywne u ekstrawertyków, natomiast silne bodźce będą miały odwrotny efekt. Introwertycy unikają stymulacji, ponieważ ich układ nerwowy domyślnie działa na «wysokich obrotach», podczas gdy ekstrawertycy odczuwają «głód stymulacji», gdyż ich układ nerwowy przejawia domyślnie niską aktywność i pragną oni go pobudzić. Te tendencje będą przejawiały się w inne sposoby na poziomie obserwowalnego zachowania. Badania naukowe potwierdzają tę hipotezę”⁶⁶.

Według niektórych badaczy fakt, że introwertyków dużo częściej niż ekstrawertyków spotyka niezrozumienie i ostracyzm, spowodowany jest między innymi społecznymi przemianami XX wieku. Już w 1920 roku Allport mówił, że „nasza obecna cywilizacja wydaje się cenić osobę agresywną i przebojową”⁶⁷. Susan Cain twierdzi, że problem z przecenianiem ekstrawertyzmu i niedocenianiem introwertyzmu zdaje się leżeć w fakcie, iż przeszliśmy od „kultury charakteru” (*Culture of Character*) do „kultury osobowości” (*Culture of Personality*). Jeszcze w XIX wieku nacisk na ekstrawertyzm nie był aż tak widoczny: „W kulturze charakteru idealna osobowość była poważna, zdyscyplinowana i honorowa. Liczyło się nie tyle wrażenie, które robi się publicznie, ile to, jak zachowuje się prywatnie. Słowo «osobowość» nie istniało w języku angielskim aż do XVIII wieku, a idea «posiadania dobrej osobowości» nie była rozpowszechniona przed wiekiem XX”⁶⁸. Duży wpływ na pojawienie się kultury osobowości miała zamiana warunków życia z lokalnych na globalne i przeniesienie życia do miast – człowiek nie tylko nie zna ludzi ze swojego otoczenia, ale także spotyka setki nieznanych sobie osób, dominuje anonimowość, kontakty stają się zatem płytsze, rezygnujemy z głębi na rzecz rozległości, liczy się tzw. pierwsze wrażenie. Kultura amerykańska, nacisk na model biznesowy i rozwijająca się reklama tylko podbudowała wizerunek ekstrawertyka jako ideału. Towarzyski, przyjacielski i otwarty temperament cieszy się popularnością w kulturze zachodniej: Telewizja, filmy i reklamy gloryfikują ekstrawertyków, równocześnie ignorując introwertyków⁶⁹. Popularne stało się przeświadczenie,

⁶⁵ *Psychologia osobowości*, Moduł 2, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław 2020, s. 7–8.

⁶⁶ Tamże, s. 8.

⁶⁷ S. Cain, *Quiet: The Power of Introverts in the World That Can't Stop Talking*, Crown Publishers, Nowy Jork 2012, s. 24.

⁶⁸ Tamże, s. 22–23.

⁶⁹ A. Kozak, *Sila introwersji. Wykorzystaj swój potencjał*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017, s. 16.

że „szczęście ma źródło jedynie w pozytywnych żywych emocjach, takich jak entuzjazm, werwa, przebojowość, a nie pozytywnych spokojnych emocjach, takich jak opanowanie, pogoda ducha, zrównoważenie i rozważa”⁷⁰. Czynność podejmowana w samotności jest odbierana jako „sposób na zabicie czasu w oczekiwaniu na coś lepszego, a to coś lepszego z zasady wiąże się z kontaktami towarzyskimi”⁷¹. Ekstrawertykom trudno zrozumieć, że introwertycy potrzebują pewnej dozy przestrzeni tylko dla siebie. Ich skryta natura wprowadza ekstrawertyków w skonfundowanie a nawet irytację. Introwertyk wydaje im się osobą, która zawsze coś ukrywa, czegoś nie chce powiedzieć, coś zostawia dla siebie itd. Człowiek, który posiada dużą potrzebę odosobnienia, nie uzewnętrznia się od razu i nie przepada za podejmowaniem niezobowiązujących pogawędek. Traktowany jest z reguły podejrzliwie lub litościwie, odbiera się go jako nieprzyjaźnie nastawionego i nieszczęśliwego.

Wbrew powszechnemu myśleniu wymienione w powyższych akapitach cechy wcale nie czynią z introwertyków ludzi nieuprzejmych czy nie lubiących towarzystwa. Są oni często uzdolnieni w interakcjach społecznych, ale doświadczają ich inaczej od swoich ekstrawertycznych kolegów – chętnie podejmują aktywności wymagające niewielkiej liczby osób, szukają odosobnionych zajęć, pracy w ciszy i spokoju, częściej ważą słowa. Introwertyk stawia w swoim życiu na głębię podejmowanych relacji, tematów, rozmów, podczas gdy ekstrawertyk skupia się na ich szerokości⁷². Introwertyk obraca się w małym kręgu znajomych, których zna przez większą część swojego życia, woli również głębokie dyskusje, unika tych powierzchownych. Jest również skłonny do dłuższej i bardziej wnikliwej analizy problemów, sytuacji i relacji, jest bardziej cierpliwy. Czerpie siłę i energię z wewnętrznych refleksji, bardziej ekscytuje go eksplorowanie i generowanie idei niż zewnętrzne aktywności. Często wskazuje się również, że introwertycy są bardziej predestynowani do posiadania rozbudowanej wyobraźni i samoświadomości. Sam Jung postrzegał introwertyków jako „«wychowawców i krzewicieli kultury», którzy pokazali wartość «życia wewnętrznego, którego tak boleśnie brakuje w naszej cywilizacji»”⁷³. Keirsey opisuje powyższe różnice w humorystyczny sposób: „Skrajny ekstrawertyk, opuszczając przyjęcie o drugiej nad ranem, jest gotów na następne”⁷⁴, natomiast „jeśli skrajny introwertyk wybierze się na przyjęcie, po upływie «sporej» ilości czasu

⁷⁰ Tamże, s. 16.

⁷¹ M. Bates, D. Keirsey, *Zrozum mnie proszę: charaktery i typy temperamentów*, Sensus, Gliwice 1978, s. 22.

⁷² Tamże, s. 23.

⁷³ S. Cain, *Quiet: The Power of Introverts in the World That Can't Stop Talking*, Crown Publishers, Nowy Jork 2012, s. 24.

⁷⁴ M. Bates, D. Keirsey, *Zrozum mnie proszę: charaktery i typy temperamentów*, Sensus, Gliwice 1978, s. 21.

– powiedzmy pół godziny – jest skłonny wrócić do domu. (...) przy czym nie jest on osobnikiem psującym imprezy – to raczej imprezy psują mu humor”⁷⁵. Zarówno Laney, jak i Keirsej wskazują również na fakt, iż introwertycy często czują się osamotnieni w tłumie (zwłaszcza obcych ludzi) – niektórzy z ich pacjentów wspominają, że „przebywając w zatłoczonej poczekalni na lotnisku lub próbując się bawić na hałaśliwej imprezie, doświadczają głębokiego poczucia izolacji i chaosu”⁷⁶.

Arnie Kozak identyfikuje owe krzywdzące stereotypy i związane z nimi negatywne zachowania wobec introwertyków jako „ukryta dyskryminacja”⁷⁷, z którą bardzo ciężko jest walczyć głównie z powodu nikłej świadomości społecznej tego problemu. Nie bez znaczenia wydaje się również stosunek ilościowy – wielu badaczy, w tym wspomniana już M. Laney⁷⁸ oraz Michal Čakrt, podaje, iż ok. 75% światowej populacji to ekstrawertycy⁷⁹.

⁷⁵ Tamże, s. 21.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ A. Kozak, *Siła introwersji. Wykorzystaj swój potencjał*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017, s. 19.

⁷⁸ M. O. Laney, *Introwertyzm to zaleta*, REBIS, Poznań 2008, s. 20.

⁷⁹ M. Čakrt, *Kto jest kim: Typy osobowości dla menadżerów*, Helion, Gliwice 2006, s. 97.

| Typy ekstrawertyczne (E) | Typy introwertyczne (I) |
|--|--|
| (E1) The afterthinkers. Nie mogą zrozumieć życia, dopóki go nie przeżyją. | (I1) The forethinkers. Nie mogą żyć życiem, dopóki go nie zrozumieją. |
| (E2) Postawa zrelaksowana i pewna siebie. Oczekują, że wody okażą się płytkie i chętnie zanurzą się w nowe i niewypróbowane doświadczenia. | (I2) Postawa powściągliwa i kwestionująca. Oczekują, że wody okażą się głębokie i zatrzymają się, aby pływać w nowym i niewypróbowanym. |
| (E3) Umysły skierowane na zewnątrz, zainteresowane i śledzące wydarzenia przede wszystkim w bezpośrednim otoczeniu. Ich prawdziwy świat istnieje w zewnętrznym ⁸⁰ świecie ludzi i rzeczy. | (I3) Umysły skierowane do wewnątrz, często nieświadome otoczenia, ich zainteresowanie i uwaga pochłaniane są przez wewnętrzne wydarzenia. Ich prawdziwy świat jest wewnętrznym światem idei i zrozumienia. |
| (E4) Cywilizacyjni geniusze, ludzie czynu i praktycznych osiągnięć, którzy przechodzą od czynów do rozważań, a następnie z powrotem do czynów. | (I4) Geniusze kulturowi, ludzie idei i abstrakcyjnych wynalazków, którzy przechodzą od rozważań do czynów, a następnie wracają do rozważań. |
| (E5) Postępowanie w istotnych sprawach zawsze podlega zewnętrznym warunkom. | (I5) Postępowaniem w sprawach istotnych zawsze kierują wewnętrzne wartości. |
| (E6) Poświęcają się hojnie zewnętrznym roszczeniom i warunkom, które stanowią dla nich życie. | (I6) Bronią się tak dalece, jak to możliwe, przed zewnętrznymi roszczeniami i warunkami na rzecz życia wewnętrznego. |
| (E7) Zrozumiałe i przystępne, często towarzyskie, bardziej zadowolone w świecie ludzi i rzeczy niż w świecie idei. | (I7) Subtelne i nieprzeniknione, często mało mówne i nieśmiałe, bardziej zadowolone w świecie idei niż w świecie ludzi i rzeczy. |
| (E8) Ekspansywne i mniej namiętne, rozładowują swoje emocje w miarę postępów. | (I8) Intensywne i namiętne, tuszują swoje emocje i strzegą ich ostrożnie jak ładunków wybuchowych. |
| (E9) Typowa słabość polega na skłonności do powierzchownej intelektualności, bardzo widocznej w ekstremalnych typach. | (I9) Typowa słabość polega na tendencji do bycia niepraktycznym, bardzo widocznej w ekstremalnych typach. |
| (E10) Zdrowie zależy od rozsądnego rozwoju równoważącej ją introwersji. | (I10) Zdrowie zależy od rozsądnego rozwoju równoważącej ją ekstrawersji. |

Tab. 1. I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Figure 24 Effect of the EI Preference*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 56. Tłumaczenie własne.

⁸⁰ Oryginalnie użyte zostały słowa „obiektywny” i „subiektywny”, jednak ze względu na możliwe nieporozumienia decyduję się zamienić je na „zewnętrzny” i „wewnętrzny”. Obiektywność nie jest tutaj wszakże pojęciem prawdy niezależnej od indywidualnej podmiotowości; nie jest przedstawianiem i ocenianiem czegoś w sposób zgodny ze stanem faktycznym, niezależnie od własnych opinii, uczuć i interesów. „Obiektywny” nie oznacza tutaj „odznaczający się obiektywizmem” czy „wolny od uprzedzeń”, a jedynie „skoncentrowany na zewnętrznej sytuacji”. Analogicznie „subiektywny” to „skoncentrowany na sytuacji wewnętrznej”.

Intuicja (N) – Doznanie (S)

„Na jednej z porad kierownik powie tak: «Rozpoczynamy to. Mam przeczucie, że tym razem się uda». Ktoś inny zaprotestuje: «Nie można polegać na jakichś przeczuciach. Do czego nas to zaprowadzi?! Musimy znać więcej szczegółów. To wszystko jest tak mgliste i niejednoznaczne, że rozpoczynanie czegoś w tych warunkach byłoby hazardem». Kto ma rację? Lepsze jest pierwsze czy drugie podejście? A może oba są dobre albo żadne z nich? (...) Żaden z tych dwóch sposobów nie jest sam w sobie doskonały ani zbawienny i w większości przypadków najlepszym wyjściem jest kombinacja obu⁸¹ – pisze M. Čakrt. Różnica w obu prezentowanych wyżej podejściach to nic innego jak różnica pomiędzy intuicją (ang. *intuition*) a doznaniem (ang. *sensing*). W skrócie można powiedzieć, że wymiar S–N określa sposób pobierania i przetwarzania informacji o świecie. Doznanie to proces, który ujmuje rzeczy dokładnie takimi, jakimi one są: „Jest to *par excellence* poczucie rzeczywistości”⁸². Osoby S z reguły przywiązują większą wagę do utrzymania tradycji, stąpają mocno po ziemi, przywiązują dużą wagę do detali, polegają na doświadczeniu. Same charakteryzują się jako osoby praktyczne. O wiele łatwiej zapamiętują realne i rzeczywiste zdarzenia niż relacje pomiędzy nimi i ukryte w nich możliwości. Bazują a doświadczeniu – swoim własnym lub w szerszym tego słowa znaczeniu, społecznym lub historycznym – i widzą w nim „model postępowania we współczesnej rzeczywistości”⁸³. Niechętnie podejmują nowe problemy, nie posiadając standardowych i sprawdzonych recept na ich rozwiązanie. Pracują w sposób ciągły i systematyczny. Wolą widzieć namacalne efekty swoich działań, nie przepadają za abstrakcyjnymi ideami. Cenią praktyczność i użyteczność przedmiotów i pomysłów. Intuicyjnie (!) unikają źle skonstruowanych problemów, ponieważ „mają one dla nich zbyt duży ładunek niepewności”⁸⁴. Jeśli są zmuszone borykać się z takim dylematem, usilnie szukają punktu zaczepienia w doświadczonych już wcześniej analogicznych sytuacjach.

Osoby N są natomiast nastawione przede wszystkim na przyszłość. To ludzie zainteresowani możliwościami, koncepcjami i ideami, skłonni do wprowadzania innowacji starych zadań i myślenia poza powszechnie stosowanymi kategoriami. W przeciwieństwie do charakteryzujących się szczegółowym spojrzeniem typów S patrzą oni na rzeczywistość jako na ogół, co daje im możliwość spostrzeżenia szerszej perspektywy (ang. *big picture*).

⁸¹ M. Čakrt, *Kto jest kim: Typy osobowości dla menadżerów*, Helion, Gliwice 2006, s. 63.

⁸² J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 26.

⁸³ M. Čakrt, *Kto jest kim: Typy osobowości dla menadżerów*, Helion, Gliwice 2006, s. 64.

⁸⁴ Tamże, s. 67.

Typ intuicyjny „ma skłonność do wyciągania wniosków i nie dba o logiczne procedury, ponieważ nie lubi zajmować się drobnostkami i szczegółami oraz nie zamierza marnować czasu na osiągnięcie perfekcyjnych wyników”⁸⁵. Nie znosi powtarzających się czynności, czując się fatalnie w pracy wymagającej rutyny i osiągając w niej marne wyniki. Jak pisze Čakrt: „Czasami sprawiają wrażenie, że rzeczywistość ich trochę drażni, i spoglądają stale przed siebie”⁸⁶. Badają jednocześnie kilka wariantów i możliwości, umiając szybko wykluczyć te, które będą funkcjonowały źle lub nierealnie. Mają tendencję do modyfikowania pojęć od nowa, myślenia o kilku sprawach jednocześnie, często popadają w zamyślenie. Ich wypowiedzi są bardziej spekulatywne, osoby te łatwiej się wzruszają i ulegają fascynacjom, potrafią płynnie przechodzić od stanów spokoju do ekscytacji. Pracują skokami energii i często nie rozumieją, dlaczego tylu ludzi trzyma się precyzyjnych instrukcji. Osoby N lubią gierki słowne, metafory, barwne opisy i pozytywnie oceniają teorie, które są estetyczne i pociągające intelektualnie. Badania Isabel Myers dowodzą, że większość studentów z kierunku Finance and Commerce na University of Pennsylvania była typami doznaniowymi (w stosunku 71,9 S : 28,1 N). Z kolei większość studentów nauki z California Institute of Technology to typy intuicyjne (w stosunku 83,3 N : 16,7 S)⁸⁷.

Co ważne – osoby o typie doznaniowym również miewają wizje i przeczucia, czyli również posiadają intuicję. Nie ufają jej jednak, traktują ją a priori z dużą podejrzliwością, z zasady w nią nie wierząc. Przy takim postępowaniu zdolności tego typu stają się słabe i nieużyteczne, co tylko potęguje rozdrażnienie typów S w stosunku do ich używania – irytują się, kiedy na pytanie: „Jak to wymyśliłeś?” ktoś odpowiada, że rozwiązanie po prostu wpadło mu do głowy, wiedział coś intuicyjnie itd.⁸⁸ Osoby N z kolei często nie widzą sensu w przestrzeganiu szczegółowych procedur, uważają, że spowalniają one pracę, a często są też instrukcją „jak na drodze do kolosalnej pomyłki nie popełnić żadnych błędów”⁸⁹. Ludzie S często uważają ich za niepoprawnych marzycieli lub oderwanych od rzeczywistości dziwaków. Faktem jest, iż ludzie ci mogą czasami stracić kontakt z rzeczywistością na rzecz pograżania się w abstrakcyjnych ideach, ale osoby S „czasami widzą drzewa, lecz nie dostrzegają, że to one tworzą las”⁹⁰. Według Čakrta „typ doznaniowy zauważy wszystkie szczegóły jakiegoś zdarzenia historycznego, nie dostrzeże jednak ogólnego kontekstu,

⁸⁵ Tamże, s. 68.

⁸⁶ Tamże, s. 69.

⁸⁷ I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 42–43.

⁸⁸ M. Čakrt, *Kto jest kim: Typy osobowości dla menadżerów*, Helion, Gliwice 2006, s. 71.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże, s. 72.

w jakim się ono mieści; przeciwnie, typ intuicyjny nie zwróci uwagi na szczegóły, ale bez trudu i natychmiast dostrzeże możliwe relacje i skutki danego zdarzenia”⁹¹.

Prawdopodobnie to właśnie na tle różnic między doznaniowym i intuicyjnym postrzeganiem świata istnieje największy konflikt⁹². Jak podaje Čakrt, w naszej kulturze 64% ludzi odbiera świat na sposób doznaniowy, a 36% na sposób intuicyjny⁹³.

⁹¹ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 27.

⁹² M. Čakrt, *Kto jest kim: Typy osobowości dla menadżerów*, Helion, Gliwice 2006, s. 70.

⁹³ Tamże.

| Typy doznaniowe (S) | Typy intuicyjne (N) |
|---|---|
| (S1) Mierzą się z życiem obserwując i pragnąc radości. | (N1) Mierzą się z życiem oczekując i pragnąc inspiracji. |
| (S2) Przyjmują do świadomości każde wrażenie zmysłowe i bardzo uważają na otoczenie zewnętrzne; są spostrzegawczy kosztem wyobraźni. | (N2) Przyjmują do świadomości tylko wrażenia zmysłowe związane z bieżącą inspiracją; posiadają wyobraźnię kosztem obserwacji. |
| (S3) Z natury są miłośnikami przyjemności i konsumentami, kochają życie, ponieważ ma ono wielką zdolność do sprawiania przyjemności. Generalnie są zadowoleni. | (N3) Są z natury inicjatorami, wynalazcami i promotorami. Nie mają zamiłowania do życia takim, jakim ono po prostu jest i cieszenia się terażniejszością. Są na ogół niespokojni. |
| (S4) Pragną przede wszystkim posiadać i czerpać radość i, będąc bardzo uważnym, naśladować, chcą mieć to, co mają inni ludzie i robić to, co robią inni, są bardzo zależni od ich fizycznego otoczenia. | (N4) Pragną beztroskich okazji i możliwości oraz, będąc obdarzonymi wyobraźnią, są pomysłowi i oryginalni, zupełnie obojętni na to, co mają i robią inni ludzie, bardzo niezależni od ich fizycznego otoczenia. |
| (S5) Nie lubią intensywnie żadnego zajęcia, które wymaga stłumienia zmysłów, i są najbardziej niechętni do poświęcenia obecnych przyjemności dla przyszłych korzyści. | (N5) Nie lubią intensywnie wszelkich zajęć, które wymagają nieustannej koncentracji na zmysłach, i są gotowi poświęcić w dużym stopniu terażniejszość, ponieważ nie żyją w niej ani nie cieszą się nią szczególnie. |
| (S6) Wolą sztukę życia w terażniejszości niż satysfakcję z przedsiębiorczości i osiągnięć. | (N6) Wolą radość z przedsiębiorczości i osiągnięć, nie zwracają uwagi na sztukę życia w terażniejszości. |
| (S7) Przyczyniają się do dobrobytu publicznego, wspierając wszelkie formy przyjemności i rekreacji oraz wszelkiego rodzaju komfort, luksus i piękno. | (N7) Przyczyniają się do dobrobytu publicznego poprzez swoją pomysłowość, inicjatywę, przedsiębiorczość i siłę natchnionego przywództwa we wszystkich kierunkach ludzkich zainteresowań. |
| (S8) Zawsze grozi im bycie niepoważnym, chyba że równowaga zostanie osiągnięta poprzez rozwój procesu osądzania. | (N8) Zawsze grozi im kapryśność, zmienność i brak wytrwałości, chyba że równowaga zostanie osiągnięta poprzez rozwój procesu osądzania. |

Tab. 2. I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Figure 25 Effect of the SN Preference*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 63. Tłumaczenie własne.

Myślenie (F) – Odczuwanie (T)

Odwrotnie niż poprzednia para preferencji funkcje myślenia i odczuwania są określane przez Junga jako racjonalne, gdyż nie tylko postrzegają rzeczywistość, ale ją wartościują. Można powiedzieć, że wymiar F–T określa sposób podejmowania decyzji. Myślenie (ang. *thinking*) polega na zrozumieniu rzeczywistości i przystosowaniu się do niej za pomocą racjonalnych metod poznawczych⁹⁴. Skupia się na logicznych parametrach sytuacji i zasadach organizacyjnych. Osoby T są ukierunkowane na wyniki, dobrze zorganizowane, twarde i nieustępliwe. Wolą obiektywny sposób postępowania i nie czują się najlepiej tam, gdzie trzeba podejmować decyzje w sposób subiektywny lub angażować się osobiście. Często sprawiają wrażenie pozbawionych emocji i niezainteresowanych uczuciami innych. Typy T są również z reguły bardziej odporne na krytykę niż typy F oraz nie boją się otwartych konfrontacji.

Odczuwanie (ang. *feeling*) funkcjonuje na bazie oceniania w kategoriach: dobry – zły, przyjemny – nieprzyjemny, akceptacja – odrzucenie. Osoby F skupiają się przede wszystkim na poczuciu harmonii i uczuciach: „Cokolwiek robią – kupują nowy samochód czy wybierają przyjaciela – zawsze podejmują decyzję na podstawie swoich uczuć i zainteresowań, a nie tylko zgodnie z cechami użytkowymi towaru i jego ceną”⁹⁵. Nawiązywanie, utrzymywanie i pielęgnowanie relacji przyjacielskich jest istotnym aspektem życia typów F. Podejmując decyzje, często uważają, by nie urazić dobrego samopoczucia innych ludzi, trzymają się zasad moralnych. Są to osoby naturalnie przyjacielskie, zainteresowane innymi ludźmi. Ludzie F są z reguły lubiani, mają dobre układy z większością osób, z którymi mają kontakt. Zazwyczaj unikają konfliktów i konfrontacji, dlatego jako przełożeni mogą mieć problem z wytykaniem błędów swoim podwładnym czy karaniu ich, nawet jeśli błędy są ewidentne.

Jak już wspomniano, te dwie postawy nie mogą istnieć jednocześnie – zawsze któraś z nich wysuwa się na prowadzenie, nie oznacza to jednak, że nie istnieją sytuacje, w których typy T podejmują decyzje na podstawie odczuwania, a typy F na podstawie logiki. Stwierdzenie, że dany typ osobowości jest typem podejmującym decyzje na podstawie odczuwania nie eliminuje z jego psychiki logicznego myślenia i odwrotnie – posiadanie typu osobowości podejmującego decyzje na podstawie logiki nie świadczy o tym, iż osoba nie przejawia żadnych uczuć. Analogicznie do pary N–S i tutaj nie ma ani lepszej, ani gorszej preferencji – obie są na swój sposób potrzebne i użyteczne.

⁹⁴ Tamże, s. 77.

⁹⁵ Tamże.

Podobnie jak w przypadku intro- oraz ekstrawertyzmu, występują tutaj społeczne nieporozumienia. Na świecie utarł się stereotyp, że kobiety zawsze kierują się w swoich decyzjach emocjami, mężczyźni zaś logiką. Pomimo że statystyki związane z typami osobowości do pewnego stopnia potwierdzają tę teorię, proporcja nie jest na tyle duża, by można było uznawać ją za regułę w damsko-męskich relacjach – „około 60% kobiet podejmuje decyzje na podstawie uczuć, z kolei sześciu na dziesięciu mężczyzn wybiera podejście rozumowe, czyli zasady, obiektywizm i logikę. Z danych tych wynika, iż nie można jednoznacznie przyporządkować jednej płci do konkretnego typu”⁹⁶. Pomimo że aż 40% kobiet preferuje myślenie, a 40% mężczyzn odczuwanie, odstępstwa od stereotypów związanych z płcią traktowane są jako anomalia, podlegające przymusowi wyeliminowania, wyparcia czy marginalizacji: „Kobiety są postrzegane jako mniej logiczne, cieplejsze, bardziej taktowne, bardziej socjalne, mniej analityczne i bardziej skłonne brać pewne rzeczy do siebie. Wszystko to cechy odczuwania. Odczuwające typy (obu płci) będą je posiadały. Typy myślące (obu płci) nie”⁹⁷. Myers wskazuje, że przyczyną generalizowania może być fakt, iż osoby, które nie wpasowują się w stereotypy, najczęściej rozwijają reakcję obronną na naciski ze strony społeczeństwa i uczą się udawać, by uniknąć bycia marginalizowanym⁹⁸.

⁹⁶ M. Čakrt, *Kto jest kim: Typy osobowości dla menadżerów*, Helion, Gliwice 2006, s. 78.

⁹⁷ I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 66.

⁹⁸ Tamże.

| Typy myślące (T) | Typy odczuwające (F) |
|--|--|
| (T1) Cenią logikę ponad sentyment. | (F1) Cenią sentyment ponad logikę. |
| (T2) Zwykle są bezosobowe, bardziej zainteresowane rzeczami niż relacjami międzyludzkimi. | (F2) Są zazwyczaj personalne, bardziej interesują się ludźmi niż rzeczami. |
| (T3) Jeśli zostaną zmuszone do wyboru między prawdą a taktownością, zwykle będą prawdziwe. | (F3) Jeśli zostaną zmuszone do wyboru między taktownością a prawdą, zazwyczaj będą taktowne. |
| (T4) Silniejsze w zdolnościach wykonawczych niż w sztukach społecznych. | (F4) są silniejsze w sztukach społecznych niż w zdolnościach wykonawczych. |
| (T5) Kwestionują wnioski innych ludzi z zasady – wierząc, że prawdopodobnie są one błędne. | (F5) Prawdopodobnie zgadzają się z otaczającymi ich osobami, myśląc tak, jak myślą inni ludzie i wierząc, że prawdopodobnie mają oni rację. |
| (T6) Naturalnie zwięzłe i rzeczowe, często wydaje się, że brakuje im życzliwości i towarzyskości – nawet o tym nie wiedzą/ nie zamierzają tego. | (F6) Naturalnie przyjaźni, towarzyscy lub nie, trudno im mówić zwięzle i rzeczowo. |
| (T7) Zwykle potrafią uporządkować fakty i idee w logiczną sekwencję, która określa temat, wysuwa konieczne wnioski, dochodzi do koniecznej pointy i zatrzymuje się na tym bez powtórzeń. | (F7) Zwykle sprawia im trudność, by wiedzieć, od czego zacząć oświadczenie lub w jakiej kolejności przedstawić to, co mają do powiedzenia. Mogą zatem wędrować i powtarzać się z większą szczegółowością, niż myśliciel chce lub uważa za konieczne. |
| (T8) Tłumią, lekceważą i ignorują uczucie, które jest niezgodne z logicznymi osądami. | (F8) Tłumią, nie doceniają i ignorują myślenie, które jest obraźliwe dla osądów uczuciowych. |
| (T9) Przyczyniają się do dobrobytu społeczeństwa poprzez intelektualną krytykę jego przyzwyczajęń, zwyczajów i przekonań, ujawnianie krzywd, rozwiązywanie problemów oraz wspieranie nauki i badań w celu poszerzenia ludzkiej wiedzy i zrozumienia. | (F9) Przyczyniają się do dobrobytu społeczeństwa poprzez lojalne wspieranie dobrych uczynków i ruchów ogólnie uznawanych przez społeczność za dobre, co do których są przekonane i dzięki którym mogą skutecznie służyć. |
| (T10) Występują częściej wśród mężczyzn niż kobiet, a po ślubie z typem uczuciowym w naturalny sposób stają się strażnikami zaniedbanego i zawodnego myślenia współmałżonka. | (F10) Występują częściej wśród kobiet niż mężczyzn, a po ślubie z typem myślącym często stają się strażnikami zaniedbanych i nękanymi uczuć współmałżonka. |

Tab. 3. I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Figure 26 Effect of the TF Preference*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 68. Tłumaczenie własne.

Osądzanie (J) – Postrzeganie (P)

Myers i Briggs dodały kolejny wymiar do modelu typologicznego Junga – sposób organizacji otoczenia. Typy J (ang. *judging*) są z reguły dobrze zorganizowane, konkretne, lubią przestrzegać planów, dobrze czują się w środowisku opisanym przez jakieś reguły, częściej kreują własne opcje, niż dopasowują się do już istniejących. Ich życie przypomina dobrze rozwiązywaną układankę, której elementy zostają do siebie systematycznie dopasowywane. Typy P (ang. *perceiving*) płyną z chwilą, są spontaniczne.

J i P oznacza także ustalany już w dzieciństwie dominujący proces kognitywny. Determinuje on sposób, w jaki dany typ osobowości komunikuje się ze światem zewnętrznym. Typy preferujące proces osądzania pokazują światu ich preferowaną funkcję osądzania (ekstrawertyczne myślenie lub ekstrawertyczne odczuwanie) – tak więc typy TJ wydają się światu logiczne, a typy FJ empatyczne. Analogicznie ci, którzy preferują postrzeganie, pokazują światu swoją preferowaną funkcję postrzegania (ekstrawertyczne doznanie lub ekstrawertyczną intuicję) – typy SP wydają się konkretne, a typy NP abstrakcyjne.

| Typy osądzające (J) | Typy postrzegające (P) |
|---|--|
| (J1) Są bardziej zdecydowane niż ciekawe. | (P1) Są bardziej ciekawe niż zdecydowane. |
| (J2) Żyją zgodnie z planami, standardami i zwyczajami, których nie potrafią łatwo lub lekko odłożyć na bok, do których należy, jeśli to możliwe, dostosować obecną sytuację. | (P2) Żyją zgodnie z obecną sytuacją i łatwo dostosują się do tego, co przypadkowe i nieoczekiwane. |
| (J3) Dokonują bardzo zdecydowanego wyboru spośród możliwości życiowych, ale mogą nie doceniać ani nie wykorzystywać nieplanowanych, nieoczekiwanych i przypadkowych wydarzeń. | (P3) Często po mistrzowsku radzą sobie z nieplanowanymi, nieoczekiwanymi i przypadkowymi wydarzeniami, ale mogą nie dokonywać skutecznego wyboru spośród życiowych możliwości. |
| (J4) Będąc racjonalnymi, polegają na uzasadnionych sądach, własnych lub zapożyczonych od kogoś innego, aby chronić je przed niepotrzebnymi, niepożądanymi doświadczeniami. | (P4) Będąc empirycznymi, polegają na swojej gotowości na wszystko, co przyniesie im ciągły napływ nowych doświadczeń – znacznie więcej, niż mogą skonsumować lub wykorzystać. |
| (J5) Lubią, gdy sprawy są rozstrzygnięte i podejmowane tak szybko, jak to możliwe, aby wiedzieli, co się wydarzy, mogli zaplanować i być na to przygotowani. | (P5) Lubią zostawiać decyzje otwarte tak długo, jak to możliwe, zanim zrobią coś nieodwołalnego, ponieważ nie wiedzą o tym wystarczająco dużo. |
| (J6) Myślą o tym, że wiedzą, co inni ludzie powinni zrobić prawie ze wszystkim i nie mają nic przeciwko mówieniu im o tym. | (P6) Widzą, co robią inni ludzie, i chcą zobaczyć, jak to wyjdzie. |
| (J7) Czerpią prawdziwą przyjemność z ukończenia czegoś i zapomnienia. | (P7) Czerpią wielką przyjemność z rozpoczynania czegoś nowego, dopóki nowość się nie skończy. |
| (J8) Są skłonni uważać postrzegające typy za bezcelowych włóczędów. | (P8) Są skłonni uważać osoby oceniające za żywe tylko w połowie. |
| (J9) Starają się mieć rację. | (P9) Starają się niczego nie przegapić. |
| (J10) Są opanowane, celowe i wymagające. | (P10) Są elastyczne, przystosowalne i tolerancyjne. |

Tab. 4. I. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Figure 27 Effect of the JP Preference*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 75. Tłumaczenie własne.

1.5. Funkcje kognitywne

Posługiwanie się samym kodem literowym często nie wystarcza, by trafnie określić typ osobowości. W tym celu konieczne jest poznanie funkcji kognitywnych oraz uświadomienie sobie ich wzajemnych zależności. Wiedza na temat ich działania pozwala na pełniejsze, bardziej całościowe ujęcie osobowości, co dużo lepiej wpisuje się w nurt holistycznie nacechowanej psychologii Junga oraz jego następczyni i następców.

Według szwajcarskiego psychiatry funkcja psychiczna jest pewną „psychiczną działalnością, zawsze tą samą w różnych okolicznościach i całkowicie niezależną od chwilowych treści”⁹⁹. Jak podaje Jolande Jacobi, nie jest przy tym istotne, co człowiek myśli – istotny jest fakt, że posługuje się funkcją myślenia, a nie na przykład doznania, przy odbieraniu i przerabianiu treści dochodzących doń z zewnątrz lub z wewnątrz. Chodzi tu przede wszystkim o sposób uchwycenia i przetworzenia danych psychicznych – ich chwilowa treść nie ma znaczenia¹⁰⁰. Można zatem powiedzieć, że funkcje kognitywne określają nie to, CO myślimy, ale JAK myślimy. Dzięki temu umożliwiają człowiekowi „orientację w teraźniejszości równie pełną, jak dane określające długość i szerokość geograficzną”¹⁰¹. Przeważnie jedna z nich dominuje nad innymi i to przy jej pomocy człowiek orientuje się, pojmuje i przystosowuje do rzeczywistości.

W swojej książce „Typy osobowości” (1921) Jung wyodrębnił cztery główne funkcje kognitywne: myślenie (T, ang. *thinking*), odczuwanie (F, ang. *feeling*), doznanie (S, ang. *sensing*) i intuicję (N, ang. *intuition*). Myślenie i odczuwanie są w stosunku do siebie przeciwstawne, ale obie są według Junga procesami racjonalnymi, ponieważ posługują się wartościowaniem. Innymi słowy, obydwie oceniają rzeczywistość, jednak z dwóch kontrastujących ze sobą punktów widzenia odczuwanie posługuje się pojęciami z zakresu przyjemne – nieprzyjemne lub przyjąć – odrzucić, myślenie z kolei kieruje się kryteriami prawdziwe – fałszywe, logiczne – nielogiczne, sensowne – bezsensowne. Doznanie i intuicja zaś (procesy irracjonalne) postrzegają świat nie wartościując go. Odwrotnie niż myślenie i odczuwanie nie opierają się na osądach, tylko na spostrzeżeniach bez ich oceny i interpretacji¹⁰². Doznanie pozwala widzieć otaczający świat, ludzi, wydarzenia takimi, jakimi one są, bez uchwycenia głębszego sensu czy wzajemnych powiązań – to drugie potrafi tylko

⁹⁹ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 25.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ Tamże, s. 27.

¹⁰² J. B. Campbell, C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020, s. 26.

intuicja¹⁰³. Co istotne, nie da się połączyć tych dwóch perspektyw – albo przetwarzamy informacje na podstawie doznania, albo intuicji, i podobnie: albo podejmujemy decyzje na podstawie odczuwania, albo myślenia. To wzajemne „wyłącznie się” odpowiada faktom, czyli obserwacji – jak zostało już wspomniane wcześniej, Jung był wszakże przede wszystkim empirykiem¹⁰⁴. Jak sam wspomina, koncepcja czterech funkcji kognitywnych ukształtowała się w ciągu długoletniego doświadczenia. Wybrał właśnie te cztery funkcje jako funkcje podstawowe, ponieważ „nie pokrywają się wzajemnie, względnie nie dają się zredukować i ponieważ na podstawie doświadczenia wyczerpują wszelkie możliwości”¹⁰⁵. Jung zauważył również, że mogą one mieć tendencję do posiadania dwóch różnych postaw, a zatem bycia skoncentrowanymi wewnątrz (introwertycznie) lub zewnątrz (ekstrawertycznie).

Szwajcarski psychiatra koncentrował się jednak głównie na funkcji dominującej, wobec czego wyodrębnił osiem typów osobowości. Briggs i Myers zauważyły konieczność istnienia balansującej ją funkcji pomocniczej, o przeciwnych w stosunku do funkcji dominującej postawie oraz wymiarze J–P. Na podobnej zasadzie określiły również funkcję trzecią i czwartą: „Potrzeba takiej równowagi i komplementarności jest oczywista. Percepcja bez osądzania jest pozbawiona kręgosłupa; osądzanie bez percepcji jest ślepe. Introwersja pozbawiona ekstrawersji jest niepraktyczna; ekstrawersja bez introwersji jest powierzchowna”¹⁰⁶. Takie działanie poskutkowało rozszerzeniem jungowskiej teorii ośmiu typów osobowości do szesnastu (8 x 2).

Poniżej pragnę przedstawić tabele z opisem poszczególnych funkcji kognitywnych, zaczerpnięte z książki autorstwa Myers, które stanowią nieodzowny element prowadzonych przeze mnie analiz psychobiograficznych i będą konieczne do ich interpretacji:

¹⁰³ V. Fiszer, *Teoria Carla Gustava Junga*, emocje.pro, 2019. <https://emocje.pro/teoria-carla-gustava-junga/> [dostęp: 15.06.2020].

¹⁰⁴ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 27.

¹⁰⁵ Tamże, s. 31.

¹⁰⁶ M. Hunziker, *Depth typology: C. G. Jung, Isabel Myers, John Beebe and The Guide Map to Becoming Who We Are*, Write Way Publishing Company, Durham 2016, s. 60.

| Ekstrawertyczne doznanie (Se) | Introwertyczne doznanie (Si) |
|--|---|
| (Se1) W miarę możliwości tłumi wewnętrzny element wrażenia zmysłowego. | (Si1) W miarę możliwości tłumi zewnętrzny element wrażenia zmysłowego. |
| (Se2) Ceni raczej obiekt doznawany niż wewnętrzne wrażenie, którego jednostka może nie być w pełni świadoma. | (Si2) Ceni raczej wewnętrzne wrażenie wywoływane przez przedmiot niż sam przedmiot, którego jednostka nie może być w pełni świadoma. |
| (Se3) Widzi rzeczy w sposób fotograficzny, jako wrażenie będące konkretną częścią rzeczywistości, i nic więcej. „Pierwiosnek nad brzegiem rzeki” to po prostu pierwiosnek. | (Si3) Widzi rzeczy silnie zabarwione przez czynnik wewnętrzny, wrażenie jest jedynie sugerowane przez obiekt i wychodzi z nieświadomości w formie jakiegoś znaczenia lub sensu. |
| (Se4) Prowadzi do konkretyzowania przyjemności, pełnego uchwycenia chwilowego i oczywistego istnienia rzeczy i tylko tego. | (Si4) Prowadzi do pomysłów poprzez aktywowanie archetypów, chwytając raczej tło fizycznego świata niż jego powierzchnię. |
| (Se5) Rozwija uwagę przykuwaną przez najsilniejszy bodziec, którego niezmiennosc staje się centrum zainteresowania, tak że życie wydaje się całkowicie zależne od przypadkowych wydarzeń zewnętrznych. | (Si5) Rozwija uwagę, która jest bardzo selektywna, kierowana całkowicie przez wewnętrzną konstelację interesów, tak że nie można przewidzieć, jaki zewnętrzny bodziec przyciągnie i przykuje uwagę. |
| (Se6) Rozwija zewnętrzne „ja”, kochające przyjemność, bardzo bogate w nieprzepracowane doświadczenia i niesklasyfikowaną wiedzę o niezinterpretowanych faktach. | (Si6) Rozwija niezwykle ekscentryczne i indywidualne wewnętrzne „ja”, które widzi rzeczy, których inni ludzie nie widzą, i może wydawać się bardzo irracjonalne. |
| (Se7) Musi być równoważone przez introwertyczne osądzanie, w przeciwnym razie tworzy płytką, całkowicie empiryczną osobowość, z wieloma przesądami i bez moralności, poza zbiorowymi konwencjami i tabu. | (Si7) Musi być równoważone ekstrawertyczne osądzanie, inaczej tworzy cichą, niedostępną osobowość, całkowicie niekomunikatywną, z wyjątkiem konwencjonalnych banałów na temat pogody i innych zbiorowych interesów. |

Tab. 5. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Comparison of Extraverted and Introverted Sensing*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 80. Tłumaczenie własne.

| Ekstrawertyczna intuicja (Ne) | Introwertyczna intuicja (Ni) |
|--|--|
| (Ne1) Używa wewnętrznego zrozumienia w interesie obiektywnej sytuacji. | (Ni1) Wykorzystuje obiektywną sytuację w interesie wewnętrznego zrozumienia. |
| (Ne2) Uważa, że doraźna sytuacja jest więzieniem, z którego pilnie konieczna jest ucieczka, mająca na celu radykalną zmianę zewnętrznej sytuacji. | (Ni2) Uznaje doraźną sytuację za więzienie, z którego pilnie potrzebna jest ucieczka i dąży do niej poprzez radykalną zmianę w wewnętrznym rozumieniu zewnętrznej sytuacji. |
| (Ne3) Jest całkowicie skierowana na zewnętrzne obiekty, poszukując pojawiających się możliwości. Gdy taką znajdzie, poświęci dla niej wszystko. | (Ni3) Pobiera swój rozmach od zewnętrznych obiektów, ale nigdy nie jest hamowana przez zewnętrzne możliwości, zajmując się raczej poszukiwaniem nowych perspektyw widzenia i rozumienia życia. |
| (Ne4) Może być artystyczna, naukowa, mechaniczna, wynalazcza, przemysłowa, handlowa, społeczna, polityczna lub żadna przygód. | (Ni4) Może być twórcza w każdej dziedzinie: artystycznej, literackiej, naukowej, wynalazczej, filozoficznej lub religijnej. |
| (Ne5) Wyrażanie siebie jest dla niej naturalne i łatwe. | (Ni5) Ma trudności z wyrażaniem siebie. |
| (Ne6) Znajduje największą wartość w promocji i inicjowaniu nowych przedsięwzięć. | (Ni6) Znajduje największą wartość w interpretacji życia i promowaniu zrozumienia. |
| (Ne7) Wymaga rozwoju balansującego ją procesu osądzania, nie tylko w celu krytyki i oceny intuicyjnego entuzjazmu, ale także do powstrzymania jej w różnych działaniach. | (Ni7) Wymaga rozwoju balansującego ją procesu osądzania, nie tylko w celu krytyki i oceny intuicyjnego zrozumienia, ale także dla umożliwienia jej przekazywania swoich wizji innym i doprowadzania ich do praktycznej użyteczności w świecie. |

Tab. 6. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Comparison of Extraverted and Introverted Intuition*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 81. Tłumaczenie własne.

| Ekstrawertyczne myślenie (Te) | Introwertyczne myślenie (Ti) |
|--|--|
| (Te1) Żywi się obiektywnymi danymi – faktami i zapożyczonymi pomysłami. | (Ti1) Żywi się subiektywnymi i nieświadomymi źródłami – archetypami. |
| (Te2) Jest zależne od faktów wynikających z doświadczenia i uważa abstrakcyjną ideę za zbyt nienamacalną, nieistotną lub o znikomym znaczeniu. | (Ti2) Jest zależne od abstrakcyjnej idei jako decydującego czynnika i ceni fakty głównie jako ilustrujące dowody idei. |
| (Te3) Opiera się na faktach poza myślącym, które są bardziej decydujące niż samo myślenie, dla słuszności i wartości. | (Ti3) Polega na sile obserwacji i uznania myślącego, a także na wykorzystaniu wewnętrznego bogactwa odziedziczonego doświadczenia dla uzyskania solidności i wartości. |
| (Te4) Stawia sobie za cel rozwiązywanie problemów praktycznych, odkrywanie i klasyfikację faktów, krytykę i modyfikację ogólnie przyjętych pomysłów, planowanie programów i opracowywanie formuł. | (Ti4) Ma na celu formułowanie pytań, tworzenie teorii, otwieranie perspektyw, uzyskiwanie wglądu i wreszcie obserwowanie, jak zewnętrzne fakty wpisują się w ramy stworzonej przez siebie idei lub teorii. |
| (Te5) Zastanawia się nad szczegółami konkretnej sprawy, w tym nieistotnymi. | (Ti5) Chwyta podobieństwa konkretnej sprawy, odrzucając nieistotne kwestie. |
| (Te6) Ma skłonność do mnożenia faktów, aż ich znaczenie zostanie zagłuszone, a myślenie sparaliżowane. | (Ti6) Ma skłonność do lekceważenia faktów lub naginania ich w celu zgodzenia się z ideą, wybierając tylko te, które ją wspierają. |
| (Te7) Składa się z szeregu przedstawień konkretnych reprezentacji, które są wprawiane w ruch nie tyle przez wewnętrzną aktywność myślową, ile przez zmieniający się strumień percepcji zmysłowych. | (Ti7) Składa się z wewnętrznej aktywności myślowej związanej luźno, jeśli w ogóle, ze strumieniem wrażeń zmysłowych, które są przytłumione przez żywotność strumienia wewnętrznych wrażeń. |

Tab. 7. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Comparison of Extraverted and Introverted Thinking*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 78. Tłumaczenie własne.

| Ekstrawertyczne odczuwanie (Fe) | Introwertyczne odczuwanie (Fi) |
|---|---|
| (Fe1) Jest zdeterminowane głównie przez czynnik obiektywny i służy temu, aby jednostka czuła się poprawnie, to jest konwencjonalnie, w każdych okolicznościach. | (Fi1) Zdeterminowane jest głównie przez czynnik subiektywny i służy jako przewodnik do emocjonalnej akceptacji lub odrzucenia różnych aspektów życia. |
| (Fe2) Dostosowuje jednostkę do obiektywnej sytuacji. | (Fi2) Dostosowuje obiektywną sytuację do osoby poprzez prosty proces wykluczania lub ignorowania niedopuszczalnego. |
| (Fe3) Całkowicie zależne od ideałów, konwencji i zwyczajów otoczenia, jest raczej rozległe niż głębokie. | (Fi3) Zależne od abstrakcyjnych uczuć – ideałów, takich jak miłość, patriotyzm, religia i lojalność, jest raczej głębokie i namiętne niż rozległe. |
| (Fe4) Znajduje solidność i wartość poza jednostką, w zbiorowych ideałach wspólnoty, które są zwykle akceptowane bez wątpienia. | (Fi4) Odnajduje solidność i wartość w sobie, na podstawie własnego wewnętrznego bogactwa oraz siły uznania i abstrakcji. |
| (Fe5) Ma na celu tworzenie i utrzymywanie łatwych i harmonijnych relacji emocjonalnych z innymi ludźmi. | (Fi5) Ma na celu wspieranie i ochronę intensywnego życia wewnętrznego, emocjonalnego, oraz – o ile to możliwe – zewnętrzne spełnienie i urzeczywistnienie wewnętrznego ideału. |
| (Fe6) Wyraża się łatwo i dzieli się sobą z innymi, tworząc i budząc podobne uczucia oraz ustanawiając ciepłe współczucie i zrozumienie. | (Fi6) Może być zbyt przytłaczające, żeby w ogóle się wyrazić, stwarza pozór chłodu, aż do obojętności, i może być całkowicie niezrozumiane. |
| (Fe7) Ma tendencję do całkowitego tłumienia osobistego punktu widzenia i stwarza niebezpieczeństwo stania się osobowością uczuciową, dając efekt nieszczeroci i pozy. | (Fi7) Ma tendencję do nieosiągania obiektywnego spełnienia lub realizacji – lub ujścia – do wyrażenia. Stwarza niebezpieczeństwo życia na podstawie iluzji uczuć i użalania się nad sobą. |

Tab. 8. Briggs Myers, P. Briggs Myers, *Gifts Differing: Comparison of Extraverted and Introverted Feeling*, Consulting Psychologists Press, Inc., 1985, s. 79. Tłumaczenie własne.

W 1983 roku amerykański psycholog John Beebe zaproponował model ośmiu funkcji kognitywnych wraz z ich postawami, zwracając uwagę na wagę ich hierarchii w obrębie danego typu osobowości. Podczas gdy Myers i Jung skupili się na świadomej stronie osobowości, Beebe zajął się badaniem nieświadomości. Szczególnie interesował się tzw. funkcjami cienia, opracowując archetypowy model osobowości, gdzie świadome funkcje skojarzone zostają z nieświadomymi¹⁰⁷. Funkcje dominująca i pomocnicza leżą u podstaw *ego*. Stopniowo, w miarę naszego rozwoju, również trzeciorzędna i wewnętrzna stają się jego częścią. Te funkcje, które nie są częścią tej podstawowej, czterostopniowej hierarchii świadomości, pozostają w cieniu – wyłaniają się i nikną w nieświadomości jako sposób ochrony *ego*, gdy ono samo nie sprawuje się wystarczająco dobrze. Nasze *ego* odzwierciedla to, w jaki sposób wyobrażamy sobie samych siebie naszą tożsamością. Należy jednak pamiętać, że owo „wyobrażenie” nie zawsze jest prawdziwe. Czasami, jeśli nie pasują do naszego wyidealizowanego obrazu nas samych, odrzucamy niewygodne prawdy, w rezultacie czego nasze *ego* stanowi kombinację starannie dobranych cech, a niekorzystne aspekty naszej psychiki, które mogą sprawić, że czujemy się źle z samym sobą, często „wrzucane są” do nieświadomości. Wyparte wspomnienia, prymitywne, negatywne lub nieakceptowalne społecznie ludzkie emocje i impulsy – to, co najczęściej uważamy za nieokrzesane i niewłaściwe – umiejscowione są w leżącym w opozycji do naszego *ego* cieniu.

Podobnie jak większość pojęć w psychologii Junga oraz bazujących na niej teorii osobowości, również funkcje cienia posiadają dualistyczną naturę – mogą być zarówno destrukcyjne, jak i stanowić katalizator wzrostu i samorealizacji. Ich głównym celem jest ustabilizowanie osobowości i zapobieganie zakłóceniom zagrażającym integralności *ego*. Nasz cień wpłynie na nas, gdy doświadczymy ekstremalnego stresu, pod wpływem którego nasze normalne „narzędzia” nie poradzą sobie z naszymi stresorami. To w tych chwilach, kiedy zastanawiamy się, dlaczego zachowujemy się dziwnie i nietypowo lub w sposób, z którym tak naprawdę się nie identyfikujemy, znajdujemy się właśnie pod wpływem cienia. Możemy również przenosić ich negatywne aspekty na innych ludzi. Cień reprezentuje lustro typu osobowości. Zazwyczaj postrzega się go jako bezwartościowy, niepraktyczny, rozprasający lub po prostu niewygodny dodatek do naszej osobowości. Funkcje cienia mogą być negatywne, gdyż nie mamy nad nimi świadomej kontroli – kiedy mają na nas wpływ, zachowujemy się w irracjonalny, nierozsądny lub moralnie niejednoznaczny sposób. Wyobraźmy sobie, że INFJ próbuje zachowywać się jak ENFP. Wyglądałoby to na wymuszone i nieprzekonujące.

¹⁰⁷ M. Hunziker, *Depth typology: C. G. Jung, Isabel Myers, John Beebe and The Guide Map to Becoming Who We Are*, Write Way Publishing Company, Durham 2016, s. 64.

Według Junga utożsamianie się ze swoim cieniem może prowadzić do pozytywnych doświadczeń – skoków w rozwoju poznawczym. Nie jest to jednak łatwe. Większość ludzi nigdy tak daleko nie dociera. Utożsamiony ze swoim cieniem INFJ byłby znacznie mniej poważny i bardziej skoncentrowany na tym, co sam chciałby robić, niż na tym, co pomaga innym. Nie byłoby to jednak egoizm, ponieważ ekstrawertyczne odczuwanie (Fe) byłoby dla niego/niej wciąż ważniejsze, równocześnie byłoby jednak znacznie mniej prawdopodobne, że zostanie zmanipulowany(-na) lub sam(a) będzie męczennikiem w służbie większego dobra.

| | | Funkcja kognitywna | ISTJ | ISFJ | INFJ | INTJ | ISTP | INTP | ISFP | INFP |
|----------------|---|--------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| | 1 | Dominująca | Si | Si | Ni | Ni | Ti | Ti | Fi | Fi |
| | 2 | Pomocnicza | Te | Fe | Fe | Te | Se | Ne | Se | Ne |
| | 3 | Trzeciorzędowa | Fi | Ti | Ti | Fi | Ni | Si | Ni | Si |
| | 4 | Wewnętrzna | Ne | Ne | Se | Se | Fe | Fe | Te | Te |
| Funkcje cienia | 5 | „Przeciwieństwo” | Se | Se | Ne | Ne | Te | Te | Fe | Fe |
| | 6 | „Krytyczny rodzic” | Ti | Fi | Fi | Ti | Si | Ni | Si | Ni |
| | 7 | „Oszust” | Fe | Te | Te | Fe | Ne | Se | Ne | Se |
| | 8 | „Demon” | Ni | Ni | Si | Si | Fi | Fi | Ti | Ti |

Tab. 9. Hierarchia funkcji w zależności od typu osobowości: introwertycy.

| | | Funkcja kognitywna | ESTJ | ESFJ | ENFJ | ENTJ | ESTP | ENTP | ESFP | ENFP |
|----------------|---|--------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| | 1 | Dominująca | Te | Fe | Fe | Te | Se | Ne | Se | Ne |
| | 2 | Pomocnicza | Si | Si | Ni | Ni | Ti | Ti | Fi | Fi |
| | 3 | Trzeciorzędowa | Ne | Ne | Se | Se | Fe | Fe | Te | Te |
| | 4 | Wewnętrzna | Fi | Ti | Ti | Fi | Ni | Si | Ni | Si |
| Funkcje cienia | 5 | „Przeciwieństwo” | Ti | Fi | Fi | Ti | Si | Ni | Si | Ni |
| | 6 | „Krytyczny rodzic” | Se | Se | Ne | Ne | Te | Te | Fe | Fe |
| | 7 | „Oszust” | Ni | Ni | Si | Si | Fi | Fi | Ti | Ti |
| | 8 | „Demon” | Fe | Te | Te | Fe | Ne | Se | Ne | Se |

Tab. 10. Hierarchia funkcji w zależności od typu osobowości: ekstrawertycy.

Rozumienie funkcji cienia nie wydaje się bezwzględnie potrzebnym do poprawnego typowania osobowości, może stanowić jednak narzędzie sprawdzające i uzupełniające analizę. W pewnych okresach swojego życia badani artyści mogli zachowywać się w sposób dla siebie nieswoisty, nie oznacza to jednak, że ich typ osobowości się zmienił albo że, bazując na ogólnych tendencjach ich zachowania, źle przeprowadziliśmy analizę – być może znajdowali się wtedy pod panowaniem cienia.

Starając się określić typ osobowości, warto mieć na względzie również takie stany osobowości jak „pętla” (ang. *loop*) i „uścisk” (ang. *grip*). Osobowości pozostające pod ich wpływem przypominają swoim zachowaniem inne – np. INTJ „w uścisku” może zachowywać się w pewnych sytuacjach jak swoje przeciwieństwo pod względem układu funkcji, czyli ESFP. Bywa, że „pętla” i „uścisk” wydają się na tyle irracjonalne dla danego typu osobowości, iż mogą one powodować wręcz wrażenie choroby psychicznej. „Pętla” stanowi w pewnym sensie o braku balansu w funkcjonowaniu osobowości. Kiedy wpadamy w pętlę, miejsce funkcji pomocniczej zajmuje funkcja trzeciorzędowa, ponieważ jednak funkcja trzeciorzędowa nie jest w równym stopniu rozwinięta, nie najlepiej radzi sobie ona z tak ważną rolą. Często nie potrafimy wykorzystać poprawnie jej potencjału i przestajemy zachowywać się w sposób dla siebie naturalny. „Uścisk” jest zaś sytuacją, w której wewnętrzna funkcja kognitywna przejmuje kontrolę nad zachowaniem jednostki. Jest to funkcja najmniej poznana przez świadomość danego typu osobowości, a więc również najgorzej przez nią użytkowana. Na co dzień manifestuje się jako dopełnienie pozostałych. Gdy stres jest lekki lub umiarkowany, dominująca funkcja wysuwa się na prowadzenie – jest ona najbardziej rozwinięta, działa więc najlepiej, podczas gdy inne funkcje pozostają z tyłu. Silny i długotrwały stres sprawia jednak, że funkcja wewnętrzna przejmuje działanie funkcji dominującej. Człowiek nie jest przystosowany do działania pod presją funkcji wewnętrznej, nie potrafi używać jej tak dobrze jak dominującej czy pomocniczej, zatem zarówno jej otoczenie, jak i dana osoba odczuwają, że zachowuje się w nienaturalny dla siebie sposób. Wiedza na ten temat może pomóc w unikaniu nieporozumień oraz w lepszym zrozumieniu samego siebie i innych ludzi.

1.6. Metoda oznaczania typu osobowości

Określenie dominującego procesu kognitywnego jest pierwszym krokiem do oznaczenia typu osobowości. Jeśli dominującym procesem jest osądzanie (J), funkcję dominującą lub pomocniczą danej osobowości stanowi jedna z funkcji racjonalnych: ekstrawertyczne myślenie lub odczuwanie (Te lub Fe). Jeśli zaś dominującym procesem jest postrzeganie (P), jest to jedna z funkcji irracjonalnych: ekstrawertyczna funkcja intuicji lub doznania (Ne lub Se). Warto zauważyć, że funkcje występują naprzemiennie, co oznacza, że po funkcji ekstrawertycznej zawsze następuje introwertyczna i na odwrót – nie istnieje sytuacja, w której dwie funkcje o tej samej postawie znajdowałyby się w bezpośrednim sąsiedztwie – innymi słowy, Fe i Te nie mogą znaleźć się obok siebie, tak samo jak Ti i Fi. W procesie postrzegania analogicznie – jeśli Se, to Ni, a jeśli Si, to Ne. Se nigdy nie stoi zaraz przy Ne, a Si przy Ni.

Poniżej przedstawiam dwa przykładowe schematy postępowania:

Przykład nr 1: Dowiedziawszy się, iż dominującym procesem kognitywnym danego artysty jest osądzanie (J), wiemy już, iż funkcją, którą ta osoba komunikuje się ze światem zewnętrznym, a zarazem jedną z jej dwóch pierwszych w hierarchii, jest ekstrawertyczne odczuwanie (Fe) lub ekstrawertyczne myślenie (Te). Załóżmy, że z obserwacji wywnioskowaliśmy, iż jest to druga z wyżej wymienionych opcji. Używając kodu literowego jesteśmy w stanie zapisać: __ TJ. W tym miejscu należy zastanowić się nad postawą danej osoby – czy jest ona intro- czy ekstrawertykiem. Jeśli mamy do czynienia z introwertykiem, możemy zapisać: I TJ, jeśli zaś z ekstrawertykiem: E TJ. W tym wypadku ostatnim krokiem byłaby próba zaobserwowania, w jaki sposób człowiek ów przetwarza informacje o świecie – za pomocą doznania (S) czy intuicji (N).

Przykład nr 2: Czasami bardzo dobrze widać, jaką funkcją kognitywną posługuje się dany człowiek przez większość czasu. Zauważamy, że dana osoba posługuje się bardzo wyraźnie funkcją ekstrawertycznego myślenia (Te). Nie wiemy jednak, czy jest ona jej/ jego funkcją dominującą, czy pomocniczą, dopóki nie określimy postawy. Jeśli człowiek ów jest introwertykiem, funkcja Te może zajmować jedynie miejsce funkcji pomocniczej ze względu na swój ekstrawertyczny charakter, w przypadku ekstrawertyka zaś zajmuje miejsce funkcji dominującej. Istnieją dwa introwertyczne typy osobowości posługujące się funkcją Te w tak dużym stopniu: INTJ oraz ISTJ.

Prześledźmy hierarchię funkcji obu typów:

| | Funkcja kognitywna | ISTJ | INTJ |
|---|--------------------|------|------|
| 1 | Dominująca | Si | Ni |
| 2 | Pomocnicza | Te | Te |
| 3 | Trzeciorzędowa | Fi | Fi |
| 4 | Wewnętrzna | Ne | Se |
| 5 | „Przeciwieństwo” | Se | Ne |
| 6 | „Krytyczny rodzic” | Ti | Ti |
| 7 | „Oszust” | Fe | Fe |
| 8 | „Demon” | Ni | Si |

Tab. 11. Hierarchia funkcji w zależności od typu osobowości: ISTJ oraz INTJ.

Widzimy, że pomimo posiadania tej samej funkcji pomocniczej trzeciorzędowej, dominująca funkcja kognitywna INTJ to introwertyczna intuicja (Ni), natomiast ISTJ to introwertyczne doznanie (Si). Kolejnym krokiem powinno być zatem dokonanie wyboru między tymi dwiema funkcjami. W przypadku ekstrawertyków:

| | Funkcja kognitywna | ESTJ | ENTJ |
|---|--------------------|------|------|
| 1 | Dominująca | Te | Te |
| 2 | Pomocnicza | Si | Ni |
| 3 | Trzeciorzędowa | Ne | Se |
| 4 | Wewnętrzna | Fi | Fi |
| 5 | „Przeciwieństwo” | Ti | Ti |
| 6 | „Krytyczny rodzic” | Se | Ne |
| 7 | „Oszust” | Ni | Si |
| 8 | „Demon” | Fe | Fe |

Tab. 12. Hierarchia funkcji w zależności od typu osobowości: ESTJ oraz ENTJ.

ENTJ oraz ESTJ posiadają te same funkcje dominujące oraz wewnętrzne. Tak samo jak w przypadku introwertyków, powinniśmy zastanowić się teraz nad tym, czy dana osoba jest typem intuicyjnym, czy też doznaniowym. Po dokonaniu tej procedury warto przeanalizować również funkcję trzeciorzędową oraz wewnętrzną.

Funkcje kognitywne rozwijają się z wiekiem – im jesteśmy starsi, tym mamy do nich lepszy dostęp i, przy odpowiedniej wiedzy na ich temat, możemy nauczyć się używać ich w miarę poprawnie. Nie oznacza to jednak, że INTJ, którego ostatnią funkcją kognitywną jest ekstrawertyczne doznanie (Se), będzie kiedykolwiek posługiwał się nią tak sprawnie jak ESFP, dla którego jest to funkcja dominująca. Podobnie ESFP nigdy nie będzie tak wprawny w użytkowaniu introwertycznej intuicji (Ni) jak INTJ, dla którego jej używanie jest instynktowne i oczywiste. Można również przypuszczać, że te typy osobowości będą źle się czuły posługując się swoją funkcją wewnętrzną zamiast dominującą.

2. Typ osobowości twórcy wybitnego

2.1. Czym jest twórczość i kim jest twórca?

Podobnie jak określenie „osobowość”, również „twórczość” wydaje się być terminem, który każdy z nas rozumie intuicyjnie, mimo to wyklarowanie jednej, jasnej definicji tego pojęcia nastęrcza trudności. Według Abrahama Masłowa ściśle związana jest z najwyższym piętrzem piramidy potrzeb, czyli samorealizacją. Ellis Paul Torrance uważa, że jest to „proces zawierający w sobie takie zdolności jak: wrażliwość na problemy, na elementy brakujące, dysharmonie, wrażliwość pozwalająca na identyfikację trudności, niewiadomych w sytuacjach problemowych”¹⁰⁸. Według Rossa Mooneya możemy ją zdefiniować przez tzw. 4P/ PPPP, czyli z ang. *Product* (wytwór, dzieło), *Person* (osoba, twórca), *Process* (proces twórczy) oraz *Press* (nacisk, presja, środowisko)¹⁰⁹. Carl Rogers twierdzi, że twórczość to tyle samo, co proces twórczy i działalność „prowadząca do powstania nowego wytworu, będącego wynikiem niepowtarzalnej osobowości twórcy z jednej strony i tworzywa, wydarzeń i historii jego życia z drugiej. Jest to zdolność do aktualizacji samego siebie, do ukazania swoich zdolności i możliwości”¹¹⁰. Joy Guilford traktuje twórczość jako „proces rozwiązywania problemów, w których przejawia się zdolność wytwarzania konwergencyjnego, dywergencyjnego i oceny”¹¹¹. Mihály Csíkszentmihályi wskazuje na to, że podmiotem twórczości nie jest pojedynczy umysł, lecz złożony system. Zadaje pytanie, nie **czym** jest twórczość, ale **gdzie** ona jest. Jego zdaniem twórczości nie sposób rozpatrywać jedynie na poziomie jednostkowym – jest ona czymś szerszym, ściśle związanym ze społeczeństwem i kulturą.

Pomimo wielu różnych propozycji zdefiniowania twórczości, w większości psychologowie zgadzają się na użytkowanie jednej z nich jako wiodącej. Za powszechnie uznawaną w psychologii twórczości uchodzi definicja Morrisa Steina, który określa twórczość jako proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy w pewnym okresie¹¹². Relatywizm społeczny, kulturowy i historyczny tej teorii zakłada, że dzieło może stać się twórcze

¹⁰⁸ Tamże., s. 15.

¹⁰⁹ Czasami ostatnie P (ang. *press*) bywa zastępowane przez E (ang. *environment*), by uniknąć pejoratywnego wydźwięku.

¹¹⁰ T. Kłosińska, *Droga do twórczości. Wdrażanie technik Celestyna Freineta*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000, s. 14.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Tamże.

lub przestać być twórcze, gdyż kryteria twórczości są relatywne – zależą od kryteriów danych czasów i przestrzeni.

Edward Nęcka wskazuje zaś, że najłatwiej definiować twórczość poprzez pierwsze P (ang. *product*). Twórcze jest przede wszystkim to, co nowe i wartościowe równocześnie¹¹³. Nie jest twórcze to, co tylko nowe, ale pozbawione wartości, podobnie nie jest twórcze to, co wartościowe, ale nie nowe. Trudność definiowania polega jednakże na braku obiektywnych mierników ich oceny, bowiem coś jest nowe lub stare tylko w odniesieniu do czegoś, co zaistniało wcześniej. Jeśli więc nowość jest niezbędnym składnikiem dzieła twórczego, jak bardzo dzieło musi odbiegać od swych poprzedników, aby móc określić je mianem twórczego?

Ustaliwszy wcześniej, że twórczość to generowanie rzeczy nowych i oryginalnych, można by powiedzieć, że twórca jest osobą, która owe nowe i oryginalne rzeczy tworzy. Nie jest to jednak definicja wystarczająca. By określić cechy twórcy, należy przede wszystkim najpierw ustalić, o jakiej twórczości – egalitarnej czy elitarniej – mowa. W sztuce XX oraz XXI wieku podział taki jest już dawno nieaktualny, w psychologii stanowi jednak ważne narzędzie różnicujące, a co ważniejsze – posiada nieco inny wydźwięk. Kategorie owe wzięły swój początek z psychologii humanistycznej i koncepcji twórczej aktywności człowieka Rogersa. Wybitna twórczość, przez duże „T”, wiąże się z posiadaniem talentu lub uzdolnień kierunkowych, odnosi się do osób lub wytworów, które wpływają na zmianę starych paradygmatów i/lub tworzenie nowych. Twórczość egalitarna z kolei, przez małe „t”, dotyczy aktywności dnia codziennego, ujawniającej kreatywne pokłady jednostki w pracy, w domu, a także w wytworach powstających w wyniku tej aktywności. Łączy w sobie zainteresowania osoby, ma dla niej wartość rozwojową i terapeutyczną. Dobrze poddaje się ona kształceniu i rozwija w warunkach poczucia bezpieczeństwa – przy braku przymusu, a zachęcie do aktywności twórczej. W tym sensie każdy z nas jest kreatywny, chociaż nie każdy w takim samym natężeniu. E. Nęcka zauważa, że właściwie każda złożona czynność wymaga od nas pewnej dozy kreatywności. Można więc powiedzieć, że brak jest znaczących różnic jakościowych między poznaniem twórczym a poznaniem biorącym udział w wykonywaniu codziennych czynności (różnica istnieje jedynie w celu owych zadań). Lawrence Barsalou i Jesse Prinz twierdzą nawet, że już samo poznanie jest przejawem twórczości. W odróżnieniu od twórczości wyjątkowej, która wprowadza zasadnicze zamiany w życiu całych społeczności, tzw. twórczość

¹¹³ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2001, s. 13.

przyjemna ma charakter indywidualny i polega na tworzeniu nowych form zachowania, które służą przystosowaniu jednostki do otoczenia¹¹⁴.

Co oczywiste, w swojej pracy doktorskiej nie dzielę sztuki na elitarną i egalitarną, odnoszę się natomiast do podziału twórczości na takowe. Jest on istotny z punktu widzenia osoby chcącej przeprowadzić analizę osobowości artystów powszechnie uznanych za wybitnych, posiada bowiem związek z rozkładem twórczości w społeczeństwie. Jak wskazuje Nęcka, twórczość egalitarna rozkłada się w populacji tak jak większość cech, m.in. inteligencja czy cechy fizyczne (np. wzrost), tj. zgodnie z logiką krzywej Gaussa – najwięcej jest cech pośrednich. Jeśli zaś mowa o twórczości wybitnej, widoczny jest rozkład skośny – najwięcej istnieje ludzi o niskim poziomie natężenia cechy, a mało o poziomie wysokim, co pozwala na konkluzję, że twórczość wybitna jest zjawiskiem bardzo rzadko występującym. Innymi słowy, zależnie od tego, który rodzaj twórczości – elitarny czy egalitarny – decydujemy się badać, wyniki analiz psychobiograficznych będą inne.

Nęcka zwraca uwagę również na korelację myślenia twórczego z poziomem inteligencji – daje się zaobserwować słaby, choć pozytywny związek między poziomem inteligencji a zdolnościami twórczymi¹¹⁵. Jak wynika z badań (tzw. hipoteza progu), do bycia twórczym potrzeba pewnego poziomu inteligencji, konkretnie $IQ > 120$ (a zatem powyżej średniej). Minimum inteligencji jest niezbędne, jednakże po osiągnięciu progu dalszy jej przyrost przestaje się przydawać do aktywności twórczej, a zaczyna zależeć od innych czynników, np. osobowościowych. Inteligencja to zatem warunek wstępny¹¹⁶.

¹¹⁴ L. Barsalou, J. Prinz, *Mundane creativity in perceptual symbol systems*, W: T. B. Ward, S. M. Smith, J. Vaid (red.), *Creative thought: An investigation of conceptual structures and processes* (s. 267–307), American Psychological Association, Waszyngton, D.C. 1997, s. 267–268.

¹¹⁵ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2001, s. 120.

¹¹⁶ E. Nęcka, Kurs: *Psychologia twórczości*, Część 7: *Cechy indywidualne a osobowość twórcza*, Copernicus Collage, 2021.

2.2. Wpływ czynników zewnętrznych

Nie zaskakuje stwierdzenie, że świat zewnętrzny wpływa na wnętrze jednostek. Sam Jung zostawia w swojej teorii miejsce na wpływ czynników zewnętrznych mówiąc o osobowości jako o częściowo zamkniętym układzie energetycznym – „częściowo zamknięty”, a więc również częściowo otwarty, czyli zależny od swojego otoczenia. Jak zostało wspomniane wcześniej, energia psychiczna nie jest przez Junga wyraźnie rozróżniania od energii życiowej. Zmęczenie fizyczne tak samo może wpływać na przepływ energii jak np. stres psychologiczny w postaci braku akceptacji z zewnątrz¹¹⁷.

Psychoanaliza – ze względu na swoje zainteresowanie dzieciństwem i jego wpływem na późniejsze losy człowieka – szczególną uwagę zwraca na zdrowe relacje na linii dziecko – rodzic. Według Karen Horney „podstawą wykształcenia się zdrowej, harmonijnej osobowości jest więc przede wszystkim miłość, zaufanie, bezpieczeństwo i szacunek w domu rodzinnym, a patologia charakteru wywodzi się ze sztywności dążeń do otrzymania od innych tego, czego brakowało w dzieciństwie”¹¹⁸. Rodziny kreatogenne, z których często wywodzą się osoby wybitne, zapewniają dzieciom jednocześnie wolność i bezpieczeństwo na bazowym, nieprzesadzonym poziomie. Elementarne poczucie bezpieczeństwa oraz wolność eksperymentowania, ujęte w pewne granice, wydają się koniecznymi warunkami twórczości – przesadna opiekuńczość nie jest jednak wskazana. Wychowanie kreatogenne to zapewnienie dziecku poczucia, że w razie czego ma gdzie się zwrócić o pomoc i nie jest pozostawione samo sobie, równocześnie nie sprawując nad nim nadmiernej kontroli. O ile korelacja kreatywności z pewnością siebie i odwagą bycia sobą wydaje się konieczna do zaistnienia twórczości wybitnej, o tyle wpływ poczucia bezpieczeństwa

¹¹⁷ W dzisiejszym świecie kojarzymy „akceptację” i „tolerancję” jako pojęcia związane głównie z tzw. cechami prawnie chronionymi. Ruchy społeczne, takie jak m.in. feminizm, oraz literatura z nimi związana wskazują na brak akceptacji związany z płcią, niepełnosprawnością, pochodzeniem itd., pomija się jednakże cechy osobowościowe – badania owe skupiają się na konkretnych, najbardziej dostrzegalnych aspektach dyskryminacji, starają się zwalczać najbardziej destrukcyjne jej przejawy. W swojej pracy doktorskiej pragnę zwrócić uwagę na pomniejsze, występujące wśród każdego społeczeństwa przejawy braku akceptacji, wynikające nie tylko z cech powszechnie uznanych za dyskryminowane, ale również z cech osobowościowych, np. błędne utożsamianie introwersji z nieśmiałością czy konflikt między typami doznaniowymi (S) oraz intuicyjnymi (N), który jest wskazywany przez psychologów jako jeden z największych konfliktów między funkcjami kognitywnymi. Obie przytoczone sytuacje nierzadko są podstawą nieporozumień w relacjach z innymi ludźmi i wpływają na psychikę jednostki. Tym, co spaja wszystkie jej formy, jest wykluczenie osoby dyskryminowanej poza obszar integracji grupy, uznanie jej za „gorszą” od reszty, a zatem mniej wartościową, nie mającą równych z innymi praw. Jest to zatem jednoznacznie negatywne działanie, powodujące w osobie dyskryminowanej poczucie bycia „obcym”, „innym”, „niepasującym”, „gorszym”. Skutki takiej dyskryminacji mogą mieć długotrwały wpływ na psychikę dyskryminowanej jednostki (niewątpliwie mają wpływ na jakość jej życia, poczucie bezpieczeństwa itd.).

¹¹⁸ Kurs: *Psychologia osobowości*, Moduł 3, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław, s. 12.

i wolności nie wydają się tak oczywiste (zwracam uwagę na sformułowanie „poczucia bezpieczeństwa i wolności”, a nie po prostu „bezpieczeństwa i wolności”). Szczególnie kreatogenne społeczeństwo wg Arietiego odznacza się z jednej strony dobrobytem, wolnością osobistą, różnorodnościami kulturowymi oraz docenianiem dóbr kultury, z drugiej strony jednak nie sposób powiedzieć, że niezapewnienie niższych szczebli piramidy Masłowa skutkuje zupełnym jej zaniechaniem.

Nęcka wskazuje, że – paradoksalnie – czasami również „złe” doświadczenia mogą mieć kreatogeny wpływ na twórczość. Niesprzyjające, „złe” środowisko godzi w jedną z podstawowych potrzeb człowieka, jaką jest wymieniona już potrzeba bezpieczeństwa. Trudne doświadczenia życiowe zwiększają jednak wrażliwość. Nie istnieje żadne optimum pobudzenia emocjonalnego – przeciwnie: najlepsze efekty twórcze osiąga się w stanach niskiego i wysokiego pobudzenia, z czego niski poziom pobudzenia umożliwia akceptację nowych pomysłów, a wysoki sprzyja „tworzeniu się licznych skojarzeń w sieci semantycznej, zwiększając tym samym prawdopodobieństwo wyprodukowania skojarzenia nietypowego”¹¹⁹. Przypuszcza się, że człowiek poddany pozytywnym emocjom jest bardziej skory użyć alegorii, która jest ważnym składnikiem procesu twórczego. Przyczyniają się one również do ułatwiania dostępu do zasobów pamięci – pozytywny, podwyższony nastrój sprzyja płynności i giętkości myślenia, nie ma jednak związku z oryginalnością i użytecznością¹²⁰, jak podają źródła: „[...] pomaga w tworzeniu dużej liczby pomysłów, ale nie ma związku z podnoszeniem ich jakości. Wniosek taki można jednak sformułować tylko w odniesieniu do problemów otwartych. W wypadku problemów zamkniętych, gdzie pula akceptowalnych rozwiązań jest bardzo ograniczona, procesom intelektualnym sprzyja raczej nastrój obniżony”¹²¹.

Erich Fromm sformułował pojęcie ucieczki od wolności. W opozycji do biologizmu Freuda główną ideą Fromma była samotność wynikająca z odosobnienia od społeczeństwa i natury. Poczucie braku bezpieczeństwa i uczucie samotności jest w tej teorii jednym z najsilniejszych lęków, od których ludzie pragną uwolnić się bez względu na cenę. Opisywał on ową ucieczkę za pomocą „metafory niewolnika, który wywalczył sobie wolność, lecz zorientował się, że jest ona przerażająca; że nie wie, co ma teraz robić. Wolność jest zatem stanem, od którego większość ludzi – paradoksalnie – stara się uciec, zaletą twórców wybitnych jest zaś odwaga bycia wolnym, a zatem autonomią i zdolność podejmowania ryzyka.

¹¹⁹ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2001, s. 97.

¹²⁰ Tamże, s. 80.

¹²¹ Tamże.

Inne osoby mające potencjał twórczy nie czynią tego – nie ryzykują, gdyż wybierają bezpieczeństwo (np. ekonomiczne) zamiast wolności tworzenia. Wydaje się, że potrzebne jest nie tyle zapewnienie którejś z potrzeb – poczucia bezpieczeństwa lub wolności – co równowaga pomiędzy nimi: przesadna wolność godzi w bezpieczeństwo, przesadne bezpieczeństwo godzi w wolność. Naruszenie powyższej równowagi może być hamulcem twórczości. Istnieją okresy w dziejach ludzkości wyjątkowo w nią obfitujące (renesansowe miasta), ale nie sposób powiedzieć, żeby istniały takie czasy, w których twórczość zupełnie zamierała. Historia dowodzi, że nawet w najbardziej niedogodnych i traumatycznych warunkach, gdzie próżno szukać poczucia bezpieczeństwa, ludzka kreatywność znajduje dla siebie miejsce (w nazistowskich obozach koncentracyjnych kary za uprawianie twórczości samowolnie były wysokie, mimo to zachowało się wiele rysunków i obrazów dokumentujących obozowe życie). Zgodnie z poznawczo-informacyjną¹²² koncepcją autonarracji stałość osobowości jest wynikiem procesu tworzenia „opowieści o samym sobie”, na którą składają się schematy opisujące różne aspekty siebie oraz otoczenia, w którym dana osoba żyje. Opowieści te ulegają jednak czasami zniekształceniom – łatwiej przypominamy sobie pozytywne wspomnienia, natomiast przykre wydarzenia są zapominane lub zmieniane¹²³. Nietrudno dojść do wniosku, że wysoka samoocena jest źródłem pozytywnych emocji, dodatkowo w myśl teorii opanowania trwogi, pozytywna samoocena stanowi „antidotum przeciw egzystencjalnym lękom związanym ze śmiercią poprzez zapewnianie poczucia przynależności do wartościowej grupy, takiej jak społeczeństwo, naród, zespół, itp., dzięki czemu, pomimo naszej śmiertelności, będziemy w stanie pozostawić po sobie coś wartościowego. [...] zdrowa samoocena jest potrzebna, aby przeciwdziałać wykluczeniu ze społeczności. Człowiek pragnie przebywać wśród innych ludzi, a wysoka samoocena stanowi w gruncie rzeczy dowód, że jest się lubianym i akceptowanym”¹²⁴. Jak można przeczytać w źródłach: „Potrzeba poczucia osobistej tożsamości jest drugą stroną potrzeby zakorzenienia. Pragniemy odczuwać wspólnotę z innymi, ale bez utraty własnej, niepowtarzalnej tożsamości. Wypracowanie unikalnej osobowości może według Fromma być zastąpione identyfikacją z czymś większym od nas – grupą, religią, krajem. Nie jest to jednak zdrowa tożsamość, ponieważ wynika z przynależności do czegoś,

¹²² Teorie cech miały za zadanie głównie opis ludzkiej osobowości (np. Wielka Piątka), psychoanaliza poza opisem tego konstruktów przedstawiała także teorię nt. procesu jej powstawania, „ujęcie poznawcze zaś uznaje istnienie genetycznych i biologicznych predyspozycji wywierających wpływ na ostateczny kształt osobowości, jednak nie uważa ich ona za jedyne warunkujące czynniki. Procesy poznawcze, za pomocą których człowiek konstruuje wizję siebie, są w równie dużej mierze wytworem uczenia się na bazie życiowych doświadczeń”. *Psychologia osobowości*, Moduł 4: Poznawczo-informacyjne ujęcie osobowości, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław, s. 10.

¹²³ *Psychologia osobowości*, Moduł 4: Poznawczo-informacyjne ujęcie osobowości, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław, s. 8.

¹²⁴ Tamże, s. 7.

a nie bycia kimś”¹²⁵. W kontekście „zaistnienia w świecie”, a zatem stania się twórcą wybitnym, sama kreatywność okazuje się jednak warunkiem niewystarczającym, a stwierdzenie, że „dobra sztuka broni się sama”, nie zawsze jest zgodne z prawdą. Wyprodukowanie kreatywnego produktu jest tak naprawdę tylko częścią sukcesu – w wielu przypadkach występuje trudność w zakomunikowaniu „niekreatywnej” części społeczeństwa, czym ów nowy i oryginalny produkt jest, oraz trudność w „sprzedaniu” swojego produktu (zob. analiza psychobiograficzna Jackson Pollock i Lee Krasner). Nęcka twierdzi, że twórczość już z samej swojej natury jest czynnością ryzykowną¹²⁶, wymagającą elastyczności myślenia, a fiksacja i sztywność intelektualna stanowią hamulec twórczego myślenia, podobnie jak lęk przed zmianą czy poczucie wstydu. Kreatywność jest także związana z niebezpieczeństwem – istnieje bardzo duże prawdopodobieństwo, że osoba kreatywna poniesie porażkę i mały procent, że odniesie sukces, jeśli jednak już ów sukces zaistnieje, z reguły jest on spektakularny¹²⁷. Kreatywność jest zatem tylko jednym z czynników – obok determinacji i sprytu pozwalającego na zyskanie aprobaty odbiorcy – pozwalających na osiągnięcie sukcesu, bowiem losy jednostki zależą od akceptacji lub odrzucenia przez grupę w dużo większym stopniu, niżbyśmy sobie tego życzyli. Jednostka – w rozumieniu cyklicznej koncepcji sztuki stworzonej przez Csíkszentmihályiego – jest ogniwem, które na drodze swoich wewnętrznych przeżyć, wrodzonego talentu, ale również środowiska i osobistych doświadczeń życiowych produkuje innowacje, które trafiają do tzw. pola, będącego społeczeństwem tudzież społecznością, zbiorem ludzi z danej epoki, z danego otoczenia. To właśnie owo pole dokonuje selekcji dzieł wyprodukowanych przez jednostki. Utwory te następnie trafiają do dziedziny – zbioru znaków, symboli, utworów, które funkcjonują w danej kulturze i świadomości społecznej, przekazywanych kolejnym pokoleniom. Dziedzina wpływa na jednostkę poprzez socjalizację, inspirując ją. W konsekwencji owych inspiracji jednostka implikuje innowacje i w ten sposób cykl się zamyka. Csíkszentmihályi wskazuje na wagę roli, jaką spełnia pole – bowiem tylko jeśli pole zaakceptuje ów jednostkowy wytwór, może on przejść dalej do „dziedziny”, a zatem równocześnie stać się częścią kultury, elementem zbioru symboli i znaków, które zostaną utrwalone. W przeciwnym przypadku – jeśli wytwór nie spełnia oczekiwań pola i nie cieszy się jego uznaniem, jeśli pole nie jest nim zainteresowane – zostaje on zapomniany. By odnieść wielki sukces, jakim jest trafienie do „domeny”, nie wystarczy zatem być jedynie kreatywnym.

¹²⁵ *Psychologia osobowości*, Moduł 3: *Teoria Psychodynamiczna*, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław, s. 10.

¹²⁶ E. Nęcka, *Psychologia twórczości: Teoria procesu twórczego II*, Copernicus Collage, 2021.

¹²⁷ JBP Psychology Clips – No Politics, *Jordan Peterson: The Necessity of Artists in Society*, Youtube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=0yHy9JdF5aY>. [Dostęp: 21.09.2020]

Teresa Amabile – zwolenniczka korzystania z tzw. kryteriów ukrytych – posługuje się „operacyjną definicją twórczości”, która sprowadza się do twierdzenia, że jakiś wytwór lub reakcja jest twórcza o tyle, o ile właściwie dobrani obserwatorzy zgadzają się co do tego, niezależnie od siebie¹²⁸. Biorąc pod uwagę kryteria stworzone przez tę badaczkę, definicję twórczości oraz teorię Csíkszentmihályiego, można powiedzieć, że dzieło może być uznane za twórcze w danym miejscu i czasie – wszystko zależy od sędziów, którzy je oceniają. Zależne od czasów i przestrzeni, w których żyją, zdanie sędziów może powodować, że nawet rewolucyjne dzieła nie znajdują ich uznania. Wiele teorii naukowych było hamowanych poprzez wpływy zewnętrzne (najbardziej popularny przykład to Kopernik i jego teoria heliocentryczna).

Nęcka klasyfikuje również życie w zamkniętej wspólnocie – gdzie samo podjęcie pewnych tematów jest przekroczeniem pewnego tabu – jako przeszkodę procesu twórczego skutkującą zapobieganiem procesom twórczym (proces kończy się, zanim się zaczął). Jako inne przeszkody wymienia np. przedwczesne przerywanie (porzucenie dzieła). Wskazuje na dzisiejsze ograniczenia procesu twórczego poprzez konieczność sprawozdawania czy publikowania. Podejmuje kwestię zakłócania procesów twórczych wynikającego z niedostatku wiedzy i/lub umiejętności. Nie bez znaczenia pozostaje też kwestia nagrody. Zarówno Nęcka, jak i Amabile stoją na straży poglądu, że motywem sprzyjającym twórczości jest motywacja immanentna, polegająca na czerpaniu poczucia satysfakcji z samej czynności tworzenia. Zgodnie z tym punktem widzenia nagrody zewnętrzne (pochwały, nagrody finansowe itd.) nie tylko nie są koniecznym czynnikiem motywacyjnym, ale mogą wręcz stanowić czynnik hamujący twórczość. „Szkodliwy wpływ może wykazywać nie tyle sama nagroda, ile oczekiwanie na nią i związane z tym rozproszenie uwagi osoby oczekującej”¹²⁹. Być może ma to pewien związek z pojęciem przepływu (ang. *flow*). Przepływ jest pojęciem z pogranicza psychologii pozytywnej i psychologii motywacji, zaliczanym do emocji pozytywnych, wzbudzanych przez terażniejszość. Jest definiowany jako stan pomiędzy satysfakcją a euforią, wywołany całkowitym oddaniem się jakiejś czynności, pojawiający się w chwilach, kiedy wysoki poziom wyzwania zbiega się z wysokimi umiejętnościami danego człowieka¹³⁰.

¹²⁸ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2001, s. 30.

¹²⁹ Tamże, s. 88.

¹³⁰ M. Csíkszentmihályi, *Przepływ: psychologia optymalnego doświadczenia*, Biblioteka Moderata, Taszów 2005, s. 81.

„Przepływ” można tłumaczyć jako słowo, którym ludzie opisują swój stan umysłu, kiedy są całkowicie skupieni podczas danej czynności (przy czym wykonywana jest ona dla czystej przyjemności z samej tej aktywności). Osoby doświadczające przepływu często definiują ten stan jako podobny do „unoszenia się na wodzie”, „bycia unoszonym na falach”, „uskrzydlenia”¹³¹. Przepływ związany jest z pojęciem motywacji wewnętrznej, która wzbudza chęć podjęcia określonej czynności dla samej radości z jej wykonywania. Człowiek nie koncentruje się na rezultacie, ewentualnych nagrodach lub karach, lecz całkowicie zatracą się w przyjemności, którą dostarcza mu dana czynność. Stan przepływu pozwala zaspokoić wewnętrzne potrzeby umysłu, osiągnąć rozwój psychiczny, doświadczyć prawdziwego poczucia szczęścia i spełnienia. Charakteryzuje się on brakiem poczucia czasu, brakiem samoświadomości, całkowitą wolnością od lęku. Można zatem przypuszczać, że osoba, która osiąga stan przepływu, jest bardziej efektywna od osoby, która próbuje wykonywać te same czynności w celu osiągnięcia nagrody.

Zaznajomiwszy się z teoriami osobowości i psychologią twórczości, można odnieść wrażenie, iż akceptacja ma szczególne znaczenie w przypadku twórczości egalitarnej, w której długotrwały brak pozytywnej odpowiedzi na realizowane zadania może powodować zniechęcenie, zmęczenie czy niskie poczucie własnej wartości, a zatem osłabiać zdolności twórcze. W przypadku twórczości wybitnej zaś liczą się przede wszystkim czynniki wewnętrzne. W sytuacji każdej aktywności twórczej akceptacja ze strony otoczenia oraz pozytywna informacja zwrotna jednoznacznie wydaje się mieć pozytywny wpływ, jednostki wybitne posiadają jednak odwagę i determinację do działania nawet w niesprzyjających warunkach. Nie tyle istotna jest tu rzeczywista akceptacja otoczenia, a raczej to, co dana jednostka myśli i czuje – zarówno w temacie danych sytuacji i problemów, jakie ją spotykają, jak i o samej sobie. Prawdziwie wybitna twórczość wydaje się niezależna od czynników zewnętrznych i wysoce zależna od wewnętrznych motywacji, które wynikać powinny w tym przypadku nie tyle z chęci zaistnienia w świecie sztuki, co z samej potrzeby tworzenia. Nie zawsze jednak jest to wystarczające – dzieło nie zawsze broni się samo. Bycie okrzykniętym „wybitnym” za życia wymaga nie tylko odpowiednich, potencjalnie kreatywnych cech osobowościowych, ale także odpowiedniego „pola” rozumianego zarówno jako pole według koncepcji Csikszentmihályiego, jak i jako kombinację przestrzeni oraz czasu. Wydaje się zatem, że aby być wielkim twórcą, trzeba pokonywać nie tylko przeszkody życiowe, ale i wychodzić poza własne ograniczenia. Ważna jest tutaj pewność siebie, a zarazem umiejętność przeciwstawiania się poczuciu wstydu i strachu przed negatywną oceną z zewnątrz.

¹³¹ Tamże, s. 81.

Czynniki zewnętrzne przemieszczają energię psychiczną i to od siły wewnętrznej motywacji zależy, czy i jak dana osoba poradzi sobie z trudnościami. Warto w tym miejscu przytoczyć myśl Mariny Abramović, która twierdzi, że bycie prawdziwym artystą jest jak oddychanie – niezależnie od okoliczności nie można go przerwać, „jeśli nie oddychasz, umierasz”¹³².

¹³² New York Times Event, *Marina Abramovic, Interview pt. 1*, TimesTalks, YouTube, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZcWSeXQ3khM> [dostęp: 6.07.2021].

2.3. Typ osobowości a osobowość twórcza – znaczenie intuicji, introwertyzmu i determinacji

W procesie twórczym istotne wydaje się przede wszystkim myślenie intuicyjne, które odznacza się nieświadomością, niewerbalnością (myślenie obrazami), pozalogicznością, skokowością, emocjonalnością, heurystycznością, holistycznym ujmowaniem problemu, a jego wynikiem jest gotowy wniosek¹³³. Jak wskazuje Patrycja Szostok: „Wyobraźnia twórcza pozwala na powstawanie połączeń obiektów, których nigdy nie widzieliśmy, na ich przekształcaniach, które w rzeczywistości nie miały, a czasem nawet nie mogły, mieć miejsca”¹³⁴. Wymienia otwartość, niezależność oraz wytrwałość jako cechy twórcy. Twierdzi, że osoby twórcze „są bardziej skłonne do subiektywnej interpretacji postrzeganych obiektów, mają większą tolerancję dla niezrozumiałych lub abstrakcyjnych obrazów, które z reguły są źle przyjmowane przez osoby mało twórcze”¹³⁵. Rogers wskazuje z kolei, że najważniejsze jego cechy to m.in. otwartość na nowości. Według Masłowa twórca jako osoba samorealizująca się to ktoś, kto nie ulega bezwolnie modzie i stylowi życia narzuconemu przez świat, a Guilford podkreśla „wrażliwość na problemy” (oznaczającą zauważanie nieścisłości w pewnych sytuacjach, niezadowolenie z zastałego stanu rzeczy). Również podejście asocjacyjne – jedna z najstarszych teorii psychologicznych dotycząca twórczości – ma podobne stanowisko w tej kwestii: Sarnoff Mednick (1962) wprowadza termin „kojarzenie odległe”, czyli spostrzeganie podobieństw nieoczywistych, nieschematycznych, oryginalnych¹³⁶. Mechanizmy kojarzenia są z reguły przyziemne i oczywiste (biały kojarzy się z czarnym, stół z krzesłem, osoba z miejscem, zapach z osobą itd.), wynikają z procesu uczenia się i są dobrze opisane z punktu widzenia neurologicznego. Zostały opisane po raz pierwszy już przez Arystotelesa w „Traktacie o duszy”. Od czasu do czasu jednakże procesy kojarzenia przyjmują niezwykle i potencjalnie twórczych. Jako ich przykład Nęcka podaje pytanie: „Z czym kojarzy ci się stół?”. Dominują oczywiste odpowiedzi: „krzesło”, „obrus”, „drewno”, „noga”, „jedzenie”. Wśród nich znacznie częściej niż pozostałe wskazywana jest odpowiedź: „krzesło”. Taki rozkład nazywany jest „stromym” – mamy wtedy do czynienia z procesami nietwórczymi, wyznaczonymi

¹³³ P. Szostok, *Twórczość – kreatywność – innowacyjność. Osobowościowe, kulturowe i organizacyjne podstawy nieszablonowego myślenia*, Uniwersytet Silesia, Katowice 2012, s. 7. <https://www.researchgate.net/publication/303498100> [dostęp: 10.01.2019].

¹³⁴ Tamże, s. 6.

¹³⁵ Tamże, s. 5.

¹³⁶ S. Mednick, *The associative basis of the creative process*. *Psychological Review*, 69(3), Amerykańskie Towarzystwo Psychologiczne, 1962, s. 220–232.

przez wcześniejsze procesy uczenia się. Osoba o takim rozkładzie skojarzeń będzie bardziej powtarzalna i przewidywalna, a przez to mniej twórcza od osoby o „płaskiej” hierarchii skojarzeń. Innymi słowy, skłonność niektórych umysłów ludzkich do kojarzenia nietypowego, niezdominowanego przez jedną ideę sprawia, że od czasu do czasu pojawia się coś rzeczywiście nowego i wartościowego. Osoby o bardziej „płaskiej” hierarchii skojarzeń – w której nie dominuje jedno skojarzenie – są mniej przewidywalne, mniej schematyczne, bardziej skłonne do produkowania odległych skojarzeń, a zatem bardziej twórcze. Warto zauważyć, że są to procesy potencjalnie twórcze, gdyż nie wszystkie prowadzą do powstania czegoś nowego i wartościowego¹³⁷. Być może właśnie dlatego, że twórczość artystyczna w dużej liczbie przypadków, szczególnie wybitnych, bazuje na skojarzeniach odległych, jest z początku często nierozumiana lub wręcz odrzucana przez resztę społeczeństwa.

W przypadku twórczości wybitnej ważna wydaje się być również rola wyobraźni jako wychodzenia poza schematy oraz zdolności do przebudowywania problemów jako podstawy do zaistnienia czegoś twórczego¹³⁸. Freud wskazywał na istnienie procesu myślenia pierwotnego i wtórnego, gdzie ten pierwszy jest podporządkowany impulsom pierwotnym, tj. biologicznym, a drugi jest realizacją codziennych potrzeb. Proces wtórny uważał za coś raczej powtarzalnego i nietwórczego – dopiero wyzwolenie się ze schematów, których uczy nas otoczenie, może poskutkować wytworzeniem czegoś naprawdę oryginalnego. Nęcka wskazuje, że w sztuce jest to szczególnie widoczne – kiedy artysta uwolni się od wpływów wtórnych, przyzwyczajęń, powszechnie obowiązujących koncepcji, jest oryginalny¹³⁹. Ernst Kris podkreśla wagę „regresji w służbie ego”, czyli niejako kontrolowanego cofania się w rozwoju psychoseksualnym – kontrolowanej utraty kontroli.

Sam Jung przyznaje też szczególne miejsce pojęciu fantazji, oddzielając je od funkcji podstawowych (kognitywnych) i twierdząc, że w każdej z nich posiada ona swój udział. Zaznacza przy tym, że nie należy mylić jej z intuicją jako jedną z funkcji psychicznych:

„Typ funkcjonalny ujawnia się dopiero w sposobie pojmowania i przetwarzania zarówno intuicji, jak i twórczych inspiracji oraz wytworów fantazji. Tak więc dzieło jako owoc twórczości może należeć do innego typu niż artysta, który je stworzył, o typie artysty zaś należy wnioskować nie na podstawie treści dzieła, ale na podstawie sposobu jego wytworzenia. Nie ma zasadniczej różnicy między fantazją artysty a fantazją zwykłego człowieka; jednakże obok bogactwa,

¹³⁷ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, część 3: Teoria procesu twórczego: podejście asocjacyjne, Copernicus Collage, 2020.

¹³⁸ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, część 2: Teoria procesu twórczego: podejście psychodynamiczne, Copernicus Collage, 2020.

¹³⁹ Tamże.

oryginalności, żywotności wytworów fantazji artystę wyróżnia jego zdolność i siła kształtująca, która umożliwia mu nadawanie formy swoim inspiracjom i łączenie ich w organiczno-estetyczną całość”. Z powyższego wynika kilka ciekawych wniosków, z których można wysnuć następujące hipotezy: W sztuce odległe skojarzenia wydają się występować stosunkowo często (kładzie się zresztą na nie nacisk w toku edukacji artystycznej, np. na uniwersytetach), a w przypadku wybitnej twórczości artystycznej wydają się wręcz koniecznością.

1. Częstsze występowanie odległych skojarzeń wydaje się już z definicji być bardziej właściwe typom N niż typom S.
2. Skoro sztuka „karmi się” odległymi skojarzeniami, a ich występowanie jest częstsze w przypadku typów N, w sztuce (szczególnie wybitnej) większość osób powinna przejawiać typ N.
3. Biorąc pod uwagę, iż większość społeczeństwa to typy S, a większość artystów (szczególnie wybitnych) to typy N, można przypuszczać, że czasami skojarzenia są tak odległe, że większość społeczeństwa S, dodatkowo niezaznajomiona w szerszym kontekście z teorią sztuki, nie jest w stanie ich odczytać. Być może problemem jest tu słaba edukacja w zakresie sztuki, ale również opisywany wcześniej konflikt na linii S–N¹⁴⁰.

Warto w tym miejscu dodać, że nawet jeśli to typy N przeważają w czynnościach wymagających wysokiego poziomu kreatywności, w żaden sposób nie oznaczają to ich wyższości nad typami S. „Wszystkie typy są równe: celem poznania typu osobowości jest zrozumienie i docenienie różnic między ludźmi. Ponieważ wszystkie są równe, nie ma jednego najlepszego typu”¹⁴¹, można jednak wyróżnić obszary, w których jedne typy radzą sobie lepiej od innych – każdy typ ma swoje wady i zalety. Typy S specjalizują się w większości w tym, w czym typy N mają problem: są detaliczni, nie przeszkadza im rutyna, są bardziej metodyczni. Mają jednakże gorszą tolerancję dla abstrakcyjnych idei i metafor. Nawet jeśli przyjąłoby się, że prawdą jest, iż to typy N są bardziej kreatywne i odpowiedzialne za tworzenie wielkich dzieł,

¹⁴⁰ Typy S są bardziej „podejrzliwe” w stosunku do nowych i jeszcze niesprawdzonych rozwiązań. Najchętniej wybierają te ścieżki, po których już kiedyś chodzili i które okazały się właściwe. To typy N określane są mianem innowatorów. Ekstrawertyczna intuicja znana jest z wytwarzania wielu pomysłów, z kolei introwertyczna intuicja z łatwego znajdowania wzorców i powiązań między rzeczami. Konflikt na linii S–N wydaje się być większy, niż na linii pozostałych aspektów branych pod uwagę w teorii Myers–Briggs – T–F, E–I, J–P.

¹⁴¹ Oficjalna strona The Myers & Briggs Foundation. <https://www.myersbriggs.org/my-mbti-personality-type/mbti-basics/> [dostęp: 10.11.2020].

produktowanie idei zmieniających świat itd., to raczej dzięki typom S oraz ich pragmatyzmowi, myśleniu o „sprawach doczesnych”, niż „chodzeniu z głową w chmurach”, ów świat w ogóle funkcjonuje.

Sformułowanie aktywności „potencjalnie twórczej” pojawiło się kilka akapitów wcześniej, nie zostało jednak jeszcze wyjaśnione. Aby zdefiniować twórczość jako aktywność, która owocuje czymś nowym i wartościowym, oraz sprawdzić, czy dana osoba jest twórcza, należy przeanalizować jej dzieła. Istnieją jednak przypadki tzw. twórczości bez dzieł. Definiując twórczość poprzez osobę, a nie wytwór, możemy mówić o tym, że dany człowiek jest twórczy na podstawie obserwacji pewnych jego zachowań. Jak mówi Nęcka – istnieją pewne zachowania ludzkie, o których możemy orzec, że są twórcze, mimo że nie wytworzyły jeszcze dzieł (np. dzieci) bądź nigdy ich nie wytworzą (np. osoby, które nie realizują swojego potencjału twórczego)¹⁴². Przejawami aktywności potencjalnie twórczej są m.in.:

- ciekawość, eksploracja, zadawanie pytań
- kojarzenie odległych faktów
- odrzucenie pozornych wyjaśnień
- myślenie obrazami
- użycie analogii, metafory.

Wszystkie powyższe wydają się być właściwe typom N. Również częstotliwość występowania w rozmaitych teoriach twórczości sformułowań, takich jak „otwartość na nowości i nowe doświadczenia”, na określenie cech osobowości twórczej pozwala wysnuć konkluzję, że typy N częściej są wybitnymi twórcami od typów S (nie oznacza jednak – co zapewne Jung miał na myśli rozdzielając pojęcia „fantazja” i „intuicja” – że typy doznaniowe nigdy twórcze nie są lub że żaden z twórców wybitnych nie był typem S).

Wielu badaczy wymienia również indywidualność jako cechę osoby twórczej (m.in. Rogers i Nęcka). Według Maslowa osoby samorealizujące się (a więc twórcze) cechują się m.in. wysokim poziomem autonomii, wysokim stopniem samoświadomości, potrzebą samotności i wyciszenia, niewielką liczbą przyjaciół. Nietrudno dostrzec tutaj analogię do introwertyzmu. Introwertycy z reguły częściej „mają czas” na bycie twórczymi, co wiąże się z ich naturalną skłonnością do głębokich refleksji, życia „w swojej głowie” i dłuższych okresów samotności. Jak pisze Kozak: „Trudno stworzyć cokolwiek, jeśli nie potrafi się wysiedzieć dłużej w jednym miejscu.

¹⁴² E. Nęcka, Kurs: *Psychologia twórczości*, Część 1: *Twórczość z perspektywy psychologicznej*, Copernicus Collage.

Do pobudzenia procesu twórczego niezbędna może okazać się tolerancja na odosobnienie, a nawet upodobanie do takiego stanu. Wielkie dzieła nie zostały stworzone przez grupy¹⁴³. Za przykład podaje Leonarda da Vinci oraz Marcela Duchampa.

Podobnie jak Cain, wskazuje przejście od kultury charakteru (*Culture of Character*) do kultury osobowości (*Culture of Personality*) jako zmianę preferowanych w społeczeństwie cech osobowości. Kozak upatruje trudności bycia twórczym introwertykiem w dzisiejszym świecie, co może wziąć się ze zmianą dominującego typu osobowości wśród wybitnych artystów współczesnych w stosunku do artystów nowoczesnych (a z pewnością w stosunku do artystów jeszcze wcześniejszych epok) oraz innymi oczekiwaniami „pola” wobec sztuki: „Dzisiaj, jednakże, wizerunek samotnego wynalazcy ustępuje pracy zespołowej. Aby być kreatywnym, być może będziesz musiał oprzeć się grupowemu myśleniu w biurze. Być może będziesz musiał wyrobić sobie fragmenty samotności, żeby móc myśleć jak najskuteczniej. Być może będziesz musiał wyleczyć się z towarzyskich wymagań społecznego miejsca pracy, aby pielęgnować swoją energię i kreatywność¹⁴⁴. Wskazuje również na pęd dzisiejszego życia, który ową kreatywność zabija:

Potrzeby współczesnego życia są nieubłagane: dwoje pracujących małżonków, praca przekraczająca czterdzieści godzin tygodniowo, wychowywanie dzieci (i nieustanne czynności, które wymagają przewożenia ich przez przedmieścia), utrzymanie domu, ćwiczenia itd., aż padniesz z wyczerpania. (...) Weekendy służą do nadrobienia wszystkich rzeczy, na które nie mogłeś się dostać w ciągu tygodnia – zakupów żywności, prania i wycieczek do Home Depot. Ten biznes dotyka również introwertyków. Co nieświadome? Jako introwertyk, złapany w tej trąbie powietrznej, będziesz bardziej obciążony niż twój ekstrawertyczny odpowiednik. Życie może być dla ciebie bardziej stresujące. Jeśli nie zwolnisz i nie odzyskasz czasu dla siebie, kreatywny proces może zostać utracony¹⁴⁵.

Wybitny artysta epok przed nowoczesnością miał na horyzoncie inne wyzwania i zmagał się z innymi oczekiwaniami niż artysta dwudziestego czy dwudziestego pierwszego stulecia. Inne były wymagania „pola”, inaczej wyglądały gusty, inna była filozofia, rytm życia oraz możliwości. W stosunku do nowoczesności i współczesności (a szczególnie tej drugiej), w których ceniony jest ekstrawertyczny sposób bycia, dawne epoki wydają się promować introwertyzm. Jednakże czy wyżej wymienione zależności odnoszą się do wszystkich artystów ogólnie, czy może twórczość wybitna nie podlega takim klasyfikacjom – i niezależnie od czasów – dominuje w niej jeden i ten sam typ osobowości? A jeśli owym klasyfikacjom podlega, czy pomiędzy nowoczesnością a współczesnością również istnieją różnice,

¹⁴³ A. Kozak, *Siła introwersji. Wykorzystaj swój potencjał*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017, s. 107.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Tamże.

takie jak pomiędzy czasem przed przełomem wieku XIX i XX a po nim? Czy nowoczesny artysta wybitny ma inny typ osobowości niż wybitny artysta współczesny?

Ów „wysoki poziom autonomii i wysoki stopień samoświadomości” w teorii Masłowa zdaje się mieć połączenie z podejmowanym przez psychologów osobowości tematem samooceny oraz więzi pomiędzy jednostką a kulturą/społeczeństwem. Postrzegając problem w ten sposób, można powiedzieć, iż wybitny twórca jest osobą nie tylko zdolną do rozwiązywania skomplikowanych problemów natury myślenia dywergencyjnego i osobą, która potrafi myśleć poza schematami (ang. *out of the box*), ale też na tyle pewną siebie, by w odpowiedniej chwili zdobyć się na „wyjście przed szereg”, polegając raczej na sobie samym niż na przynależności do jakiegokolwiek grupy. Z powyższym wydaje się korespondować pojęcie determinacji w osiąganiu stawianych sobie celów. Masłow uważa, iż wielka twórczość to 5% talentu u 95% pracy¹⁴⁶. Wyróżnia również dwa etapy procesu twórczego: etap pierwotny (związany z ideą, natchnieniem, powstawaniem pomysłu, zafascynowaniem się czymś) oraz etap wtórny (opracowanie pomysłu). U wielu osób twórczość kończy się na etapie pierwotnym (słomiany zapal). Etap wtórny jest bowiem cięższy, jest pracą nad pomysłem, wymaga cierpliwości, skupienia, motywacji, a jego efektem może być wielkie dzieło. Zawiera się w nim również wymieniona przez Guilforda staranność, której miarą jest ilość pracy włożonej w ekspresję pomysłu (np. liczba słów poświęconych na jego opis).

Interesującym podejściem do tematu badania osób wybitnie twórczych odznaczył się Csíkszentmihályi, który przebadawszy dziewięćdziesiąt jeden osób, przyjął podejście antynomiczne, uznając osobowość twórczą jako paradoksalną. Wymienił dziesięć antynomii osobowości twórczej:

1. Energiczni, ale często spokojni i leniwi. Szybko przechodzą między tymi dwoma stanami.
2. Bystrzy, ale naiwni. Osoby bardzo sprawne umysłowo i słabo podatne na niszczące działanie wieku, a jednocześnie naiwni w kwestiach życiowych, politycznych, finansowych – miewają poglądy bardzo oderwane od rzeczywistości.
3. Zdyscyplinowani, ale skłonni do zabawy. Zabawa rozumiana w znaczeniu tego, co ich interesuje i wciąga, zabawa intelektualna.
4. Pełni fantazji, ale z poczuciem realizmu. Z poczuciem tego, co warto zrobić, a czego nie warto.
5. Ekstrawertywni introwertycy. Oksymoron ów wskazuje na fakt, że osoby twórcze

¹⁴⁶ A. Masłow, *Motywacja i osobowość*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.

potrzebują czasami zamknąć się w swoim świecie, kiedy indziej zaś potrzebują ludzi.

6. Dumni, ale pokorni. Znają swoją wartość, ale także swoje ograniczenia. Nie są pyszałkowaci.
7. Męskie kobiety, kobiece mężczyźni. Twórcze osoby muszą przełamywać stereotypy płci. Twórczy mężczyzna odznacza się wrażliwością – a zatem cechą postrzeganą jako stereotypowo kobiecą. Twórcza kobieta zaś odznacza się umiejętnością przywództwa.
8. Buntowniczy i niezależni, ale konserwatywni.
9. Owładnięci ideą, ale krytyczni i obiektywni. Nawet jeśli są owładnięci jedną ideą przez całe życie, są wobec krytyczni i obiektywni, jeśli chodzi o jej sens czy wartość.
10. Otwartość jest dla nich przyczyną cierpienia i satysfakcji równocześnie.

Warto również wspomnieć, że Nęcka przedstawia zestaw cech wynikających z dotychczasowych badań psychologii nad osobowością twórczą¹⁴⁷ podobny do cech osobowości twórczej przedstawionych przeze mnie w tym rozdziale (intuicja, introwertyzm, determinacja)¹⁴⁸:

- Otwartość rozumiana jako upodobanie do zmian, potrzeba nowości, brak dogmatyzmu oraz tolerancja wobec treści dwuznacznych.
- Niezależność rozumiana jako nonkonformizm w działaniu i myśleniu. Można tutaj również wskazać na psychotyczność jako cecha osobowości sprawiająca, że człowiek jest skłonny do łamania przyjętych reguł. Dla osób z wysokim poziomem tej cechy wszystko jest kwestionowane i poddawane debacie. Również Eysenck wskazuje, że czasami twórczość jest związana z przekraczaniem granicy akceptowalności, która bywa kłopotliwa dla danej osoby i bliska zaburzeniom osobowości.
- Wytrwałość rozumiana jako asertywność, niezależność, perseweracja (zdolność

¹⁴⁷ E. Nęcka, Kurs: *Psychologia twórczości, Część 7: Cechy indywidualne a aktywność twórcza*, Copernicus Collage.

¹⁴⁸ Namysł nad prezentowanymi tutaj przeze mnie cechami (intuicją, introwertyzmem i determinacją) jako cechami kluczowymi w przypadku twórczości wybitnej powstał po zapoznaniu się z literaturą dotyczącą psychologii osobowości oraz twórczości, które tutaj opisuję, ale przed zapoznaniem się z koncepcją E. Nęcki na ten temat. Zgodność z nią wydaje się zatem w pewnym sensie potwierdzeniem moich założeń. Pragnę równocześnie zauważyć, iż E. Nęcka nie tworzył swojej koncepcji w oparciu o MBTI, natomiast w przypadku mojej pracy doktorskiej połączenie psychologii twórczości z psychologią osobowości (MBTI) jest kluczowe, wobec czego terminologia, jaką się posługuję, odpowiada terminologii MBTI.

do podejmowania problemu, nawet jeśli wydaje się on nieproduktywny czy niemożliwy do rozwiązania), podwyższona samoocena. Osoba taka jest odporna na wpływy, potrafi się oprzeć sugestiom zewnętrznym czy wręcz sprzeciwić się im – „zrobię to po swojemu, a nie tak, jak mi sugerujecie”.

Twórca wybitny jest osobą samoświadomą, zdeterminowaną, do pewnego stopnia nieprzewidywalną, skłoną do głębokich refleksji, odznaczającą się dużą giętkością, płynnością i starannością myślenia (Guilford), wysokim (ale nie przesadnie wysokim) poczuciem własnej wartości, skłonnością do podejmowania ryzyka i wychodzenia poza ogólnie przyjęte schematy – człowiekiem zdolnym do generowania nowych i wartościowych pomysłów, a następnie przemieniania ich w dzieło niezależnie od tego, „co ludzie powiedzą”. Najbardziej istotny wydaje się tutaj wpływ intuicji jako procesu odpowiedzialnego za tworzenie odległych połączeń, wyobraźnię oraz chęć eksperymentowania. Na podstawie powyższych informacji można przypuszczać zatem, że najbardziej twórcze (w znaczeniu twórczości elitarnej) będą osoby o typie intuicyjnym. Drugim, mniej ważnym, ale również istotnym czynnikiem, zdaje się introwertyzm. Posługując się kodem MBTI można zatem powiedzieć, że wśród wybitnych twórców to osoby IN prawdopodobnie można spotykać najczęściej (choć z pewnością nie jedynie). Determinacja zdaje się bardziej właściwa osobom J niż P, z kolei nieprzewidywalność P niż J, a zatem dominacja preferencji ostatniej pary MBTI nie jest jasna i potrzeba wyników analiz psychobiograficznych, by móc lepiej ów temat zrozumieć.

Na pozór wydawać by się mogło, że sztuka – wraz z jej refleksyjnością i skłonnością do generowania abstrakcyjnych, innowacyjnych dzieł – jest przestrzenią dla intuicyjnych introwertyków wręcz idealną. Czy jednak rzeczywiście osiągają oni w niej znaczące efekty? Warto mieć na uwadze, że sztuka współczesna często angażuje się w sprawy społeczne. Artyści nie tylko chcą coś swoimi dziełami komunikować, ale często włączają widza w swoje dzieło. W porównaniu z latami wcześniejszymi może to skutkować większym udziałem osób ekstrawertycznych w tworzeniu sztuki.

Prześledziwszy życiorysy wybitnych artystów, postaram się znaleźć odpowiedź na wcześniej wymienione pytania dotyczące intro- oraz ekstrawertyzmu. Co zaś się tyczy wymiaru J–P i determinacji, zdaje się być to problem wymagający głębszego wglądu w sztukę i psychologię osobowości – być może przeanalizowania większej liczby artystów. Wymiar T–F wydaje się – przynajmniej na podstawie teorii – nie mieć znaczenia w przypadku twórczości.

3. Analiza psychobiograficzna wybranych artystów nowoczesnych i współczesnych

Choroby psychiczne to często podejmowany temat na styku sztuki i psychologii. Jedną z koncepcji Freuda zakłada, że dzieła sztuki oferują wymianę energii między widzem a dziełem oraz że energia ta jest najważniejsza dla kondycji ludzkiej psychiki. Sztuka ma wg niego fundamentalne znaczenie dla empatii i stanowi niezbędną część każdego cywilizowanego społeczeństwa. Równocześnie jest ona zbyt bliska rzeczywistości, co czyni ją nieskutecznym narzędziem służącym do zaspokojenia *id* (części ludzkiej psychiki, która odpowiada za impulsy i instynkty). Taka prawidłowość miała w konsekwencji doprowadzać do „narastania tęsknot” w artyście, co z kolei skutkowało nerwicą. Hans Prinzhorn – niemiecki lekarz psychiatra i historyk sztuki – zebrał cenną kolekcję dzieł pacjentów hospitalizowanych w szpitalach psychiatrycznych Europy i Japonii, natomiast Karl Jaspers – niemiecki psychiatra i filozof, jeden z głównych przedstawicieli egzystencjalizmu – analizował dzieła Vincenta van Gogha pod kątem objawów schizofrenii. Wielu psychologów upatrywało związku zdolności artystycznych z różnymi zaburzeniami psychicznymi, z punktu widzenia artysty (szczególnie współczesnego) trudno jednak zgodzić się z takim podejściem i postrzegać sztukę – wraz z jej niesamowitą różnorodnością, a często również wręcz naukowym podejściem do podejmowanych tematów – jako działalność opatrzoną lub wprost wynikającą z zaburzeń psychicznych. Choć z pewnością zdarzają się przypadki artystów dotkniętych tego typu schorzeniami, a większość z nas rzeczywiście cechuje się rozszerzoną wrażliwością na otaczający nas świat, korelacja zaburzeń psychicznych ze sztuką nie wydaje się jednak prawidłowością dominującą w tej dyscyplinie. Mimo że linia między wrażliwością a zaburzeniami psychicznymi w niektórych przypadkach bywa cienka, warto być może raz na zawsze odseparować termin „wrażliwość” od „nadwrażliwości” i kojarzyć tę pierwszą nie tyle z nadmierną emocjonalnością, co umiejętnością uważnego patrzenia na świat, skutkującą zauważaniem niezauważalnych większości kwestii.

W swoim doktoracie celowo nie podejmuję tematu chorób i zaburzeń psychicznych, na które badani przeze mnie artyści mogli cierpieć, zamiast tego zajmuję się typem osobowości, a zatem czymś dla każdego z nas naturalnym. W analizach psychobiograficznych znajdują się nawiązania np. do choroby afektywnej dwubiegunowej czy schizofrenii, które rzekomo nękały Vincenta van Gogha, czy do psychopatii, na którą mógł cierpieć Pablo Picasso. Jednakże służą mi one jedynie jako wskazówki do ustalenia typu osobowości (np. jeśli dany człowiek został oskarżony o psychopatię, z pewnością musiał być osobą

silnie racjonalizującą i kontrolującą, a zatem zapewne taką, która ma dobrze rozwiniętą funkcję Te). Nie zajmuję się dowodzeniem tudzież obalaniem tez na temat tego, czy i jakie choroby psychiczne posiadali analizowani przeze mnie artyści.

Starając się abstrahować od wydawania ocen na temat możliwych chorób psychicznych badanych przeze mnie artystów, dużą uwagę poświęcam indywidualnej historii każdego z nich, jako istotnego czynnika posiadającego wpływ na późniejsze życie i twórczość. W opublikowanym w 1910 r. eseju Freuda pt. „Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa” wydarzenia z młodości tego znamienitego wynalazcy renesansu są interpretowane jako motywacja dla jego obrazów. Freud sugeruje, że ponieważ Leonardo był „nieślubny” i – zanim został adoptowany przez żonę ojca – surowo wychowywany przez swoją biologiczną matkę, obraz „Dziewica z Dzieciątkiem i św. Anną”, przedstawiający dwie matki, miał dla artysty szczególne znaczenie.

Tego typu badania zapoczątkowały rozwój metodologii psychoanalitycznej w kontekście sztuki. Można je podzielić na trzy kategorie: psychobiografię, czyli badanie życia artysty jako szczególnie wpływającego na jego twórczość; psychoikonografię, czyli badanie symboliki dzieła oraz interpretowanie jej z myślą o motywacjach artysty, oraz „pochodzenie kreatywności” związane z procesem artystycznym i sposobem, w jaki artysta doszedł do wyborów, których dokonał pod wpływem różnych czynników. Jak można przeczytać w źródłach: „Podczas gdy polaryzujący efekt wysoce subiektywnej praktyki psychoanalizy sztuki wywołał gorące debaty między badaczami sztuki we wczesnych latach, impet tej metody zawsze był jednoczący”¹⁴⁹.

Pomimo początkowej fascynacji teorią Freuda, Jung finalnie nie zgodził się ze swoim mistrzem w co najmniej kilku aspektach. Oprócz wspomianej już wcześniej niechęci do kwestii podporządkowania psychiki libido oraz skupienia się na eksplorowaniu idei nieświadomości zbiorowej podkreślał również trudność ustalania typu osobowości poprzez metodę psychoikonograficzną. Problem widział głównie w rozłącznej naturze osobowości artysty oraz jego dzieła. Człowiek prawie nigdy nie uświadamia sobie, do jakiego typu osobowości należy. Określenie go jest tym trudniejsze, im silniejszy jest związek człowieka z nieświadomością, co w szczególności dotyczy „wszystkich natur artystycznych”¹⁵⁰, gdyż ludzie twórczy mają „niezwykle silny związek, jakby «bezpośrednie połączenie» z nieświadomością”¹⁵¹. Jung przyznaje wprost, że „nie można bez zastrzeżeń porównywać

¹⁴⁹ L. Thippawong, *Art Theory: Freudian Psychoanalysis*, Artshelp.net, 2021. <https://www.artshelp.net/art-theory-freudian-psychoanalysis/> [dostęp: 2.05.2022].

¹⁵⁰ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 40.

¹⁵¹ Tamże.

dzieła i jego twórcy”¹⁵², ponieważ np. ten sam artysta może być w życiu ekstrawertykiem, natomiast w swoich dziełach introwertykiem, lub odwrotnie. Niektórzy artyści mogą zatem przedstawiać w swoich dziełach to, czym nie są – czyli swoje dopełnienie. Inni natomiast nie przedstawiają swojej drugiej, nieprzeżytej strony, tylko ich własny wywyższony i wyidealizowany portret – wtedy i człowiek, i dzieło należą do tego samego typu. Nie oznacza to jednak, że nie da się ustalić typu osobowości artysty, który dzieło stworzył – każdemu z nas, czy jest wybitnym artystą, czy nie, można przypisać jakiś typ osobowości, nawet jeśli nie jest go świadomy.

To, co wyłania się z przytoczonych cytatów, jest przestrożą, by nie określać owego typu artysty na podstawie jego dzieł – innymi słowy, nie możemy – analizując dzieła danego artysty – powiedzieć na ich podstawie, jakim jest on typem osobowości. Możemy z kolei – poznawszy wcześniej typ artysty na podstawie informacji o jego życiu i sposobie wytwarzania dzieł – odnaleźć ciekawe zależności pomiędzy typem osobowości tego człowieka a jego twórczością. Powyższe staram się zaaplikować do swojej pracy doktorskiej – szukam w biografach, autobiografiach, listach i filmach wskazówek dotyczących zachowań i przyzwyczajzeń artystów, które mogłyby mówić coś o typie ich osobowości, a dopiero wówczas, ustalwszy go, zastanawiam się nad tym, czy i jaki wpływ miał on na tworzone przez nich dzieła.

¹⁵² Tamże.

Kryterium wyboru

Wybór konkretnych artystów determinowany był przede wszystkim dostępnością źródeł: biografii, autobiografii, listów, filmów itd., bowiem, by dobrze ocenić typ osobowości, konieczna jest znajomość specyficznych informacji o nawykach i zachowaniu analizowanych osób. Zbieranie informacji z kilku źródeł różnego rodzaju (np. biografii, zapisu wywiadu, dziennika) zapewnia rzetelność prowadzonych badań – trzeba bowiem pamiętać, że nikt z nas nie jest pozbawiony subiektywizmu. Dzienniki pisane przez samych artystów oraz ich autobiografie bywają stylizowane, w biografiach widzimy danego artystę oczyma biografy, w filmach fabularnych, opisujących historię wybitnych artystów, dużą rolę odgrywa aktor portretujący twórcę.

Klucz czytania analiz psychobiograficznych

Stosując się do znanej zasady filozoficznej, staram się „nie mnożyć bytów ponad miarę” i unikać niepotrzebnych, zaciemniających obraz powtórzeń. Zamiast opisywać więc krok po kroku, dlaczego dane zachowanie artysty pasuje do danego typu osobowości (w którym to opisie niechybnie musiałabym kilka razy kopiować te same zdania z tabel zaczerpniętych z „Gifts Differing” autorstwa Myers, przedstawionych w rozdziale poprzednim), pozwalam sobie wybrać te fragmenty biografii artystów, które (według mnie) mówią coś o ich typie osobowości i opatrzyć je w nawiasach symbolami odnoszącymi się do wspomnianych wyżej tabel.

Zabieg ten ma na celu usprawnienie czytania analiz psychobiograficznych oraz zapewnienie im optymalnego, skondensowanego charakteru.

Vincent van Gogh – INFP

Vincent van Gogh – holenderski malarz postimpresjonistyczny, którego twórczość wywarła dalekosiężny wpływ na sztukę XX wieku – podejrzewany był o epilepsję, psychozę maniakalno-depresyjną, schizofrenię, chorobę Meniere’a czy nawet ostrą przerywaną porfirię¹⁵³. Prawda o stanie psychicznym tego artysty pozostaje zagadką, niewątpliwie jednak (niezależnie od tego, czy i jakie zaburzenia go nękały) jedno pozostaje niezmiennie – typ jego osobowości.

Van Gogh w swoim życiu był nierozumiany, niedoceniany i samotny. Brak akceptacji był w jego przypadku bardzo silnie zaakcentowany i rozpoczął się już we wczesnych latach dzieciństwa, za co odpowiadał m.in. konflikt osobowościowy pomiędzy rodzicami a nim samym – będąc typami doznaniowymi nie rozumieli intuicyjnej, uczuciowej natury syna oraz wewnętrznych rozważań i wątpliwości, jakie nim targały. Owo niezrozumienie prowadziło do obustronnej irytacji i napięcia: Anna Cornelia z domu Carbenthus – matka van Gogha – była osobą szorstką, o bardzo tradycyjnych poglądach¹⁵⁴. Jak podają źródła: „Jego zmienność nastrojów i podkreślanie indywidualności doprowadzały do szału Annę, która dała upust swoim emocjom w rodzinnej kronice pisząc: «Nigdy nie byłam tak zmęczona jak przy Vincencie»”¹⁵⁵. Był on bowiem z jednej strony dzieckiem „wycofanym i zamkniętym w sobie, z drugiej nieokrzesanym i nieposłusznym. Często znikał z domu bez słowa i krążył po okolicznych polach, nie licząc się z uczuciami rodziców – podczas gdy on podziwiał przyrodę, oni odchodzili od zmysłów”¹⁵⁶ (I2, I3, Fi1, Fi2, Fi4). Nie bez znaczenia wydaje się także wczesne zachwianie tożsamości poprzez śmierć brata – pierworodnego Anny i Theodorusa – którego imię „przejął” Vincent: „Im bardziej Vincent starał się udowodnić, że jest kimś więcej niż tylko duplikatem zmarłego brata, tym bardziej oddalał się od rodzicielki”¹⁵⁷.

Artysta czuł się porzucony już w dzieciństwie, o czym może świadczyć m.in. wiele listów, które wysyłał do rodzinnego domu, po tym, jak ojciec wysłał go do szkoły z internatem. By utemperować nieposłusznego syna, matka karała go częściej i dosadniej niż pozostałe dzieci, co pogębiało dręczące go poczucie wyobcowania¹⁵⁸.

¹⁵³ B. Olchowik, W. Sobaniec, *Spekulacje neurologiczne*, [w:] *Medyk Białostocki*, nr 105, 2012, s. 22–23.

¹⁵⁴ A. Kijas, *Vincent van Gogh: człowiek i artysta*, Wydawnictwo SBM, 2018, s. 10.

¹⁵⁵ Tamże, s. 11–12.

¹⁵⁶ Tamże, s. 11.

¹⁵⁷ Tamże, s. 10.

¹⁵⁸ Tamże, s. 12.

„Trudny charakter” tego artysty – jego impulsywność, arogancja, silny indywidualizm (Fi2, Fi4, I3, I4, I5, I6, I7, I10) – skutkowało zrażaniem do siebie wielu osób, które zwyczajnie go nie rozumiały lub do których natura van Gogha nie była przystająca (niektóre typy osobowości lepiej czują się w towarzystwie drugich, inne gorzej – bez wiedzy na temat swojego typu oraz typu innych osób, nie sposób czasami uniknąć konfliktów ani być wyrozumiałym w stosunku do ludzi, którzy są od nas wyraźnie różni). Artysta miał również problem ze zjednywaniem sobie ludzi do pozowania – modelki często traktowały go nieufnie, bały się go¹⁵⁹ – w przeciwieństwie do np. jego przyjaciela, Rapparda, któremu kobiety pozowały czasami nawet bez zapłaty¹⁶⁰.

Vincent van Gogh miał trudności z utrzymaniem pracy, równocześnie cechował się otwartością na nowe doświadczenia (P5, P7). Z firmą Gouip & Cie rozstał się na dobre po tym, jak samowolnie opuścił miejsce pracy, by pojechać do domu na święta, tj. w okresie, gdy galeria mogła uzyskać największe zyski (P2, P3, P9, Ne3)¹⁶¹. Nie wystarczał mu jedynie finansowy aspekt pracy, a praca wymagająca nieustannej koncentracji na zmysłach go nie interesowała, zamiast tego ciągle poszukiwał głębszego sensu i inspiracji (N1, N3, N4, I2, I3). Za jego dziełami stało z reguły jakieś mistyczne, głębsze założenie, np. malował chłopów, chcąc ukazać ich autentyczność i naturalność. Van Gogh bardzo często ulegał silnym, chwilowym fascynacjom – nie tylko w malarstwie (całe serie portretów malowane niemal w jednym czasie), również w relacjach z innymi ludźmi, a także w kwestiach związanych z pracą. Gdy zaczął pracować w księgarni w Dordrecht, „[z]amiast przykładać się do nowego zajęcia, czytał książki na zapleczu, tłumaczył Biblię bądź szkicował rysunki”¹⁶² (N2, N4). Będąc w Anglii nie zagrzebał również miejsca jako pastor. Chcąc uzyskać błogosławieństwo od ojca, zapewniał go: „Z całym przekonaniem i wiarą powziąłem ostateczną decyzję, której, jak sądzę, nigdy nie będę żałował: chcę stać się prawdziwym chrześcijaninem i prawdziwym sługą chrześcijaństwa”¹⁶³. Wyjechał do Amsterdamu, gdzie stryj Johannes Stricker pomagał mu w przygotowaniach do egzaminu. Choć z początku van Gogh zapałał do tego zajęcia wielkim entuzjazmem, bariera językowa (nie najlepiej mówił po angielsku) szybko okazała się zbyt duża, szczególnie że zamiast nauki, artysta wolał piesze wędrówki po Amsterdamie (N8, I2, I3, I5, I9).

Kierując się przede wszystkim introwertycznym odczuwaniem (Fi), przy słabo rozwiniętym, bo stojącym na czwartym miejscu w hierarchii funkcji, ekstrawertycznym

¹⁵⁹ Tamże, s. 105.

¹⁶⁰ Tamże, s. 57–58.

¹⁶¹ Tamże, s. 19.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ Tamże.

myśleniu (Te), van Gogh był porywczy i odważny w sytuacjach, w których dostrzegał cierpienie innych. Utożsamiał się z nimi do tego stopnia, że często tracił obiektywny ogląd na ludzi i ich idealizował. W swoim postępowaniu kierował się przede wszystkim własnymi odczuciami, często ignorując wszelkie zewnętrzne okoliczności, które można by nazwać w danej sytuacji racjonalnymi, włącznie z poradami swojego brata i rodziców. Gdy uczył francuskiego w Anglii, „[o]prócz prowadzenia lekcji musiał odwiedzać domy swoich wychowanków, by odbierać zaległe chesne, a że miał zbyt miękkie serce, nie sprawdził się w roli poborca”¹⁶⁴ (F1, F3). Kiedy po licznych zmianach miejsca zamieszkania przyjechał do rodzinnego Neuen, stworzył tam serię „Głowy ludzi”. Tak pisał do swojego brata, Theo: „Jestem malarzem-wieśniakiem. Wystarcza mi jedzenie, picie, strój i dom wieśniaka. Sukces odnoszą wyłącznie ci, którzy zmagają się z naturą. Trzeba borykać się z nią tak długo, aż zdradzi ci swoje tajemnice. Pragnę mieszkać na prowincji i malować wiejskie życie. Zamierzam stworzyć serię scen ukazujących wieśniaków w domu. To poważne wyzwanie. (...) aby malować wieśniaków, trzeba stać się jednym z nich”¹⁶⁵ (Fi1, Fi3, Fi4, Fi5). Podczas pobytu w Borinage, w Belgii, był bardzo poruszony losem mieszkających tam górników oraz wyzyskiwanych kobiet i dzieci – do tego stopnia, że rozdał ubogim cały swój majątek¹⁶⁶ (F1, F2, F8). Głęboko wierzył, że życie w ubóstwie i zakosztowanie życia tych ludzi przybliży go do nich (Fi5). Widział w nich szczerłość i uczciwość oraz niechęć do bycia pod władzą, ich nerwowość idealistycznie tłumaczył wrażliwością. Widząc własne rozterki w tych ludziach, czuł z nimi zażyłość i chciał zbliżyć się do nich jeszcze bardziej. Poszukiwał prawdy – o sobie, o świecie i o ludziach. Jego poświęcenie i żarliwe oddanie paradoksalnie nie spotkało się jednak z zachwytem ani Kościoła, ani ludzi z Borinage: „Komitet ewangelizacji orzekł, że postawa Vincenta, jego wygląd i zachowanie godzą w wizerunek kapłaństwa”¹⁶⁷. Oficjalnie podano inny powód – brak daru przemawiania, który miał być nieodzowny dla kaznodziei, a jego brak uniemożliwia wykonywanie tej funkcji. Van Gogh, który „do ostatniej chwili trzymał się złudzeń i był przeświadczony, że przyszło mu żyć wśród poczciwych i dobrych ludzi” (F8, Fi7), również w nich nie znalazł akceptacji, czekało go raczej wykluczenie: został nazwany „szaleńcem”.

Van Gogh idealizował również Paula Gauguina, którego poznał podczas pobytu w Paryżu. Z pozoru artyści dobrze się rozumieli – obaj mieli naturę buntownika

¹⁶⁴ Tamże, s. 19.

¹⁶⁵ Tamże, s. 61–62.

¹⁶⁶ Tamże, s. 24.

¹⁶⁷ Tamże.

i poszukiwacza, prowadzili ekscytujące rozmowy o malarstwie. Wrażliwy, prostolinijny, bezpośredni, ulegający chwilowym fascynacjom van Gogh różnił się jednak od Gauguina, który kierował się w swoim postępowaniu zupełnie innymi, bardziej „logicznymi” argumentami. Vincent sprowadził Paula do Arles, by stworzyć tam studio artystyczne. Gauguin był ówczesnym celebrytą, więc jego przyjazd mógł się wiązać ze zwiększeniem zainteresowania zarówno van Goghiem, jak i samą miejscowością. Nie obeszłoby się jednak bez pomocy Theo, który zaproponował artyście wystawę w Paryżu oraz sówite wynagrodzenie. O to jednak Vincent nie dbał – był zachwycony obecnością Gauguina (F, Ne). Z początku ich relacja układała się dobrze. Van Gogh był zafascynowany sposobem, w jaki Gauguin malował na tyłe, żeby wtrącać niektóre inspiracje do swoich prac (F5). Z czasem jednak, szanującego ludzki trud Vincenta, zaczął razić niemal prześmiewczy sposób, w jaki Gauguin czasami ukazywał pracujących ludzi na swoich obrazach (F3). Ponadto usiłował on przekonać Vincenta, by ten malował bardziej abstrakcyjnie, używając więcej wyobraźni, z czym przywiązany do portretów ludzi i widoków van Gogh zupełnie się nie zgadzał. Artyści kłócili się ze sobą o sprawy związane ze sztuką, ale Gauguin zaczął szybko zazdrościć Vincentowi talentu. Van Gogh zaczął się bać, że Gauguin wyjedzie bez słowa, a o artystycznym studiu w Arles będzie można zapomnieć (F). Lęk zdominował go do tego stopnia, że potrafił w nocy sprawdzać, czy Gauguin jeszcze jest tam obecny (Ne7), co niesamowicie drażniło tego drugiego¹⁶⁸.

Co ciekawe, najstłynniejsze wydarzenie, z którego van Gogh jest znany – obcięcie własnego ucha i wręczenie go prostytutce – mogło natomiast wyglądać zupełnie inaczej, niż zwykło się o tym mówić. Istnieją źródła mówiące, że to Gauguin mógł w pojedynku okaleczyć Vincenta – do Arles przywiózł wszakże ze sobą szpadę, której po wyjeździe już ze sobą nie miał. Artyści zdecydowali jednak, że prawda nie ujrzy światła dziennego, a van Gogh wziął całą winę na siebie (Fi1, Fi2, Fi5, Fi7). „Jeśli ty będziesz milczał, ja też będę milczał”¹⁶⁹ – napisał do Gauguina, natomiast do brata: „Co za szczęście, że Gauguin nie miał broni maszynowej”¹⁷⁰.

Chociaż nigdy nie był żonaty, życie uczuciowe Vincenta van Gogha było dość burzliwe. Miłość do Eugenii Loyer doprowadziła go do konfliktu z rodziną, podobnie jak uczucie do Kee Vos, której oświadczył się słowami: „Kocham cię jak siebie samego.

¹⁶⁸ Tamże.

¹⁶⁹ Tamże, s. 160.

¹⁷⁰ Tamże.

Czy odważyłabyś się mnie poślubić?”¹⁷¹(Fi4), a nie zraziwszy się odmową, zaczął niemal prześladować (Fi7) kobietę. Van Gogh wierzył w swoje wybory i był w stanie przeciwstawić się innym, by pozostać w zgodzie z samym sobą i ideałami, w które wierzył (Fi3). Artysta opłacał modeli z pieniędzy, które dostawał od brata – kiedy i oni zaczęli odmawiać, oferował im coraz większe zapłaty. Gdy na jego drodze stanęła prostytutka i alkoholiczka – Clasina Maria Hoornik, znana jako Sien, koszty jego utrzymania jeszcze bardziej wzrosły. Zauroczony jej autentycznością, przygarnął ją do siebie, opłacił za nią czynsz (z pieniędzy Theo). Widział w niej ten sam rodzaj piękna, jaki dostrzegał w biedakach i wieśniakach, których malował: „Zwróciłem na nią uwagę, bo wyglądała nędznie. Mnie się wydaje piękna”¹⁷². Sien była starsza od van Gogha, jej ciało nosiło ślady licznych chorób, ale to nie tylko go nie zniechęcało – zapalał do niej wielkim uczuciem, gdyż widział w niej część siebie. Do Theo pisał: „Zarówno ona, jak i ja jesteśmy osobami nieszczęśliwymi, które dotrzymują sobie towarzystwa i które razem dźwigają ciężki bagaż”¹⁷³(Fi1, Fi2, Fi7). Jednym z najlepszych przykładów wskazujących na typ intuicyjny (oprócz impulsywnego zachowania van Gogha oraz sprzeciwiania się akademickiemu sposobowi rysowania, wiary w słuszność własnej ekspresji artystycznej) jest to, w jaki sposób rysował Sien i jak w ogóle odnosił się w swojej sztuce do kobiet. „Zamiast rozebranej bogini, malowanej ku uciechu mężczyźni, powstał nagi obraz nędzy i rozpacz, który wywołuje w podziwiających go widzach jedno uczucie – smutek”¹⁷⁴. Kiedy ponownie postanowił podjąć studia na ASP w Antwerpii, gdzie został wyszydzony za swój sposób malowania nie tylko przez studentów, ale i nauczycieli (Charles Verlat ogłosił, że van Gogh nawet samej Wenus potrafi nadać rysy wieśniaczki), wpadł w szal i wykrzyczał, że profesor najwyraźniej nie wie, jak wygląda prawdziwa kobieta. Świadczy to nie tylko o innowacyjnym podejściu sprzeciwiającym się skostniałym regułom, ale również o mocnym przekonaniu co do własnego sposobu widzenia świata, w którym (Fi1, Fi2, Fi4) van Gogh miał notabene, jak się wydaje, dużo racji: jest coś w jego obrazach, co rzeczywiście sprawia wrażenie prawdy i naturalności osób portretowanych. Brak upiększania i stylizowania skutkuje ukazaniem świata takim, jakim rzeczywiście on jest – niefiltrowanym przez żaden jednoznaczny styl, manierę, jedynie przez wrażliwość artysty.

Jak można się domyślać, filozofia życiowa oparta na kierowaniu się przede wszystkim subiektywnymi odczuciami nie podobała się pragmatycznym, doznaniowym rodzicom (S)

¹⁷¹ Tamże, s. 28.

¹⁷² Tamże, s. 40.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ Tamże, s. 42.

van Gogha. Na wieść, że ich syn związał się z ulicznicą, postawili twarde warunki, a Theo do nich dołączył – Sien miała zniknąć z życia van Goghów, inaczej Vincent nie dostałby więcej pomocy finansowej od brata. Artysta, który poczuł się ojcem dzieci Sien i pragnął założyć rodzinę, usiłował sprzeciwić się bratu (F1, F8, Fi2, Fi5), jednakże brak pieniędzy i późniejsze, „rozleniwione” zachowanie Sien sprawiły, że finalnie zgodził się na propozycję brata. Życie Sien zakończyło się w tragiczny sposób: wróciła na ulicę, później wyszła za mąż, mimo to popełniła samobójstwo „rzucając się do rzeki, zgodnie z obietnicą, jaką kiedyś złożyła swojemu malarzowi”¹⁷⁵.

Schroniwszy się na północy Holandii, van Gogh dużo czasu poświęcał na obcowanie z naturą, która zawsze przynosiła mu ukojenie. Męczyło go poczucie winy wobec Sien, które usiłował zniwelować swoistego rodzaju eskapizmem: „Aby zapomnieć, kładę się na piasku przy pniu starego drzewa, które szkicuję. Palę fajkę, patrzę w błękitne niebo, na mech i trawę. Jestem daleko stąd i o wiele szczęśliwszy”¹⁷⁶ (N4, N5, N6). Późniejsza relacja z Margot Begemann, która była zakochana w Vincencie, zaczęła się równie impulsywnie jak niemal wszystko w życiu van Gogha – uległ on wyznaniu miłości przez kobietę. Kiedy zostali przyłapani, i artysta znowu znalazł się w centrum konfliktu, stwierdził, że się z nią ożeni (F1, F3, F8, Fi4), co tylko pogorszyło sytuację: rodzina uznała, że kobieta jest w ciąży. Margot usiłowała popełnić samobójstwo zażywając strychninę. Przed śmiercią chciała spotkać się z van Goghiem po raz ostatni – ten wykazał się jednak przytomnością umysłu, sprowokował u kobiety wymioty i zaniósł ją do domu.

Pomimo niepodważalnego talentu artystycznego, nawet w świecie sztuki artysta ten nie znalazł ukojenia. Był człowiekiem wrażliwym (Fi) i oryginalnym (N3, N4, N6, N7), nie każdemu jego bezkompromisowa autentyczność pasowała – niektórzy mieli go za grubiańskiego, gdyż nie trzymał się ogólnie przyjętego taktu, nie wikłał się w utarte konwenanse i stronił od wszystkiego, co wydawało mu się niesprawiedliwe i sztuczne (I5, I6, Fi3, Fi5). Akademia nie była zachwycona tematyką jego obrazów, na co Vincent zareagował agresją, buntem i sprzeniewierzeniem się akademickim normom. Styl van Gogha nie pasował ani do akademizmu, ani do innowacyjnego na owe czasy impresjonizmu. Mimo że czerpał z tego drugiego m.in. kolorystykę, był zbyt mistyczny i ciemny. Co ważniejsze, nawet jeśli van Gogh zdawał sobie sprawę ze swoich braków w warsztacie (był samoukiem), zawsze mocno wierzył w słuszność własnych idei (Fi4). Van Gogh wołał malować żywych ludzi

¹⁷⁵ Tamże, s. 45.

¹⁷⁶ Tamże.

niż odlewy gipsowe, co nie tylko nie podobało się nauczycielom akademickim, ale i poróżniło go z przyjacielem i nauczycielem – Mauvem (Fi1, Fi2). Zapraszał do swojej pracowni biedaków, ludzi z ulicy, szukając w nich naturalności i autentyczności (F1, F2). Kopiował dzieła Milleta, który także sławił „prozę życia”. Był również w swoich poglądach natarczywy, co odczuł na sobie m.in. George Hendrik Breitner – przyjaciel, z którym artysta udawał się na długie spacerunki po dzielnicach biedoty, gdyż wydawały im się dużo ciekawsze niż zadbane i „sztuczne” centrum. Breitnera interesowały głównie widoki miasta, van Gogha ludzie. Gdy zaczął nakłaniać przyjaciela do częstszego korzystania z usług modeli – najwyraźniej zbyt nachalnie – tamten zerwał z nim kontakt.

Brak akceptacji ze strony otoczenia paradoksalnie nie sprawił, że van Gogh porzucił sztukę, przeciwnie – to zwiększyło jego determinację do tworzenia. Nie słuchał opinii innych, głęboko wierzył w słuszność swoich przekonań i był pewny, że kiedyś ktoś to dostrzeże. Tak było m.in. w przypadku „Jedzących kartofle” (1885). Theo, jako marszand, zaoferował Vincentowi, że wystawi jego obraz na Salonie paryskim. Vincent spędzał dni i noce na malowaniu owego dzieła, o którym wiedział, że musi być majstersztykiem. Zdawał sobie sprawę, że to dla niego duża szansa, nie chciał również zawieść brata (F2, Fi3, Ne1, Ne2). Długo nie mógł znaleźć odpowiedniego tematu, olśnienie przyszło – jak to w przypadku typów intuicyjnych bywa – nagle i niespodziewanie podczas odwiedzin u swojej wiejskiej muzy Gordiny de Groot, którą zastał na jedzeniu kolacji z bliskimi. To właśnie ta scena zwróciła szczególną uwagę van Gogha. „Jego obsesja na punkcie dzieła się pogłębiła. Malował z pamięci – nie potrzebował już ani swoich wcześniejszych studiów, ani wizyt w domu państwa de Groot. Cały czas wprowadzał poprawki bez ładu i składu, tak jakby nie zdawał sobie sprawy, że w pewnym momencie dzieło trzeba skończyć”¹⁷⁷ (N4, N6) (widać tutaj użytkowanie funkcji terytorialnej Si). Był pewny swojego sukcesu, mimo że innych jego obraz nie zachwycał. Theo nie był oczarowany dziełem brata i finalnie „Jedzący kartofle” nie zostali zaprezentowani na Salonie. Z powodu złej reputacji po sytuacji z udziałem Margot Vincent został niesłusznie oskarżony o gwałt na Gordynie. Nie pomogły zapewnienia dziewczyny, że jest niewinny. Miejscowy ksiądz oznajmił van Goghowi, że kategorycznie zabronił mieszkańcom wioski pozowania mu. Impulsywny, często ulegający emocjom artysta naubliżał mu, po czym poszedł do burmistrza. Jego działania poskutkowały jeszcze większym rozgłosem niechlubnej sytuacji.

¹⁷⁷ Tamże, s. 72.

Z braku żywych modeli van Gogh zajął się malowaniem obiektów nieożywionych – wszystkiego, co znalazł.

Wrażliwy i współczujący van Gogh chciał widzieć w ludziach to, co w nich najlepsze, fascynowała go ich prawdziwość i autentyczność, jego zachowanie w sytuacjach konfliktowych przypominało jednak najgorsze cechy funkcji Te (można zatem sądzić, iż nie była ona u niego dobrze rozwinięta). Była ona jego funkcją wewnętrzną, a wspomniane wybuchy agresji i arogancji stanowiły wynik ciągłego, silnego stresu, który powodował odwrócenie hierarchii funkcji kognitywnych – tzw. uścisk. Powyższe stanowisko zdawałby się potwierdzać fakt, że gdy tylko znalazł się w przyjaznym dla siebie otoczeniu, jego osobowość zaczęła się balansować. Jego późniejszy pobyt w Paryżu wydawał się działać na van Gogha ożywczo i łagodząco. Nawet sam Theo przyznawał: „Wybornie nam się razem mieszka. Vincent zmienił się nie do poznania. Innych uderza to nawet bardziej niż mnie”¹⁷⁸. Unikanie przedłużającego się, silnego stresu związanego z brakiem akceptacji ze strony otoczenia oraz rozdrażnienia powodowanego niezgodnością idealistycznych wizji z rzeczywistością, skutkowało cofnięciem się funkcji Te na swoje miejsce (w INFP miejsce czwarte), oddając równocześnie działanie najlepiej do tego przystosowanej funkcji dominującej Fi. „Jeszcze nic nie sprzedał, ale wymienia swoje dzieła na innych. Niemal codziennie zostaje zapraszany do pracowni przez jakieś sławy lub słynny malarz odwiedza jego”¹⁷⁹ – pisał Theo. Mimo tego dobrego początku, sytuacja van Gogha zaczęła się pogarszać. Uczestnictwo w pracowni Fernanda Piestre’a Cormona rozczerowało Vincenta. Nauczyciel był w atelier rzadko, „rzucając neutralne uwagi na temat prac podopiecznych; w istocie to uczniowie nawzajem oceniali swoje prace”¹⁸⁰. Starsi uczniowie zapewniali młodszemu „inicjację” często na granicy dobrego smaku, co powodowało ustalenie nielegalnej hierarchii. Na jej czele stali dwaj artyści: Louis Anquetin oraz Henri de Toulouse-Lautrec. Van Gogh był starszy od kolegów i czuł się w ich towarzystwie niekomfortowo. Przedrzeźniano go i szydzono ze sposobu, w jaki nakładał farbę: „Podczas gdy Lautrec upijał siebie i swoich gości, Van Gogh siedział w kącie studia przed jednym z obrazów, które przyniósł ze sobą. Umieszczając płótno najlepiej, jak umiał, w dobrym świetle, czekał, aż ktoś go zobaczy i raczy mu o tym powiedzieć. Miał nadzieję, że nawiąże kontakt wzrokowy. Ale nikt nigdy nie zwracał najmniejszej uwagi. I wreszcie, zmęczony

¹⁷⁸ Tamże, s. 82.

¹⁷⁹ Tamże, s. 102.

¹⁸⁰ Tamże, s. 103.

czekaniem, zabierał swoje płótno i odchodził”¹⁸¹. Pomimo niedogodności nawiązał przyjacielską relację z Toulouse-Lautrekiem, którego pierwszym marszandem stał się Theo.

Po trzech miesiącach Vincent zrezygnował z lekcji. Zaczęło się także jego uzależnienie od absyntu. Trunek ten powodował w nim skrajne efekty – depresja mieszała się z euforią zaledwie w ciągu kilku minut. Vincent stał się tak uciążliwy i kłótlivy, do tego przestał dbać o wygląd, cuchnął, zaśmiecał mieszkanie Theo, że brat poczuł się zmęczony jego obecnością. „Jakby były w nim dwie osoby. Jedna niezwykle utalentowana, delikatna i łagodna. Druga egocentryczna i chłodna. Był czas, gdy bardzo kochałem Vincenta, był moim najlepszym przyjacielem. To minęło. Chcę, żeby odszedł i żył sam, i zrobię wszystko, co w mojej mocy, żeby tak się stało”¹⁸² – żalił się siostrze, paradoksalnie w idealny sposób opisując dwa skrajne oblicza typu INFP. Vincent jednak w mig pojął intencje brata (Fi, Ne). Wiedział, że Theo jest wycieńczony, rozumiał też, że jest tego powodem. Zaczął częściej udawać się na plenery (mimo że wcześniej twierdził, iż paryskie powietrze szkodzi zdrowiu), by Theo mógł odpocząć w samotności. Zmiana w zachowaniu Vincenta była tak duża, że Theo poprosił go, by został z nim.

Troska o brata spowodowała również, że Vincent opuścił Paryż i zamieszkał w Arles. Nie przyznał się do powodu swojego wyjazdu od razu. Twierdził: „Schronię się gdzieś na południu, żeby nie widzieć tych wszystkich malarzy, którzy jako ludzie są mi wstrętni”¹⁸³. Tak naprawdę bał się jednak, że ściągnie Theo na złą drogę poprzez rozrywkowy tryb życia, którzy bracia razem prowadzili (alkohol, kawa, papierosy, wizyty w domach publicznych).

Lokalna galeria bardzo go rozczarowała, podobnie jak mieszkańcy miasteczka. Przeczytawszy książkę o przygodach Tartarena z Taraskonu Alfonsa Daudeta, wyobrażał sobie ich jako ciepłych i życzliwych, rzeczywistość okazała się jednak inna (Fi7). Nie mógł się wśród nich odnaleźć, bywały dni, że do nikogo się nie odzywał (Fi4). Wiosna okazała się jednak nowym tchnieniem fascynacji – przyzwyczajony do powolnych, stopniowych zmian pór roku van Gogh, przeżył zachwyt nad rozkwitem natury w Arles (Ne3). Przypominała mu ona japońskie drzeworyty, którymi się fascynował. Był zachwycony polami i sadami. Ciągłe malował. Pomimo że mieszkał w okolicy, która nie była zbyt bezpieczna, zdawał się tego nie zauważać (Ne3, Ne7, Fi7).

Relacja z Gauguinem i słynna sytuacja z uchem poskutkowały jeszcze większym wykluczeniem Vincenta, chociaż tak naprawdę – wg Agnieszki Kijas – wcale nie był

¹⁸¹ H. Perruchot, *Toulouse-Lautrec*, Cleveland–Nowy Jork 1960, s. 120.

¹⁸² Tamże, s. 108.

¹⁸³ A. Kijas, *Vincent van Gogh: człowiek i artysta*, Wydawnictwo SBM, 2018, s. 125

on „szalony”. W szpitalu van Gogh zachowywał się agresywnie, był to jednak wynik silnego szoku i niedługo później wypisano go na jego własne życzenie. Reputacja artysty jednak znacząco się popsuła. Mieszkańcy Arles na widok artysty pukali się w głowy, aż w końcu podpisali petycję o zamknięciu go w szpitalu, mimo że nic nikomu nie zrobił, jedynym jej powodem było to, że „źle mu z oczu patrzyło” (Fi6). Van Gogh został pochopnie i niesłusznie zamknięty po raz drugi, gdzie – co nie jest zaskoczeniem w świetle takich wydarzeń – dostał napadów paranoi i furii. Do tego Gauguin rozpowiadał po Paryżu podkoloryzowaną wersję wydarzeń z Arles, a Theo stracił cierpliwość do wiecznie kłopotliwego brata. Nie dziwi fakt, że w takich okolicznościach van Gogh w końcu rzeczywiście się załamał. Do tego stopnia, że nie czuł się na siłach mieszkać sam. Został umieszczony w Saint-Rémy-de-Provence. Paradoksalnie to tutaj powstało jedno z najbardziej zacnych dzieł malarza – „Gwieździsta noc” (1889).

Stan psychiczny van Gogha pogarszał się do tego stopnia, że kilka razy próbował się otruć, m.in. wypijając farby. W listach do Theo żądał wypisania ze szpitala. Brat artysty z początku nie chciał się zgodzić, ale w końcu uległ, kiedy okazało się, że o Vincencie zrobiło się głośno. Jego prace wystawiono na Salonie Niezależnych. Claude Monet stwierdził nawet, że były one najsilniejszym akcentem tej wystawy.

Niedługo później van Gogh stał się podopiecznym Paula Gacheta. Doktor nie przypadł Vincentowi do gustu. „Jest bardziej chory ode mnie albo co najmniej tak samo”¹⁸⁴ – pisał do Theo. Gachet pasjonował się malarstwem, był też lekarzem wielu impresjonistów, toteż posiadał w swoich zbiorach wiele ich obrazów. Namalował portret doktora, van Gogh stwierdził: „Twarz ma kolor przegrzanej i wypalanej słońcem cegły. Rudawe włosy, biała czapka, niebieskie tło. Jest nerwowy i dziwny. Niemal identyczny jest mój autoportret. Gdy jeden ślepiec prowadzi drugiego, nie wpadną obaj do rowu?”¹⁸⁵(Fi4). Warto zwrócić tutaj również uwagę na metafory, których van Gogh często używał. Wskazują one na typ intuicyjny.

Śmierć van Gogha jest jedną z większych zagadek sztuki. Popularnie zwykło się uważać, że artysta ów popełnił samobójstwo. Wątpliwości nastęrcza jednak trajektoria pocisku oraz fakt, iż nie przeszył on van Gogha na wylot, co wskazuje na to, że strzał padł z większej odległości. Dziwne są również słowa Vincenta, który zapytany przez jednego z mundurowych: „Czy ty jesteś tym, który chciał popełnić samobójstwo?”, odparł: „Tak. Myślę, że tak”¹⁸⁶. Jak również słowa, które dodał później: „Nie oskarżajcie nikogo

¹⁸⁴ Tamże, s. 188.

¹⁸⁵ Tamże.

¹⁸⁶ Tamże, s. 209.

o moją śmierć. To ja sam chciałem się zabić!”¹⁸⁷. Z kolei gdy przyjechał do niego Theo, powiedział: „Zrobiłem to dla dobra wszystkich”¹⁸⁸. Tak czy inaczej, chciał kogoś chronić: zabójcę (podejrzanego René Secretana, który z kolegą polował na wiewiórki i przypadkowo mógł postrzelić Vincenta, niektórzy typują również dra Gacheta ze względu na skandal, jaki wywołały spotkania Vincenta z jego córką) lub brata i jego rodzinę przed samym sobą (Fi3, Fi5, Fi7).

Van Gogh nie pasował do obowiązujących wzorców społecznych. Był człowiekiem porywczym, upartym, a jednocześnie duchowionym i ascetycznym. W jego twórczości można zaobserwować nadmiar siły, nerwowości i gwałtowności wyrazu”¹⁸⁹. W przypadku tego artysty brak akceptacji ze strony otoczenia skutkowało odosobnieniem, ucieczką ze środowiska, które nie zgadzało się z jego wizją świata w świat wewnętrznych idei i zamyślenia, prowadzący do eskapizmu, frustracji i napadów agresji. Van Gogh często zmieniał miejsca pracy i zamieszkania, podejmował naukę na Akademii, po kilku miesiącach ją kończąc, jego przyjaźnie kończyły się konfliktami, podejmował pochopne, kierowane uczuciami i napadami fascynacji decyzje, był też wiele razy niezrozumiany, co rodziło w nim jeszcze większą frustrację. Vincent van Gogh posługiwał się dominującą funkcją introwertycznych uczuć – Fi, był introwertykiem, który posługiwał się intuicją. Wszystkie przytoczone przesłanki wskazują, że jego typ osobowości to INFP. Wpływało to na jego ekspresję artystyczną poprzez m.in. właściwą typom intuicyjnym skłonność do pracy skokami energii oraz – dzięki Fi – umiłowanie autentyczności i naturalności, silną wiarę w ideały oraz chęć wprowadzania ich w życie, niezależnie od zewnętrznej akceptacji. Brak akceptacji jego osoby działał z kolei na osobowość van Gogha negatywnie, ale w jego stosunku do sztuki determinująco – stawał się on jeszcze bardziej nerwowy i impulsywny, ale mocno wierzył w słuszność własnego myślenia, a w malarstwie odnajdywał sens swojego życia i ukojenie od związanych z zewnętrznymi czynnikami trosk.

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Tamże.

¹⁸⁹ B. Olchowik, W. Sobaniec, *Spekulacje neurologiczne*, [w:] *Medyk Białostocki*, nr 105, 2012, s. 22.

Claude Monet – ENTJ

Wydawać by się mogło, że tak silnie bazujący na ulotnych „wrażeniach” i świetle, niezainteresowany tematyką społeczną, problemami metafizycznymi czy historycznym heroizmem, uwolniony od dziedzictwa epoki romantyzmu oraz sztywnych zasad akademizmu kierunek jak impresjonizm zdominowany musi być przez odczuwające typy osobowości (F), jednakże to właśnie jeden z najbardziej znanych przedstawicieli owego nurtu jest dowodem na to, iż poddane bliższej analizie oczywistości bywają zaskakująco nieoczywiste. W osobie Claude’a Moneta niewiele było z uduchowionej, efemerycznej istoty, jaką chcielibyśmy mieć przed oczyma, wyobrażając sobie typowego impresjonistę – człowieka zanurzonego w doznaniach chwili, malującego rozświetlone pejzaże w plenerze, starającego się uchwycić nieustannie zmieniającą się rzeczywistość i utrwalić ulotne, subiektywne wrażenia, jakie na nim wywiera. Monet już jako dziecko był „surowy, pewny siebie i niecierpliwy z powodu teorii oderwanej od praktyki”¹⁹⁰ (T6, Te2, Te3, Te4, Te7). Chciał widzieć efekty swoich działań od razu, bardziej interesował go wynik niż proces. Był zdeterminowany, innowacyjny, samokrytyczny i obrazoburczy wobec akademickich wzorców (N2, N3, N4, N5, N6, N7, T5, T9). Już jako dziecko dostosowanie się do reguł było dla niego trudne, szkołę uważał za więzienie¹⁹¹. Z początku nie był uznawany za wielkiego artystę, ale już od wczesnych lat odznaczał się przedsiębiorczością, był „człowiekiem czynu” i zarabiał na rysowanych przez siebie karykaturach już w wieku czternastu lat (E3, E4, E5, E6, E7). Ciężko pracował, nie dając sobie żadnych ulg. Pomimo fizycznego zmęczenia, które z pewnością odczuwał, jego psychika kazała mu dążyć do ustalonego celu – czuł się dobrze pracując i rozwijając się artystycznie. Był pewny siebie i swoich racji (J1, J6, J8, J9, J10), pełen pasji i determinacji: „Myślę, że większość ludzi zadowala się zwykłymi przybliżeniami. Cóż, zamierzam walczyć dalej, zeszkrobywać farbę i zaczynać od nowa. Ponieważ można coś zrobić tylko, jeśli się to widzi i rozumie”¹⁹² – twierdził. Jako perfekcjonista, nie był jednakże wymagający tylko wobec innych, ale przede wszystkim wobec siebie samego. Brak spójności we własnym życiu, dziełach, myślach, czynach doprowadzał go do szału. Widząc go w niektórych dziełach, które stworzył, postanowił je zniszczyć i nie dopuścić do tego, by zaburzyły harmonię i spójność całej jego twórczości. Poczucie kontroli i efektywności były kluczowe dla tego artysty:

¹⁹⁰ W. Seitz, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1960, s. 5.

¹⁹¹ P. Grabsky, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.

¹⁹² W. Seitz, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1960, s. 6.

Zarówno wizualne, jak i literackie portrety Moneta przedstawiają go jako postać niestabilną, niespokojną. Potrafił wywoływać wrażenie śmiałości i zuchwałości lub sprawiał wrażenie, zwłaszcza w ostatnich latach swojego życia, pewnego i spokojnego. Ale ci, którzy zauważyli spokój i powściągliwość Moneta, kierowali się tylko jego wyglądem zewnętrznym. Zarówno przyjaciele z jego młodości, Bazille, Renoir, Cézanne, Manet, jak i bliscy mu goście Giverny – przede wszystkim Gustave Geffroy, Octave Mirbeau i Georges Clemenceau – doskonale zdawali sobie sprawę z jego ataków niezadowolenia i dręczących go wątpliwości, na które był podatny. Stopniowo narastające rozdrażnienie i niezadowolenie z siebie często znajdowało ujście w aktach nieokiełznanej i żywiołowej furii, kiedy Monet niszczył dziesiątki płócien, zdrapywał farbę, ciął je na kawałki, a czasem nawet palił. Handlarz dziełami sztuki Paul Durand-Ruel, z którym Monet był związany umową, otrzymał od niego całe mnóstwo listów z prośbą o odroczenie terminu wystawy. Monet napisał, że «nie tylko zeskrobał, ale po prostu podarł» rozpoczęte prace. Mówił, że dla własnej satysfakcji konieczne było dokonanie zmian, a osiągnięte przez niego wyniki były «niewspółmierne do włożonego wysiłku», że był w «złym nastroju», posunął się nawet do tego, by powiedzieć, że «do niczego się nie nadaje»¹⁹³.

Humorystycznym akcentem biografii Moneta, a zarazem nawiązującym do typowej dla ENTJ determinacji oraz chęci kontroli, terytorialności i uporu często prowadzącego do przesadnych czy wręcz surrealistycznych czynów, jest sytuacja, gdy artysta ów usiłował kupić topole, by ukończyć obraz:

Musiałem kupić topole, żeby dokończyć ich malowanie. Miasteczko Limetz wystawiło je na licytację. Poszedłem do burmistrza. Rozumiał moje powody, ale nie mógł przełożyć sprzedaży. Nie miałem innego wyjścia, jak stawić się na aukcji [...]. Potem wpadłem na pomysł, żeby zaapelować do sprzedawcy drewna. Zapytałem go, jak wysoko zamierza licytować i zgodziłem się zapewnić nadwyżkę, jeśli licytacja przekroczy jego cenę, pod warunkiem, że kupi u mnie i zostawi drzewa stojące jeszcze przez kilka miesięcy¹⁹⁴.

Pomimo charakternej natury nie buntował się dla zasady. Jego obrazoburcze nastawienie nie było dyktowane chęcią manifestowania własnej niezależności, a raczej chęcią ustalenia prawdy na podstawie obiektywnych faktów (Te1, Te2, Te3, Te4). Wierzył w efektywność i nie lubił wykonywać czynności ani podążać za wzorcami, które uważał za nieuzasadnione. Cenił te reguły, które oparte były na logicznych i sensownych faktach (T1, T5, T7, T8, Te2, Te3, Te4): „Podobnie jak jego przyjaciele, Zola i Clemenceau, był sceptyczny, nieufny wobec intelektualnych czy religijnych dogmatów, ale miał ogromny szacunek dla danych zmysłowych jako podstawy prawdy. Wobec autorytetu tradycji renesansowej – całkiem inaczej niż Manet, Degas czy nawet Courbet –

¹⁹³ N. Brodskaja, N. Kalitina, *Claude Monet, Confidential Concepts*, Parkstone Press International, Nowy Jork, s. 24.

¹⁹⁴ M. Elder, *A Giverny chez Claude Monet*, Bernheim-Jeune, Paryż 1924, s. 12.

okazywał radykalny brak szacunku, który powstrzymywał akademickie rozwiązania i stereotypy przed hamowaniem jego wrażliwości”¹⁹⁵ (T1, T3, T5, T8, J4, J6, J9).

W 1858 roku zetknął się z Eugene’em Boudinem. Artysta ten zaoferował młodemu Monetowi lekcje, stał się również jego przyjacielem i zachęcił do uprawiania malarstwa plenerowego. Monet był nim szczerze oczarowany: „Zafascynowały mnie jego szybkie szkice. Zrodzone z tego, co nazwałem natychmiastowością. Dla mnie to było jak zdjęcie zasłony. Zrozumiałem, pojąłem, czym może być obraz”¹⁹⁶. Jakiś czas później Boudin pochwalił swojego ucznia twierdząc, iż jego szkice są wspaniałe i poradził mu, by nauczył się dobrze rysować. Monet wkrótce udał się do Paryża. Przebywając tam, kontaktował się z Boudinem listownie. Z korespondencji, jaką do niego słał, można wywnioskować, iż był zachwycony malarstwem, jakie tam zobaczył (m.in. Constant Troyon, Charles-Francois Daubigny, Jean-Baptiste-Camille Corot). Osobiście poznał m.in. Constanta Troyona, który – na widok jego martwych natur – powiedział mu, że musi nauczyć się studium, uczęszczać do akademii: „Rysuj całym swoim umysłem. Nie można nauczyć się za dużo”¹⁹⁷. Podążając za radami swoich mentorów, Monet rozpoczął studia w Académie Suisse. Od 1861 do 1862 roku służył w wojsku, stacjonując m.in. w Algierii, ale został zwolniony z powodów zdrowotnych. Od 1861 do 1862 roku służył w wojsku, stacjonując m.in. w Algierii, ale został zwolniony z powodów zdrowotnych. Po powrocie do Paryża studiował u Charlesa Gleyre’a. Poprzez Gleyre’a poznał kilku innych artystów, w tym Auguste’a Renoira, Alfreda Sisleya i Frederica Bazille’a. Z tym pierwszym połączyła go przyjaźń na całe życie. Wiosną 1863 roku wyjechał do Barbizon – miejscowości słynącej z działalności malarzy pejzażystów. Po zamknięciu pracowni przez Gleyre’a w 1864 roku, zdecydował się wyjechać do Honfleur, gdzie przebywał tam kilka miesięcy. W sierpniu 1857 roku odwiedził Londyn, zostawiając we Francji żonę i syna pod opieką swojego dawnego mistrza – Eugene’a Boudina (z powodu wybuchu wojny francusko-pruskiej). Właśnie w tym mieście miał swoją pierwszą indywidualną wystawę (1883). W roku 1871 przebywał w Holandii. Dzięki pomocy marszanda Paula Duranda-Ruela, który zakupił w 1872 roku 29 płócien artysty, znacznie poprawił się poziom życia Moneta. Odzyskał równowagę wewnętrzną i mógł skupić się na kształtowaniu własnego stylu. Kupił łódkę, na której zbudował atelier, dzięki czemu mógł pracować na wodzie, która fascynowała go jako temat obrazów.

W 1872 powstał obraz „Impresja, wschód słońca”, który został publicznie zaprezentowany w 1874 na wystawie w atelier Nadara i nadał nazwę kierunkowi malarstwa. W 1891 roku zmarł Ernest Hoschedé, kolekcjoner, który kupił wiele obrazów artysty. W lipcu

¹⁹⁵ W. Seitz, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art., Nowy Jork 1960, s. 6.

¹⁹⁶ P. Grabsky, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.

¹⁹⁷ Tamże.

1892 roku Monet poślubił wdowę po nim, Alice, z którą prawdopodobnie już wcześniej miał romans. Rozpoczął się okres w życiu Moneta obfitujący również w sukcesy zawodowe. W dalszym ciągu rozwijał swoje poszukiwania kolorystyczne, tworząc serie obrazów przedstawiających ten sam motyw o różnych porach dnia i roku, w odmiennym oświetleniu: „Stogi” (1891), „Topole” (1892), „Katedra w Rouen” (1892–1895), widoki Londynu („Budynek Parlamentu w Londynie”), Wenecji oraz „Nenufary” (1904). Monet zakupił duży obszar ziemi, gdzie stworzył swój ogród. Dodatkowo w sierpniu 1901 roku otrzymał pozwolenie na zmianę biegu rzeki Ru, co pozwoliło mu na zwiększenie stawu, gdzie mógł hodować ulubione przez niego nenufary, przedmiot całej serii dzieł malarskich jego autorstwa.

Pomimo kłopotów ze zdrowiem, takich jak zawroty głowy i problemy ze wzrokiem, Monet wyjeżdżał do Londynu i Wenecji, gdzie również malował (powstały tam takie dzieła jak „Parlament londyński” czy „Pałac Dożów”). W 1911 roku zmarła jego żona Alice, natomiast w 1914 – syn Jean. Cztery lata później nasiliły się kłopoty ze wzrokiem, w 1923 malarz poddał się operacji usunięcia katarakty z prawego oka. W tych trudnych chwilach pewnym pocieszeniem było uznanie, jakim cieszyły się obecnie dzieła artysty, także wśród osób, które w przeszłości nie ceniły jego sztuki (T8, J2, J5, J7). Twórczość Moneta ewoluowała, coraz mniejsze znaczenie miała forma. Jego malarstwo zbliżało się do abstrakcji złożonej z barwnych plam. Najważniejsze dla artysty stało się światło i wydobywany przez nie kolor, a jego dzieła stanowiły dla Seurata podłoże stworzenia pointylizmu. Po operacji Monet musiał nosić okulary, dzięki którym mógł ukończyć ostatnie dzieło z cyklu „Nenufary”. Stwierdzono jednak u niego nieuleczalny nowotwór lewego oka. Zmarł w 1926 roku. Został pochowany na cmentarzu w Giverny. W swoim malarstwie Monet chciał uchwycić wszystko, co widział, nawet najdrobniejsze momenty. Mimo to był doskonale świadom, iż postrzeganie świata przez człowieka jest zaburzone przez narastające w ciągu życia konteksty: sytuacje, emocje, wychowanie, kulturę itd. Jego koncepcja polegała na tym, iż usiłował on zobaczyć świat takim, jakim on rzeczywiście jest, odarłszy go wpierw w swoim umyśle z owej otoczki kontekstualności, usiłując wznieść się ponad własne, subiektywne opinie. Mimo że w jego twórczości możemy znaleźć rozmaite portrety i inne przedstawienia zawierające ludzkie sylwetki, nie był skupiony na ludziach. Poszukiwał prawdy o rzeczach, które widział. W swoich działaniach kierował się przede wszystkim potrzebą eksplorowania. Przejawiał głęboką fascynację naturą i potrzebę wnikliwej obserwacji rzeczywistości, którą przelewał na swoje obrazy, łapiąc każdą, nawet najdrobniejszą chwilę i światło: „Przez, jak się wydawało, niezmiernie długi czas patrzyłem nie wiedząc, nawet nie chcąc wiedzieć, co mnie spotkało. W każdej innej chwili widziałbym

krzesło okryte naprzemiennie światłem i cieniem. Dzisiaj percepcja pochłonęła pojęcie. Byłem tak całkowicie pochłonięty patrzeniem, tak oszołomiony tym, co zobaczyłem, że nie mogłem być świadomy niczego innego. Meble ogrodowe, listwy, światło słoneczne, cień – to były tylko nazwy i pojęcia, zwykłe werbalizacje do celów użytkowych lub naukowych¹⁹⁸. Unikał suchego, szczegółowego empiryzmu, równocześnie w jego sztuce zawsze kryła się determinacja, by wiernie namalować świat, w którym żył – dzięki temu połączeniu Monet „zbliżył się do rzeczywistości percepcyjnej bliżej niż ktokolwiek inny”¹⁹⁹. Jak mona przeczytać w źródach: „Ani jego wybór tematu, ani sposób widzenia, komponowania i wykonywania nie były przypadkowe, nie były też podyktowane usystematyzowaną teorią. Zmiany Moneta były wynikiem powiązanych ze sobą czynników, a rozważenie ich sugeruje fascynujące i skomplikowane badanie, które pozwoliłoby nakreślić ich permutacje z miesiąca na miesiąc”²⁰⁰.

Pomimo swojej kontrolującej i dominującej natury, był jednak bardzo emocjonalny i opiekuńczy. W czasie wspomnianego wcześniej wyjazdu do Barbizon pogorszyły się znacząco stosunki malarza z ojcem, na co duży wpływ miała decyzja Moneta, by wbrew woli ojca zostać profesjonalnym malarzem (ojciec Moneta – Adolphe – od początku pozostawał głuchy na zapal syna do sztuki, chciał, by zajął się rodzinnym interesem). To jego matka – Louise, która lubiła poezję i śpiew – raczej wspierała syna w artystycznych staraniach. Gdy zmarła w 1857 roku, bardzo przeżył jej śmierć. Często portretował również żonę i syna: „Wieczorem wracam do domu do mojej małej chaty, by odnaleźć tam dobry ogień i ukochaną rodzinę. To tutaj powstał obraz «Śniadanie» (78–79). Gdybyś tylko mógł zobaczyć, jak wygląda teraz ten młody człowiek. Jak cudownie jest patrzeć, jak to stworzenie rośnie”²⁰¹. O tolerancyjnej i ciepłej naturze Moneta może świadczyć fakt, że ożeniwszy się ponownie, w 1892 roku z Alice Hoschedé, akceptując całą piątkę jej dzieci z pierwszego małżeństwa, które przyjął z „otwartymi ramionami i niezmiennie nazywał «swoimi dziećmi»”²⁰².

Monet bardzo mocno przeżywał również wszystkie problemy finansowe, które uniemożliwiały mu zapewnienie dobrego bytu swojej rodzinie. „Nie wiem skąd, ale czuję, że go kocham. I boli mnie, że on i jego matka nie mają co jeść”²⁰³ – pisał o swoim nowo narodzonym synu i żonie, Camille, prosząc przyjaciela o pomoc. Swoje problemy

¹⁹⁸ M. Elder, *A Giverny chez Claude Monet*, Bernheim-Jeune, Paryż 1924, s. 8.

¹⁹⁹ W. Seitz, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1960, s. 10.

²⁰⁰ Tamże.

²⁰¹ P. Grabsky, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.

²⁰² W. Seitz, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art., Nowy Jork 1960, s. 24.

²⁰³ P. Grabsky, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.

finansowe, które określił kiedyś mianem „bardzo żenującej sytuacji”²⁰⁴, doprowadziły go do psychicznego wycieńczenia. Gdy rodzina odmówiła mu pomocy, próbował popełnić samobójstwo, ale już dzień później rozumiał, jak nieodpowiedzialny był to pomysł: „Byłem tak zdenerwowany zeszłego dnia, że byłem na tyle głupi, żeby rzucić się do wody. Na szczęście nic się nie stało”²⁰⁵. Ze względu na negatywną ocenę impresjonistycznego malarstwa Monet sprzedawał niewiele obrazów. W 1875 roku wraz z Morisot, Renoirem i Sisleyem zorganizował w Hotelu Drouot aukcję obrazów, która zakończyła się antyimpresjonistycznym wystąpieniem, w związku z czym musiała interweniować policja. „Nawet jeśli wierzę w przyszłość, widać, że terażniejszość jest naprawdę bardzo trudna”²⁰⁶ – napisał w 1875 roku, prosząc Edouarda Maneta o 20 franków. Pomimo problemów, nie tracił jednak werwy i nadziei. W jednym z kolejnych listów czytamy: „Nie wiem, co się ze mną stanie. Mam w sobie tyle ognia i tyle planów”²⁰⁷ (N3, N4, N6, Ni2). W roku 1878 Camille urodziła kolejne dziecko. Artysta czuł się źle z myślą, że jest bez pieniędzy i nie może zapłacić za medyczną opiekę nad dzieckiem i jego matką. W 1879 napisał przygnębiające słowa, tak różne od listów, które z Paryża słał do swojego pierwszego nauczyciela – Boudina: „Kiedy osiągniesz mój wiek, 38 lat, nie ma już czego oczekiwać. Jesteśmy nieszczęśliwi i nieszczęśliwi nadal będziemy”²⁰⁸. Kiedy jego Camille umierała, widział świat w najciemniejszych kolorach. Wystosował wtedy bardzo poruszający list: „Drogi Panie de Bellio, od dawna liczyłem na lepsze dni, niestety nadszedł czas, abym porzucił wszelką nadzieję. Moja biedna żona coraz bardziej cierpi i nie wyobrażam sobie, żeby była słabsza, niż jest teraz. Nie dość, że nie ma siły, by stanąć i przejść choć jeden krok, to jeszcze nie potrafi utrzymać najmniejszego kęsa jedzenia, chociaż ma apetyt. Trzeba być przy jej łóżku, nieustannie spełniając jej najdrobniejsze życzenie, w nadziei na złagodzenie jej cierpienia. A najsmutniejsze jest to, że nie zawsze możemy zaspokoić te pilne potrzeby z powodu braku pieniędzy. Od miesiąca nie mogę malować, bo brakuje mi farb. Ale to nie jest ważne. W tej chwili przeraża mnie widok życia mojej żony w niebezpieczeństwie. To nie do zniesienia widzieć jej tyle cierpienia i nie być w stanie zapewnić jej ulgi. Dlatego proszę o przysługę, drogi Panie de Bellio”²⁰⁹. Na leczenie żony Monet wydał prawie wszystkie pieniądze. Nie poprawiło to jednak stanu jej zdrowia – 5 września 1879 roku Camille zmarła. Monet został sam z dziećmi. Wszystko to ponownie doprowadziło go do depresji. W następnym

²⁰⁴ Tamże.

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ Tamże.

²⁰⁷ Tamże.

²⁰⁸ Tamże.

²⁰⁹ Tamże.

liście pytał, czy mógłby prosić o kolejną przysługę – pragnął odzyskać medalik, który wcześniej przesłał. To jedyna pamiątka po jego żonie. Chciał jej go założyć, zanim ją zabiorą²¹⁰. Artysta ten był człowiekiem życzliwym, równocześnie jednak surowym, ambitnym, sceptycznym i pewnym swoich racji (T6, T7, T9, Te4, Te5), ale także targanym wewnętrznymi niepewnościami i lękami: „Monet bał się ciemności, którą kojarzył ze śmiercią. W 1879 roku, zaraz po śmierci swojej pierwszej żony Camille, namalował jej nieruchomą twarz, przerażony nawykowymi odruchami, które zmuszały go automatycznie do oddzielenia fluktuacji kolorowego światła na jej skórze od zimnego ciała, na które padało”²¹¹.

Po śmierci swojej pierwszej żony Monet zamieszkał w Giverny, gdzie chciał odizolować się od ludzi. Nowe miejsce zamieszkania bardzo pozytywnie wpłynęło na jego samopoczucie. Złożył też wizytę Paulowi Cézanne’owi w L’Estaque, kilka miesięcy spędził w Bordigherze. Powoli zmieniało się nastawienie krytyków do jego twórczości, rosła sprzedaż jego obrazów. Mimo tego pozornego szczęścia do Pissarra pisał: „Jesteś jedynym, który może zrozumieć mój gniew. Nie wiem, w którą stronę się zwrócić”²¹². W 1882 roku Claude Monet napisał również list do Alice Hoschedé. „Z pewnością coraz trudniej mnie zadowolić. Nic nie działa. Poza tym natura w tej chwili bardzo się zmienia. Jak piękna staje się wieś. Cóż za przyjemnością byłoby pokazanie Ci wspaniałych miejsc, które zająć ma tu zobaczyć!”²¹³. Można powiedzieć, że jest podzielony na trzy części: pierwszą, gdzie Monet opisuje swój stan psychiczny, któremu daleko jest do wesołości i lekkości, drugą, w której odwołuje się do natury, by podnieść nastrój listu i sprawić go bardziej pozytywnym (mając na uwadze, że wylewanie własnych żalów może być dla rozmówcy męczące), oraz trzecią, w której sprytnie zaprasza Alice do siebie, nawiązując do poprzedniej części. To tylko jeden z wielu przykładów, w których warto zauważyć, w jaki sposób Claude Monet konstruował swoje wypowiedzi – były one konkretne, chociaż niepozbawione pasji, zwarte, sensowne i dobrze przemyślane (T2, T3, T6, T7, Ni1, Te4, Te7). Podobnie jak w jego obrazach, wydaje się, że nic nie jest tutaj przypadkowe – każde słowo i każde pociągnięcie pędzlem nie tylko coś znaczy, ale i zostało umieszczone z rozmysłem dokładnie w konkretnym miejscu (Te4, Te5, Te6, Te7, Ni3, Ni4, Ni7). W 1883 roku Monet listownie wyznał Alice miłość. W kolejnym liście napisał: „Bardzo mocno czuję, że kocham cię bardziej, niż myślałem, że to możliwe. Możesz sobie zatem wyobrazić, jak się czułem, gdy otrzymałem od ciebie dziś rano te cztery linijki. Czytam każdą linijkę po 20 razy. Zalałem się łzami. Czy to znaczy, że chcesz

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ W. Seitz, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1960, s. 9.

²¹² P. Grabsky, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.

²¹³ P. Grabsky, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.

od razu się ze mną rozstać? Nic nie ma już dla mnie znaczenia. Nie obchodzi mnie mniej, czy moje obrazy są dobre, czy złe. Teraz wszystko jest dla mnie takie samo”²¹⁴. Odrzucenie było tyleż dotkliwie, że Monet raz już został „porzucony” – jego pierwsza, ukochana żona zmarła. Rozstanie z Camille, poprzedzone czuwaniem przy niej i patrzeniem, jak powoli odchodzi, wywołało w artyście wielki smutek i rozgoryczenie życiem, a odrzucenie przez Alice prawdopodobnie tylko owe uczucia spotęgowało. Finalnie pobraли się w 1897 roku.

Logiczna strona nie pozwoliła mu do końca utonąć w rozpacz – pomimo trudności Monet nigdy nie porzucił malarstwa. Zawsze szukał nowych inspiracji. Wynikało to z potrzeby malowania, większej niż cokolwiek innego. Jak pisał do swojej drugiej żony: „Alice, ciężko pracuję nad czterema obrazami. Teraz to kwestia ich ukończenia i zrobienia jeszcze czterech następnych i tak dalej. Takie to moje pieskie życie i nigdy nie przestaję chodzić. Chodzę tu, tam i wszędzie. W przerwie między studiami wyruszam na eksploracje każdą napotkaną ścieżką, zawsze w poszukiwaniu czegoś nowego”²¹⁵.

Monet generalnie lubił pracować w samotności i nie przepadał za hałaśliwym życiem w mieście. Jak można przeczytać u Williama C. Seitz: „Kochał samotność i nie lubił życia w mieście. «Zapewniam, że nie zazdrozczę ci pobytu w Paryżu», pisał do malarza Bazille’a z Fecamp w 1868 r. «Szczерze mówiąc uważam, że w takim otoczeniu nic nie można zrobić. Czy nie sądzisz, że bezpośrednio w naturze i samotności działa się lepiej?”²¹⁶. A w filmie „I, Claude Monet” (2017) można usłyszeć, pochodzące bezpośrednio z listów samego Moneta: „Zdecydowałem się od razu wyjechać do Włoch. Chcę spędzić miesiąc w Bordigherze. Ale proszę, żebyście nikomu nie mówili o tej wyprawie, bo chcę zrobić to sam. Zawsze najlepiej pracowałem w samotności i według własnych wrażeń”²¹⁷ (1884). Choć z dostępnych źródeł wynika, iż artysta ten doceniał chwile samotności, jego szalenie przedsiębiorcza, wybuchowa, kontrolująca i silnie samokrytyczna natura zdają się wskazywać na to, iż był on ekstrawertykiem (jego „wybuchowość” była zupełnie inna niż w przypadku van Gogha). W ciągu swojego długiego życia Claude Monet osiągnął uznanie niechętnych z początku krytyków i publiczności oraz stabilizację finansową, a nawet zgromadził duży majątek. Niewątpliwie jego wielką zaletą w sensie radzenia sobie z negatywnymi sytuacjami była determinacja i konsekwentne dążenie do celu. Monet cały czas walczył. Problemy finansowe

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ Tamże.

²¹⁶ W. Seitz, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1960, s. 7.

²¹⁷ P. Grabsky, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.

omal nie popchnęły go do samobójstwa, śmierć bliskich mu osób mocno nim wstrząsnęła, ale nawet jeśli dotyczyły go załamania emocjonalne, nie pozwalał niepowodzeniom nad sobą zavlądnać i determinować jego dalszych działań.

Pablo Picasso – ESTJ

Pablo Picasso (właśc. Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso) urodził się w Maladze, w Hiszpanii, w 1881 roku. Jego ojciec, Jose Ruiz Blasco, był nauczycielem sztuki, który piętnaście lat po urodzeniu Picassa został profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Barcelonie. Jego matką była Maria Picasso. Od dziecka przejawiał wielki talent malarski. W 1896 roku zdał egzaminy wstępne do Akademii Barcelońskiej, później rozpoczął studia w Akademii Malarstwa w Madrycie. Wkrótce jednak znudził się sterylną atmosferą uczelni. Nie potrafił dostosować się ani do uczelnianego rygoru, ani do sposobu prowadzenia zajęć. Niewybredne uwagi pod adresem wykładowców przyczyniły się ostatecznie do skreślenia Pabla z listy studentów. W wieku szesnastu lat wrócił do Barcelony, aby zostać niezależnym artystą.

Jako młodego człowieka Picassa zawsze fascynowały walki byków, na które zabierał go ojciec. Jest to jeden z często powracających motywów w jego sztuce. Françoise Gilot w książce „Życie z Picasso” opisuje jedną z takich walk. Picasso cały rok czekał na corrida, kiedy jednak jej termin powoli się zbliżał i trzeba było zamawiać bilety, artysta stawał się kapryśny. Mało tego – zdawał się obwiniać rodzinę o to, że zajmują mu czas takimi propozycjami. Kiedy jednak sprawa została już załatwiona, a przyjaciele zaproszeni Picasso „zapraszał pierwszą napotkaną na ulicy osobę – swego fryzjera Ariasa albo któregoś z robotników garncarzy lub kogokolwiek innego”²¹⁸. Po dotarciu na miejsce, przed rozpoczęciem się corridy, Picasso „zdażył obejrzeć byki w *torril* przed obiadem, przywitać matadorów, leżących w swych pokojach z twarzami bielszymi od prześcieradeł, oraz – rzecz najważniejsza – porozmawiać z hodowcą, *mayoral de la ganaderia*, o właściwościach każdego zwierzęcia”²¹⁹ (E1, E2, E3, E6, E7, E8, E9, S1, S2, S3, S7). Tak działo się za każdym razem. Gilot nazywa owe przyzwyczajenia Picassa „obrzędami”. Bez obrzędu rozmowy z matadorami i hodowcą „Pablo miałby popsuty cały dzień”. Kolejnym rytuałem takiego dnia było olbrzymie śniadanie, które Picasso i Gilot jedli w towarzystwie spotkanych przyjaciół (S1, S2, S3, S7, S8, Si6, J1, J2, J6, J10).

Komunikatywna natura Picassa, jego otwartość i łatwość nawiązywania kontaktów (E2, E3, E4, E6, E7) ukazuje się również w pierwszym spotkaniu z samą Gilot: „Było to w listopadzie, zanim ponownie miałam okazję odwiedzić Picassa. Jedno było bardzo jasne: łatwość, z jaką mogłam się z nim komunikować. Z ojcem nie było żadnej komunikacji od lat.

²¹⁸ F. Gilot, C. Lake, *Życie z Picassem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 200.

²¹⁹ Tamże, s. 201.

Nawet moje relacje z jedynym chłopcem w moim wieku, którego kochałam, były często trudne i skomplikowane, prawie negatywne. Teraz nagle z kimś, kto był trzy razy starszy ode mnie, od samego początku miałam łatwość zrozumienia, która pozwalała mówić o wszystkim. Wydawało się to cudowne. Widząc go po czterech lub pięciu miesiącach nieobecności i przez filtr moich letnich doświadczeń, odniosłam wrażenie, że ponownie dołączam do przyjaciela, którego natura nie była bardzo odległa od mojej²²⁰. Ludzie – a w szczególności kobiety – byli dla niego inspiracją (E3, E5, E6, E7). „Zadawałam sobie niejednokrotnie pytanie, czy zwróciłby on na mnie uwagę, gdyby spotkał mnie samą. Widząc mnie z Genevieve musiał zauważyć temat przewijający się przez całą jego twórczość, szczególnie tę z lat trzydziestych: dwie kobiety, jedna cała z krzywizn, druga wyrażająca konflikty osobowością wykraczającą poza malarskość; jedna bardziej roślinna i plastyczna, druga ukazana z dramatyczną ekspresją. Gdy nas spotkał, ujrzał w Genevieve doskonałość form, we mnie zaś niepokój odpowiadający jego naturze. Takie zestawienie było dla niego obrazem. Stąd niewątpliwie zrodziło się okazane nam zainteresowanie²²¹ – pisze Gilot.

Faktem jest, że Picasso miał kilka żon i wiele kochanek, z którymi również nie krył się zanadto. Artysta ten miał romanse z dziesiątkami – jeśli nie setkami – kobiet, choć żadnej z nich nie był wierny (może z wyjątkiem ostatniej), jednak jedynie siedem odegrało w jego życiu największe role. Każda z nich wyznacza inny okres jego kariery, każda reprezentuje jakąś ideę – dopełniającą lub przeciwstawną – która zainspirowała ewolucję jego nowego malarskiego języka. One były obsesyjnie zaangażowane w związek z nim, ale i on był od nich uzależniony. Dwie z nich popełniły samobójstwa, a dwie inne oszalały. Kolejna zmarła z przyczyn naturalnych po zaledwie czterech latach związku z Picassem. Olivier Widmaier Picasso, wnuczek Pabla Picassa (syn Mai, córki Marii Teresy Walter), następującymi słowami opisuje, jak wielki wpływ artysta ten wywierał na kobiety: „Każda nowa towarzyszka przechodziła przez proces inicjacji, emocjonalnego i artystycznego testu, by ją oczarować, uspokoić, zmusić, czerpać z niej inspirację i kreację przed porzuceniem jej, nieuchronnie, żeby zacząć tę samą grę z inną, i z inną. Mało która potrafiła się oprzeć. Miał oko Minotaura, równocześnie silne i czułe, uwodzicielskie i nieubłagane, imponujące i oswojone, zdolne do najlepszego i najgorszego²²². Picasso „kochał, kochał jak szaleniec, w gorączkowym

²²⁰ Tamże, s. 31.

²²¹ Tamże, s. 15.

²²² O. W. Picasso, *Picasso an intimate portrait*, Tate Publishing & Enterprises, Londyn 2018, s. 13.

poszukiwaniu kobiety, która odżywiłaby jego sztukę, jego życie, jego marzenie o wieczności”²²³ (S1, S2, S3, S4, S5, S8, Si2, Si3, Si4, Si5, Si6, Si7).

Gilot – kobieta, o której pisano, że jako jedyna sama odeszła od Pabla Picassa – opisuje go również jako osobę, która zawsze chciała przewodzić. Człowiek ten postrzegał uwodzenie jako grę o władzę, dominację, w której uzurpował sobie prawo do popelniania wszystkich kluczowych ruchów. Był w tym również przesiąknięty tradycyjnym pojmowaniem ról płciowych (Si4, Si5, Si6). Kiedy Gilot odmawiała bycia pasywną, Picasso wydawał się zaskoczony. Gilot opisuje jedną z takich sytuacji, która wydarzyła się w pracowni artysty. Picasso niespodziewanie pocałował kobietę w usta, a ona się nie broniła. Gdy na pytanie, czy nie sprawiło jej to przykrości, odpowiedziała przecząco, Picasso wydawał się zaskoczony. Powiedział, że to okropne. „Mogłabyś przynajmniej mnie odepchnąć. Inaczej mógłbym sądzić, że mogę z tobą zrobić, co zechcę”²²⁴ – dodał. „Jestem do pańskiej dyspozycji”²²⁵ – odpowiedziała Gilot, co wprawiło Picassa w jeszcze większe osłupienie. Zapytał czy to znaczy, że Gilot go kocha. „Odpowiedziałam, że nie jestem tego zupełnie pewna, w każdym razie bardzo mnie pociąga. Czuję się z nim bardzo dobrze i nie widzę powodu do ustalania z góry granic naszych wzajemnych stosunków”²²⁶ – pisze Gilot w swojej książce. Artysta odpowiedział, że to zniechęcające. „Skoro się nie opierasz, nie ma o czym mówić. Muszę to przemyśleć”²²⁷ – dodał. (S1, S3, S4, S6, S8).

Claudia Moscovici, krytyczka sztuki i literatury, koreluje kontrolujące zachowanie Picassa z psychopatią. Twierdzi, że przestrzeganie przez niego tradycyjnych ról płciowych i oczekiwanie określonego zachowania od kobiety z klasy średniej nie jest niczym dziwnym, zważając na fakt, iż wielu mężczyzn z jego pokolenia to robiło. Za bardziej interesujący uznaje fakt, że artysta ów postrzegał zaloty jako „grę podboju bez prawdziwego przeciwnika”²²⁸. Według badaczki psychopata oczekuje, że jego partner będzie mu posłuszny. Ludzie tacy lubią również wyzwania, dlatego niedostosowanie się Gilot do stereotypów dotyczących płci również początkowo zaintrygowało Picassa i doprowadziło do dalszego rozwijania ich związku.

Jak zostało podkreślone wcześniej, nie zajmuję się w swojej pracy doktorskiej zaburzeniami osobowości ani chorobami psychicznymi. Nie zamierzam zatem w swojej

²²³ Tamże.

²²⁴ F. Gilot, C. Lake, *Życie z Picassem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 18.

²²⁵ Tamże.

²²⁶ Tamże.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ C. Moscovici, *A Toxic Love: Gilot describes her Life with Picasso*, 2013. <https://fineartebooks.wordpress.com/tag/picasso-as-psychopath/> [dostęp: 12.02.2021].

pracy obalać ani popierać tezy o psychopatycznych skłonnościach tego artysty, sam fakt jej istnienia budzi jednak ciekawość. Rzekomo psychopatyczne skłonności tego artysty popierane są argumentem o zmienności Picassa względem kobiet, kojarzonej z niemożliwością do stworzenia trwałego, stabilnego związku emocjonalnego z drugim człowiekiem. Pilachowska opisuje damsko-męskie relacje w wykonaniu wielkiego kubisty w następujący sposób: „Relacje z płcią piękną miał Picasso bardzo skomplikowane, podobnie jak z przyjaciółmi. Pomimo magnetycznej osobowości odznaczał się egoizmem i wyrachowaniem. Nie szanował bliskich. Zdradzał i wykorzystywał kolegów, bił kochanki i żony”²²⁹. Inne źródła podają: „Kiedy było to dla niego wygodne, Picasso potrafił być lojalny, hojny i serdeczny – ale bywał także zdumiewająco okrutny, nie tylko dla przyjaciół czy kochanek, ale także dla zupełnie obcych ludzi. A jednak do każdej ze swoich kobiet czuł autentyczną, często niemal bolesną namiętność. Tę pasję zawierał w swoich obrazach, rysunkach i litografiach, w których starał się uchwycić nie tylko wygląd kobiety, ale także swoje uczucia do niej”²³⁰. Równocześnie przyznawał, że uważa innych ludzi za zwykłe przedmioty, które można użyć i wyrzucić po wygaśnięciu ich wartości. Gilot wspomina: „Pewnego dnia, kiedy poszłam do niego, patrzyliśmy na kurz tańczący w promieniu słońca wpadającym skośnie przez jedno z wysokich okien. Powiedział mi: «Nikt nie ma dla mnie żadnego znaczenia. Jeśli o mnie chodzi, inni ludzie są jak te małe ziarenka kurzu unoszące się w słońcu. Wystarczy pchnąć miotłą i odlatują»”²³¹. Jak pisze Moscovici:

Kiedy psychopaci chcą kobiety, stają się wobec niej bardzo zaborczy. Tacy mężczyźni postrzegają swoje żony, kochanków i dzieci tak samo, jak reszta z nas postrzega nasze samochody czy odtwarzacze stereo: jako posiadane przedmioty, których nikt nie ma prawa im odebrać. Kiedy psychopata jest nadal w fazie idealizacji związku, w jego oczach jesteś jak nowe, gorące Ferrari. Kiedy jest tobą zmęczony i jest gotów cię odrzucić, stajesz się dla niego poobijanym Yugo. Tak czy inaczej, uważa cię za swoją własność i może robić to, co chce. Widząc Gilot jako swoją własność, Picasso próbuje odizolować ją od innych, aby bardziej ją kontrolować. Gilot opowiada: «Powinnaś włożyć czarną sukienkę aż do ziemi», powiedział mi pewnego popołudnia, «z chustką na głowie, aby nikt nie widział twojej twarzy. W ten sposób będziesz jeszcze mniej należeć do innych. Nie będą cię nawet mieli na własne oczy». Myślał, że jeśli ktoś jest dla ciebie cenny, musisz zatrzymać go dla siebie, ponieważ wszystkie

²²⁹ E. Pilachowska, *Picasso mniej znany – życie prywatne, opowieści świadków. Czy wielki malarz był szalony?*, Wojewódzka Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada Korzeniowskiego w Gdańsku, 2015. <http://www.wbpg.org.pl/aktualnosc/picasso-mniej-znany-%E2%80%93-93-%C5%BCycie-prywatne-opowie%C5%9Bci-%C5%9Bwiadk%C3%B3w-czy-wielki-malarz-by-%C5%82-szalony-0>

²³⁰ *Genialny dręczyciel kobiet*, Onet Wiadomości, 2009. <https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/genialny-dreczyciel-kobiet/hbsf0>

²³¹ F. Gilot, C. Lake, *Życie z Picassem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 84.

przypadkowe kontakty, jakie mogła mieć ze światem zewnętrznym, w jakiś sposób go splamią i, do pewnego stopnia, zepsują go dla ciebie²³².

Badaczka wyjaśnia dalej:

Psychopaci starają się zmaksymalizować swoje możliwości życiowe – poprzez swobodę ścigania kogokolwiek lub czegokolwiek w dowolnym momencie – jednocześnie zawężając opcje swoich celów, które trzymają na bardzo krótkiej smyczy. Picasso dość wyraźnie mówi o swoim zamiarze zamknięcia swojej nowej dziewczyny w tym małym pudełku egzystencji – życia wyłącznie dla niego i przez niego – kiedy mówi jej: „Jest jedna rzecz, którą bardzo bym chciał» – powiedział – i to znaczy, gdybyś została tam, zaczynając od teraz, w lesie; po prostu zniknij całkowicie, aby nikt nigdy nie wiedział, że tam jesteś. Dwa razy dziennie przynosiłbym ci jedzenie. Mogłabyś tam pracować w spokoju i miałbym w życiu mój sekret, którego nikt nie mógłby mi odebrać... Byłabyś całkowicie szczęśliwa, ponieważ nie musiałabyś się martwić o resztę świata, po prostu o mnie»²³³. O kontrolującej, podejrzliwej naturze Picassa (J3, J5, J6, J9, J10, Te4, Te5, Te6, Si2, Si3, Si4, Si5, Si6) czytamy również w oświadczeniu z 1935 roku dotyczącym sposobu, w jaki pracował: „Z malowaniem radzę sobie tak, jak z innymi rzeczami. Maluję okno, tak jak wyglądam przez okno. Jeśli otwarte okno wygląda nieprawidłowo na obrazie, rysuję zasłonę i zaciągam ją, tak jak zrobiłbym to we własnym pokoju. W malarstwie, tak jak w życiu, musisz działać bezpośrednio. Z pewnością malarstwo ma swoje konwencje i trzeba się z nimi liczyć. W rzeczy samej, nie możesz zrobić nic innego. Dlatego zawsze powinieneś mieć oko na prawdziwe życie»²³⁴. Artysta aktywnie kreuje sytuację, zmieniając ją tak, by odpowiadała jego wymaganiom, które sam ustala. Nie zadowala się jedynie tym, co widzi, ale czuje potrzebę wprowadzenia porządku tam, gdzie według niego go brakuje.

Wątek z psychopatią wydaje się trudnym i zdradliwym gruntem, wymagającym uważnego podejścia, by nie popełnić pochopnego osądu – nie staram się go obalić, raczej podać inne, możliwe wyjaśnienia ekscentrycznego zachowania artysty. Mylącą wydaje się tutaj funkcja ekstrawertycznego myślenia, pod wpływem której osoby, u których jest silnie rozbudowana, zdają się do złudzenia przypominać psychopatów opisywanych przez Moscovici. Podobnie jak wiele innych przytoczonych wcześniej cech, maksymalizowanie możliwości życiowych i chęć kontrolowania sytuacji z jednej strony odpowiada psychopatii, z drugiej zaś wydaje się właściwą, a wręcz podstawową cechą osób Te, które dla innych typów osobowości mogą się wydawać kontrolujące, bezpardonowe, grubiańskie, aroganckie, nieuprzejme, czasami wręcz bezczelne, bezuczuciowe, niedbające o samopoczucie innych i przekonane

²³² C. Moscovici, *A Toxic Love: Gilot describes her Life with Picasso*, 2013. <https://fineartebooks.wordpress.com/tag/picasso-as-psychopath/> [dostęp: 12.02.2021].

²³³ Tamże.

²³⁴ A. H. Barr, red. *Picasso: Forty Years of his Art*, MoMA, 1939, s. 17

o własnej nieomyślności (T1, T2, T5, T6, T8, J8, J6). Wynikająca z niej chęć kontroli przy postrzeganiu zdania innych osób jako mniej adekwatnego do danego problemu, silne nastawienie na zdobywanie postawionych sobie celów, ambicja i przywiązanie do konkretów oraz bezpośredniość nie budzą ciepłych skojarzeń. W oświadczeniu z 1923 roku Picasso stwierdza (T1, T2, T3, T4, T5, T6, T7, T9, Te1, Te2, Te3, Te7): *Z trudem rozumiem znaczenie, jakie przypisuje się badaniom słowa w kontekście współczesnego malarstwa. Moim zdaniem szukanie nie znaczy nic w malowaniu. Chodzi o to, żeby znaleźć. Nikt nie jest zainteresowany podążaniem za człowiekiem, który ze wzrokiem wbitym w ziemię spędza życie na poszukiwaniu kieszonkowego, które fortuna powinna mu postawić na drodze. Ten, kto coś znajdzie, bez względu na to, co by to było, nawet gdyby nie zamierzał tego szukać, budzi przynajmniej ciekawość, jeśli nie nasz podziw. [...] Malując przedmiot, chcę pokazać to, co znalazłem, a nie to, czego szukam. W sztuce intencje nie wystarczają i, jak mówimy po hiszpańsku: miłość musi być potwierdzona faktami, a nie racjami. Liczy się to, co się robi, a nie to, co miałeś zamiar zrobić. Wszyscy wiemy, że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które pozwala nam uświadomić sobie prawdę, przynajmniej prawdę, którą mamy zrozumieć. Artysta musi wiedzieć, w jaki sposób przekona innych o prawdziwości swoich kłamstw. Gdyby tylko pokazał w swojej pracy, że szukał i badał sposób na obalenie swoich kłamstw, nigdy nie osiągnąłby niczego*²³⁵.

Nie jest tajemnicą, że każdy typ osobowości nieco inaczej okazuje uczucia. Użytkownicy funkcji Fe z łatwością poświęcają się dla swoich ukochanych, stawiając ich potrzeby ponad swoimi, bez większych problemów wyrażają również swoje emocje za pomocą słów afirmacji, chcąc utrzymać morale bliskich na wysokim poziomie. Ludzie posługujący się głównie funkcją Ti chętnie stawiają na szczerość, nawet jeśli jest ona gorzka do przełknięcia, gdyż wierzą, że w ten sposób uchronią swoich lubych przed błędami, równocześnie starają się nie oceniać ich czynów i zawsze służyć kompetentną radą. Dla Fi ważna jest szczerość i autentyczność, odznaczają się też dużym szacunkiem wobec uczuć i tożsamości swoich ukochanych, dając im przestrzeń na wyrażanie swojego „ja”. Z kolei Te zaciekle bronią swoich bliskich przed wszystkim, co wydaje im się niebezpieczne, usiłują także „nauczyć się” swoich ukochanych (ich nawyków, ulubionych aktywności, rytmu dnia itd.) i zastosować zdobytą wiedzę w praktyce celem usprawnienia relacji oraz jak najlepszego dopasowania się do partnera(-rki), często przejmują również na siebie rozwiązywanie ich problemów, by uczynić ich życie prostszym i bardziej zorganizowanym. Ponadto to, co np. Fe uznaje za romantyczne, dla Te może być niewiele znaczącym, trudnym do zrozumienia dziwactwem i odwrotnie. Surowe, zorientowane na efektywność, bezpośrednie osoby Te mogą np. nie doceniać wagi rozmowy o uczuciach. Równocześnie, jeśli zaobserwują, że ważna dla nich osoba docenia taką

²³⁵ (red.) A. H. Barr, *Picasso: Forty Years of his Art*, MoMA, 1939, s. 9–10.

aktywność, mogą starać się do niej dopasować, co z kolei może zostać błędnie odczytane jako próba manipulacji. Użytkownicy Te mogą wydawać się innym typom nieumiejętni w okazywaniu swoich uczuć, nie znaczy to jednak, że ich nie posiadają – najzwyczajniej w świecie okazują je na swój sposób. Często, w obawie, że zostaną odebrani za śmiesznych lub słabych, wolą racjonalizować to, co czują lub – jak Picasso – zbywać uczucia żartami. Mogą okazywać troskę w taki sposób, którego inne typy osobowości nie korelują z okazywaniem emocji. Zapewniając swoim bliskim wszystko, co potrzebne do życia od strony materialnej i broniąc ich przed innymi, równocześnie mogą być wobec nich szorstcy i nieuprzejmi. Nie jest to jednak zaburzenie ani choroba, a cecha osobowości, którą należy rozumieć i – być może – nad nią pracować przy pełnej świadomości, skąd się ona wywodzi i jak funkcjonuje. Paulo – syn Picassa – sprawiał dużo problemów. Gilot lubiła Paula, jednak sam Picasso był nim niesamowicie zatroskany i mawiał, że to „leń bez ambicji, który nigdy nie weźmie się do porządnej pracy”²³⁶ (T1, T3, T4, T5, T6, J2, J6, J8, J9, J10). Gilot określa narzekania Picassa na syna jako „uwagi podobne do tych, jakie robią o swych nie dość ustatkowanych synach dwudziestolatkach rodzice z mieszczańskich sfer”²³⁷. Artysta miał czworo dzieci, ale o wszystkie dbał – przynajmniej finansowo, czyli tak, jak uważał, że rodzice przede wszystkim powinni zadbać o swoje dzieci.

Również w stosunku do swoich kobiet nie był aż tak bezuczuciowy, jak czasami bywa opisywany. Jak pisze Olivier Picasso: „Większość biografii poświęconych mojemu dziadkowi opisuje Ewę jako «wielką miłość jego życia»; była z pewnością przyczyną jego największej rozpacz. Niepewny Pablo rozmawiał z nią o założeniu gospodarstwa domowego, o poślubieniu jej i posiadaniu dzieci. Jej choroba obaliła to marzenie o wieczności, i Pablo miał wielką trudność z przewyciężeniem tego”²³⁸ (T8). Wypowiedź Gilot o „brzydkich aspektach” osobowości Picassa może natomiast ukazywać melancholijny nastrój Picassa i towarzyszące mu czasem poczucie osamotnienia. W ten sposób patrząc, byłaby ona wręcz zaprzeczeniem psychopatii, gdyż ukazywałaby skrycie emocjonalne wnętrze tego artysty, a nie jego płytkość w relacjach z ludźmi i przedmiotowe ich traktowanie. „Od najmłodszych lat, jak widać, Pablo ma własną metodę samoobrony: jest nią śmiech, śmiech w najszerszym tego słowa znaczeniu, humor, ironia, karykatura. A później dojdą jeszcze dowcipy, farsa, a nawet błazenada, niecenzuralne żarty, niekiedy też najbardziej grubiańskie kawały. Otóż taka postawa, zaskakująca nawet dla najbliższych przyjaciół, to nic innego jak spontaniczna reakcja

²³⁶ O. W. Picasso, *Picasso an intimate portrait*, Tate Publishing, Londyn 2018, s. 40.

²³⁷ F. Gilot, C. Lake, *Życie z Picassem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 204.

²³⁸ O. W. Picasso, *Picasso an intimate portrait*, Tate Publishing, Londyn 2018, s. 40.

na wszystko, co go gnębi, gryzie, na te tysiące przeciwności losu, jakie niesie życie, słowem, na wszystko, co stoi na przeszkodzie swobodnemu uprawianiu działalności artystycznej. Bo w gruncie rzeczy swoją sztukę i pracę, której ona wymaga, stawia na pierwszym miejscu, ponad wszystkim. Ledwo przestał być dzieckiem, a już właściwie może oświadczyć to, co dziesięć lat później wyzna w rozmowie ze swoim przyjacielem Apollinaire'em: «Wierzę tylko w pracę. Nie ma sztuki bez ciężkiej pracy, zarówno fizycznej, jak i umysłowej». Tej pracy artystycznej poświęci wszystko²³⁹ (J1, J3, J4, J7, J9). Picasso był postacią pełną paradoksów: „Potrafił łączyć mistycyzm z deklarowanym ateizmem. Towarzyszył mu nieustający strach przed śmiercią i starością, a fascynowała filozofia Nietzschego. Miał też zdiagnozowaną depresję. Zacytowane przez prowadzącą wypowiedzi ludzi znających Picassa tworzą obraz człowieka fascynującego, pociągającego, lecz jednocześnie odpychającego, w którym niezwykły talent mieszał się z licznymi obsesjami²⁴⁰ (T5, T7, Te4, Te5, Si1, Si2, Si3, Si4, Si5, Si6, Si7). Lęk przed śmiercią (spowodowany zapewne w dużej części śmiercią siostry w młodym wieku), chorobą i starością do tego stopnia obezwładniał Picassa, że zabraniał wyrzucać obcinane sobie paznokcie wierząc, że są one jego częścią. Pozwalał je zresztą obcinać wyłącznie jednej osobie – Marii Teresie.

²³⁹ H. Gidel, *Picasso: Biografia*, Wydawnictwo W.A.B., 2004, s. 24.

²⁴⁰ E. Pilachowska, *Picasso mniej znany – życie prywatne, opowieści świadków. Czy wielki malarz był szalony?*, Wojewódzka Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada Korzeniowskiego w Gdańsku, 2015. <http://www.wbpg.org.pl/aktualnosc/picasso-mniej-znany-%E2%80%93-93-%C5%BCycie-prywatne-opowie%C5%9Bci-%C5%9Bwiadk%C3%B3w-czy-wielki-malarz-by%C5%82-szalony-0>.

Jackson Pollock i Lee Krasner – INTP i ENTJ

Osobowość Pollocka najłatwiej prześledzić na podstawie jego relacji z żoną, stosując coś w rodzaju „diagnostyki porównawczej”. Zarówno Pollock, jak i Krasner odznaczali się silnie rozbudowaną wyobraźnią, byli z natury pomysłowi i ciągle szukali nowych rozwiązań, nie bali się eksperymentować (N1, N2, N3, N4, N7, N8). Oboje byli bezpośredni w rozmowie, nie zawsze zważali na emocje innych ludzi, interesowały ich bardziej rzeczy niż relacje międzyludzkie (T1, T2, T3, T5, T6, T7, T8, T9). Jak zauważa Clement Greenberg grany przez Jeffreya Tambora w filmie pt. „Pollock” (2000) z Edem Harrisem w roli głównej: „Nieważne jak bardzo jesteś pijany, jedna rzecz jest dla Ciebie święta. Nie czyjeś uczucia czy coś w tym stylu. Twoja sztuka” (T1, T2). Pomimo podobieństw artyści różnili się w kwestiach dotyczących kontaktów towarzyskich, przestrzegania terminów czy zaradności.

Wspomniany wyżej film biograficzny ukazuje Pollocka jako ekscentryczną, neurotyczną i introwertyczną osobę. Z jednej strony pokazywany jest w kręgu bliskich przyjaciół (de Kooning) i energicznie reaguje na przybycie dawnego kolegi – malarza Reubena Kadisha, z drugiej nie najlepiej radzi sobie z nawiązywaniem nowych znajomości (I2, I3, I6, I7), ewidentnie czuje się też zakłopotany zarówno na swojej pierwszej wystawie, jak i w pierwszym kontakcie z Krasner, która z kolei ukazana jest jako osoba bardzo śmiała w dążeniu do swoich celów. Wpycha się do mieszkania Pollocka nieco na siłę, sama przyznaje, że jest w tym trochę „bezczelna” (E2, E3, E4, E5, E7, E9, T3, T4, T6). Pollock wydaje się bierny, to Krasner dominuje. To ona jest zorganizowana, aktywna i zdeterminowana, nie traci czasu na poboczne wątki, uparcie dąży do celu. Przejmuje inicjatywę proponując Pollockowi małżeństwo. „Albo się pobierzemy, albo się rozstaniemy”²⁴¹ – stwierdza krótko i rzeczowo. Krasner z filmu lubi jasne sytuacje, stara się nadawać czytelne komunikaty (T1, T3, Te2, Te3, Te4), werbalizuje i racjonalizuje uczucia oraz sytuacje: „Kocham Cię. Myślę, że jesteś wspaniałym artystą. Chcę, żebyś malował. Bardzo chcę dalej z Tobą żyć, ale nie chcę, żeby to był związek jednostronny. Będziesz musiał podjąć decyzję”²⁴². Dla filmowej Krasner życie składa się z aktywnych decyzji. Pollock wydaje się nie podzielać tego zdania – jest bierny, częściej daje ponieść się chwili, gorzej radzi sobie ze zobowiązaniami (P1, P3, P5, P6, P7, P9), zdaje się nie przykładac tak wielkiej wagi do podejmowania jasnych i przejrzystych decyzji, nie jest też tak zorganizowany jak swoja żona (P2, P3, P4, P5, P10). W jednej ze scen ze wspomnianego wcześniej filmu, Pollock maluje jeden ze swoich obrazów

²⁴¹ E. Harris, *Pollock*, USA 2000.

²⁴² Tamże.

w technice *action painting*. Wcześniej bardzo długo wgapia się w białą płachtę płótna, co irytuje Krasner. Żona przypomina mu o dotrzymywaniu terminów strasząc, że Peggy Guggenheim może się rozmyślić (J1, J2, J3, J6, J7). Ważniejsze jest dla niej bycie słowną niż sama kreacja dzieła, poszukuje ponadto przede wszystkim ukrytych schematów, spójnych połączeń oraz jak najbardziej optymalnych strategii (Te1, Te2, Te3, Te4, Te5, Te6). Z kolei Pollock skłaniał się przede wszystkim ku eksplorowaniu nowych możliwości, ignorując całkowicie to, czy podejmowane rozwiązania są praktyczne wobec świata zewnętrznego, czy też nie (Ti1, Ti2, Ti3, Ti4, Ti5, Ti6). Krasner swoją sztukę uważała za autobiograficzną²⁴³, pomimo podejmowania tematów abstrakcyjnych szukała zaczepienia w rzeczywistości (Ni1, Ni2, Ni3, Ni5, Ni6, Ni7, Te1, Te2, Te3, Te5, Te7, Te6). Pollock skupiony był przede wszystkim na abstrakcyjnej idei i czystym tworzeniu (Ne2, Ne3, Ne5, Ne6, Ne7, Ti1, Ti2, Ti3, Ti3, Ti6, Ti7). W scenie malowania obrazu ze wspomnianego wyżej filmu biograficznego Krasner stara się nazwać to, co Pollock maluje, zmieścić jego styl w dostępnej klasyfikacji (Te1, Te2, Te3, Te4, Te6): wspomina o kubizmie i automatyzmie, zastanawia się, jak określić widziane przez siebie dzieło. Pollock odpowiada krótko: „Po prostu maluję, Lee”²⁴⁴. Nie jest dla niego istotne nazwać w jakikolwiek sposób to, co robi – liczy się sam proces.

Wpływ Krasner na sztukę jej męża krytycy zaczęli dostrzegać w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w związku z rozwojem feminizmu w tym czasie²⁴⁵. Często uważa się, że Krasner nauczyła swojego męża dominujących zasad malarstwa modernistycznego. Pollock był wtedy w stanie zmienić swój styl, aby pasował do bardziej zorganizowanego i kosmopolitycznego gatunku sztuki nowoczesnej, a Krasner stała się jedynym sędzią, któremu mógł zaufać²⁴⁶. Była również odpowiedzialna za przedstawienie go wielu kolekcjonerom, krytykom i artystom (w tym Herbertowi Matterowi), którzy pomogli Pollockowi w dalszej karierze. Interesowały ją efekty pracy oraz jej przydatność, była dużo bardziej praktyczna i zorganizowana niż mąż (J1, J2, J3, J4, J5, J7, J10, Te1, Te2). Zobaczywszy w Pollocku duży potencjał, wrodzona praktyczność nakazała jej go wypromować, nawet kosztem własnej twórczości (J6, J9, Te3, Te4, Te7). Kiedy ich związek się rozwijał, Krasner przeniosła swoją uwagę z własnej osoby na sztukę Pollocka, aby pomóc mu zdobyć większe uznanie, ponieważ wierzyła, że ma on „znacznie więcej do zaoferowania”²⁴⁷ (T1, Te2, Te3, Te4).

²⁴³ G. Levin, *Lee Krasner a biography*, HarperCollins, Nowy Jork 2011, s. 16.

²⁴⁴ E. Harris, *Pollock*, USA, 2000.

²⁴⁵ M. Tucker, *Lee Krasner: Large Paintings*. W Whitney Museum of American Art, Nowy Jork 1973, s. 7.

²⁴⁶ B. Rose, *Krasner/Pollock: a Working Relationship*, Grey Art Gallery and Study Center, Nowy Jork 1981, s. 6.

²⁴⁷ I. J. Engelmann, *Jackson Pollock and Lee Krasner*, Prestel, Nowy Jork 2007, s. 8.

Jak pisze Anna Chave w swoim artykule: „Kwestia kontroli – fakt, że pod każdym względem Krasner była osobą głęboko kontrolującą, podczas gdy Pollock chronicznie wymykał się spod kontroli. (...) Był jej dziełem od samego początku: kiedy Krasner i Pollock poznali się w 1942 roku, była inteligentną, dobrze przemyślaną nowojorczańką, której intensywne studia w szkole Hansa Hofmanna zaprowadziły *au courant* na wydarzenia paryskiej awangardy, podczas gdy był odmieńcem, który – z trudem oddzielając się od swojego mentora, tego samozwańczego prostaka malarza i arcywroga modernizmu, Thomasa Harta Bentona – był zagubiony i pochłonięty wątpliwościami”²⁴⁸ (I1, I2, I3, I6, I7, I8, I9, Ti1, Ti2, Ti3, Ti4, Ti6, Ti7). Kiedy oboje wystawiali się na wystawie zatytułowanej „Artists: Man and Wife” w 1949 roku, recenzent ARTnews stwierdził cynicznie: „Wśród niektórych z tych żon istnieje tendencja do «porządkowania» stylu męża. Lee Krasner (pani Pollock) bierze farbę i emalie męża i zamienia jego swobodne, zamasytne linie w zgrabne kwadraty i trójkąty”²⁴⁹. Le Corbusier szyderczo osądził Pollocka i Krasner: „Ten mężczyzna jest jak myśliwy, który strzela bez mierzenia do celu. Ale jego żona, ona ma talent – kobiety zawsze mają za duży talent”²⁵⁰. W scenie pierwszego spotkania z Peggy Guggenheim, ze wspomnianego już filmu, Krasner mówi za Pollocka, widocznie konceptualizując jego dzieła (J4, J5, Te1, Te2, Te3, Te4). Sam Pollock stoi z boku, niewiele się odzywając. Krasner „stała się głosem Jacksona, korespondującym z jego krewnymi, wykonującym jego telefony, a nawet wypowiadającym jego myśli”²⁵¹ (E3, E4, E6, T8, J3, J4, J5, J6, J8, J9, Te4, Te7).

Małomówność Pollocka to często podejmowany temat w jego biografjach. Jak pisze Chave: „Psychoanalityk, który leczył artystę, ujawnił, że jej (matce Pollocka) przeszkadzało jego bycie nieustępliwie «nieartykułowaną osobowością». Nawet żona uznawała go za «...bardzo małomównego. Praktycznie musiałam go uderzyć, żeby w ogóle coś powiedział». Ta cisza miała stać się nieodłączną częścią melodramatu Pollocka: «Odszedł milcząc, tak jak przyszedł» – powiedział przyjaciel, «To było fenomenalne, ta cisza»”²⁵² (I3, I4, I7, I8). Oprócz Krasner, która za Pollocka mówiła, inni jego przyjaciele pomagali

²⁴⁸ A. Chave, *Pollock and Krasner: script and postrcripy*, Anthropology and aesthetics, nr 24, The University of Chicago Press, 1993, s. 95.

²⁴⁹ A. Wagner, *Lee Krasner as L.K.*, w: *Representations* nr 25, University of California Press, Berkeley 1989, s. 44.

²⁵⁰ Tamże.

²⁵¹ S. Naifeh, G. White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, Harper Collins, Nowy Jork 1991, s. 402.

²⁵² A. Chave, *Pollock and Krasner: script and postrcripy*, Anthropology and aesthetics, nr 24, The University of Chicago Press, 1993, s. 97.

mu przelać słowa na papier, w pewnym sensie stając się jego ghostwriterami²⁵³. Sam Pollock nie wydawał się zaangażowany w tego typu aktywność, a raczej – nie uważał, żeby miała ona sens dla jego sztuki. W rozmowie z Sidneyem Janisem stwierdził, że próba wyjaśnienia jego sztuki może się skończyć jedynie jej destrukcją²⁵⁴ (I1, I2, I5, I6, I9, Ti2, Ti3, Ti4, Ti6, Ti7, P1, P4, P5, P7). Nie tylko nie chciał nazywać swoich prac, ale również ich podpisywać (I9, I10). Janis zmusił go, żeby tytułował, a nie numerował swoje prace²⁵⁵. Zorganizowana i praktyczna Krasner wiedziała, że tytuły i podpis ułatwiają marketing, a podpis artysty zwiększa cenę, więc „nie tylko zachęcała artystę do podpisywania swoich prac, ale rzekomo miała też sfalszowany podpis na jakimś niepodpisanym dziele, aby po jego śmierci podnieść wartość majątku, którego była jedyną beneficjentką”²⁵⁶.

Krasner nie tylko utrzymywała wiele kontaktów z kuratorami i krytykami sztuki oraz mówiła za Pollocka, lubiła udzielać wywiadów, była także „błyskotliwym gawędziarzem – dramatyczne pauzy, perfekcyjne imitowanie ludzi. Potrafiła być zgryźliwa, szorstka, komiczna”²⁵⁷ (E2, E3, E4, E7, E8). Urodziła się w nowojorskim Brooklynie, gdzie mieszkała duża populacja biednych żydowskich imigrantów. Przez całe dzieciństwo i młodość wychowywała się w ortodoksyjnym domu żydowskim. Jej ojciec spędzał większość czasu praktykując judaizm, podczas gdy jej matka zajmowała się domem i rodzinnymi interesami²⁵⁸. Z początku Krasner doceniała aspekty judaizmu, takie jak pismo hebrajskie, modlitwy i historie religijne, jednakże jako nastolatka stała się krytyczna wobec tego, co postrzegała jako mizoginię w ortodoksyjnym judaizmie. W jednym z późniejszych wywiadów artystka przypomina sobie, że przeczytała tłumaczenie modlitwy i pomyślała, że jest to „naprawdę piękna modlitwa pod każdym względem, z wyjątkiem jej zakończenia. Jeśli jesteś mężczyzną, mówisz: «Dziękuję Ci, Panie, za stworzenie mnie na swój obraz», a jeśli jesteś kobietą, mówisz: «Dziękuję Ci, Panie, za stworzenie mnie tak, jak uznałeś za stosowne»”²⁵⁹ (T1, T3, T5, T7, T9, J4). W tym okresie zaczęła też czytać filozofię egzystencjalną, co spowodowało, że jeszcze bardziej odwróciła się od judaizmu, mimo to jej tożsamość jako Żydówki wpłynęła na sposób, w jaki uczeni interpretują znaczenie jej sztuki²⁶⁰. W październiku 1945 roku

²⁵³ Tamże, s. 98.

²⁵⁴ Tamże.

²⁵⁵ Tamże.

²⁵⁶ Tamże.

²⁵⁷ G. Levin, *Lee Krasner a biography*, Harper Collins, Nowy Jork, s.1–2.

²⁵⁸ A. Wagner, *Lee Krasner as L.K., w: Representations* nr 25, University of California Press, Berkeley 1989, s. 48.

²⁵⁹ G. Levin, *Lee Krasner a biography*, Harper Collins, Nowy Jork 2011, s. 31.

²⁶⁰ Tamże.

Pollock i Krasner pobrali się w kościele w obecności jedynie dwóch świadków²⁶¹. Krasner nadal identyfikowała się jako Żydówka, ale zdecydowała się nie praktykować tej religii (T8). Od początku była zdeterminowana, by skierować swoją karierę w stronę sztuki. Specjalnie szukała zapisów do Washington Irving High School for Girls, ponieważ liceum to oferowało kierunek sztuki. Po ukończeniu studiów uczęszczała na stypendium do Woman's Art School of Cooper Union, później kontynuowała edukację artystyczną w National Academy of Design (J1, J2, J3, J5, J7, J10). Siostrzenica Rena Glickman opisywała Krasner jako szczerą i bezpośrednią²⁶². Mówiła też: „Nie potrafili jej powstrzymać”²⁶³. Również przyjaciele Krasner widzieli ową szczerą: John Bernard Myers mówił, że „jej dowcip może być kwasem; nie znosiła głupoty; i nigdy nie wierzyła, że bycie inteligentnym jest niekobiece”²⁶⁴, a Eugene V. Thaw zauważył, że „Lee była niewiarygodnie inteligentna”²⁶⁵. Clement Greenberg przyznał nawet, że bał się Krasner, bo była „tak błyskotliwa i miała tak silny charakter”²⁶⁶. Sama Krasner wydawała się świadoma swojej siły – na pytanie: „Jakie było największe poświęcenie, którego dokonałaś dla sztuki?”²⁶⁷ odpowiedziała: „Nie poświęciłam niczego”²⁶⁸. W 1977 roku przyznała również wprost: „Jestem silnym charakterem”²⁶⁹, a zapytana, czy mając taką możliwość, zrobiłaby w swoim życiu coś inaczej, odparła: „Wątpię. Jestem okropnie uparta. W jakiś sposób dokonałabym dokładnie tych samych wyborów i decyzji”²⁷⁰.

Pomimo swojej hardej i przedsiębiorczej natury jest również pamiętana jako osoba ciepła i charyzmatyczna. W oczach swoich siostrzenic była „inspirująca, czuła i hojna”²⁷¹. Levin wspomina wspólne gotowanie, gdy odwiedzała artystkę w jej mieszkaniu. Opisuje też Krasner jako bardzo towarzyską osobę, która znała wielu ludzi i była zadowolona ze spotkań ze znajomymi Levin, których ta zapraszała, by mogli poznać artystkę. Krasner przedstawiała Levin również swoim przyjaciołom (E6, E7). Nie miała także nic przeciwko wywiadowi, jaki jako dwudziestodwuletnia studentka jej zaproponowała. Ani razu nie usiłowała również sprowadzić rozmowy, która oscylowała głównie wokół Pollocka

²⁶¹ B. Rose, *Krasner/Pollock: a Working Relationship*, Grey Art Gallery and Study Center, Nowy Jork 1981, s. 4.

²⁶² G. Levin, *Lee Krasner a biography*, Harper Collins, Nowy Jork 2011, s.1–2.

²⁶³ Tamże, s. 2.

²⁶⁴ Tamże.

²⁶⁵ Tamże.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ Tamże, s. 3.

²⁶⁸ Tamże.

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ Tamże.

²⁷¹ Tamże, s. 2.

i Kandinsky'ego, na tor, który byłby poświęcony przede wszystkim jej własnej twórczości²⁷². Wydaje się, że była dobrze zbalansowanym typem osobowości: była zaznajomiona ze swoimi potrzebami a także – pomimo silnej i kontrolującej osobowości – nie tylko umiała okazywać swoje emocje innym i była zainteresowana innymi ludźmi, potrafiła też doceniać ciszę i spokój oraz szanować własne zapotrzebowanie energetyczne (E10): „Nigdy nie naruszam wewnętrznego rytmu. Brzydzę się zmuszać do czegokolwiek. Nie wiem, czy wewnętrzny rytm jest wschodni, czy zachodni. Wiem, że jest to dla mnie istotne. Słucham i trzymam się tego. Zawsze taka byłam. Pozdrawiam głos wewnętrzny”. Jak sama przyznawała: „Z Jacksonem panowała cicha samotność. Wystarczy usiąść i spojrzeć na krajobraz. Wewnętrzny spokój. Po obiedzie usiąść na tylnej werandzie i spojrzeć w światło. Nie ma potrzeby rozmawiać. Nie ma potrzeby żadnego rodzaju komunikacji”²⁷³.

Chave zadaje pytanie, dlaczego w takim razie zamiast wypromować własną sztukę, Krasner wypromowała Pollocka. Niektóre krytyczki feministyczne wskazują, że z racji bycia kobietą, w męskim Krasner świecie nie miałyby siły przebycia. Chave dodaje również, że być może nie sam fakt bycia kobietą był tutaj znaczący, a raczej „jej sukces w malowaniu jak mężczyzna – lub raczej następcą mężczyzn, od Matisse’a i Picasso po Pollocka i Motherwella”²⁷⁴. Wskazuje również na ciekawy punkt widzenia twierdząc, iż w pewnym sensie tym, co uczyniło Pollocka wielkim malarzem, było to, że „malował jak kobieta”²⁷⁵. „Innymi słowy, kontrast mieści się między artystką, która w ciągu swojej długiej kariery wykazała się znajomością wielu języków modernistycznych, z ich trudnymi, hermetycznymi częściami mowy, a artystą-mężczyzną, który jest (jak częściej kobiety) w stanie niewiedzy, bezsłowności i niespójności. Dla jej feministycznych partyzantów dowództwo Krasner było w pełni jej zasługą, ale inni reagowali bardziej sceptycznie na widmo tej oksymoronicznej istoty, kobiety mistrza”²⁷⁶.

Krasner bywa określana jako „Action Widow”. Termin ten ukuty został w 1972 roku przez krytyka sztuki B. H. Friedmana, który oskarżył ocalałe partnerki artystów abstrakcyjnego ekspresjonizmu o artystyczną zależność od ich męskich partnerów²⁷⁷ – to bardzo krzywdzący i lekceważący zarzut. Choć wiele osób uważa, że Krasner przestała tworzyć w latach 40. XX wieku,

²⁷² G. Levin, *Lee Krasner a biography*, HarperCollins, Nowy Jork 2011, s. 12.

²⁷³ E. Munro, *Originals: American women artists*, Da Capo Press, Cambridge 2000, s. 114.

²⁷⁴ A. Chave, *Pollock and Krasner: script and postscript*, Anthropology and aesthetics, nr 24, The University of Chicago Press, 1993, s. 98.

²⁷⁵ Tamże.

²⁷⁶ Tamże.

²⁷⁷ C. Weidemann, *50 women artists you should know*, Prestel, Nowy Jork 2008.

aby pielęgnować życie rodzinne i karierę Pollocka, w rzeczywistości nie przestała tworzyć nigdy, jednak w latach 40. i 50. prawie w ogóle nie podpisywała swoich dzieł, czasami tylko używała bezpłciowych inicjałów „L.K.”, by nie podkreślać swojego statusu kobiety i żony innego malarza²⁷⁸. W całej swojej karierze przechodziła trudne okresy wewnętrznych zmagania, podczas których eksperymentowała z nowymi stylami (również przez swoją relację z Pollockiem), jednakże te nie zaspokajały jej możliwości ekspresji i surowej krytyki. Korygowała więc lub niszczyła własne prace²⁷⁹ (T1, Te2, Te3). Levin wskazuje, iż w latach 70. Krasner nadal była ignorowana przez większość krytyków, nie uznawano jej jako wczesnej innowatorki abstrakcyjnego ekspresjonizmu, choć zaczynała przyciągać uwagę kobiet – zarówno historyczek sztuki, artystek, jak i krytyków – zainteresowanych drugą falą feminizmu²⁸⁰.

Relacja Krasner i Pollocka zaczęła się psuć około 1956 roku na skutek pogłębiającego się alkoholizmu artysty i jego romansu z Ruth Kligman. 11 sierpnia tego roku, o 22:15, Pollock zginął w wypadku samochodowym, prowadząc pod wpływem alkoholu. Oprócz niego w samochodzie były Edith Metzinger oraz wspomniana już Ruth Kligman, która jako jedyna uszła z życiem. W tym czasie Krasner odwiedzała przyjaciół w Europie. Słyszając co się stało, natychmiast wróciła do USA. Cztery miesiące po jego śmierci odbyła się retrospektywna wystawa w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku. Lee Krasner do końca życia dbała, by reputacja Pollocka pozostawała niezachwiana pomimo zmieniających się w sztuce trendów (T7, T9, T10).

²⁷⁸ A. Wagner, *Lee Krasner as L.K.*, w: *Representations*, nr 25, University of California Press, Berkeley CA, 1989, s. 48.

²⁷⁹ I. J. Engelmann, *Jackson Pollock and Lee Krasner*, Prestel, Nowy Jork 2007, s. 8.

²⁸⁰ G. Levin, *Getting to know Lee Krasner*, Apollo The International Magazine, 2019. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahU-KEwjcl87B-az5AhVJgosKHY6xCIwQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.apollo-magazine.com%2Flee-krasner-biography%2F&usg=AOvVaw1b6FJHTj3QkjmNn1FpK6un> [dostęp: 4.08.2022].

Salvador Dali – ENTP

Salvador Dali stanowi niewątpliwie jedno z największych wyzwań, jeśli chodzi o próby adekwatnej oceny typu osobowości. Biografie tego artysty skupiają się bowiem w większości na specyficznych halucynacjach oraz dziwactwach Dalego, podkreślając jego osobliwość i oryginalność, niewiele jednak mówiąc o sposobie życia czy jego nawykach. Również dzienniki i autobiografie spisane przez samego Dalego są problematyczne, jeśli chodzi o analizę. Trudności nastręcza przede wszystkim oddzielenie prawdy od stylizacji. Dali był jednym z artystów (podobnie jak Warhol), którzy kreowali samych siebie w pewien określony, do końca znany tylko im samym sposób, toteż nie wiadomo, na ile sytuacje przedstawione w jego autobiografii są zgodne z ich faktycznym przebiegiem, a na ile „koloryzowane” przez chętnego uwagi artystę. Jak przyznaje Tim McNeese: „Dali mógł opisać więcej, niż rzeczywiście robił w dzieciństwie”²⁸¹.

Pomimo opisanych powyżej trudności jedno jest jasne – Salvador Dali był ekstrawertykiem. W wywiadach z jego udziałem można zobaczyć, jak łatwo odnajdywał się w konwersacjach z ludźmi – nigdy nie wydawał się zestresowany, bardzo dobrze czuł się będąc w centrum uwagi (E2, E3, E4, E6, E7). Artysta ten lubił wzbudzać kontrowersje i nie bał się rozgłosu – ubierał się jak dandys, nosił charakterystyczne wąsy, szyję przyozdabiał fantazyjnymi krawatami i naszyjnikami z pereł, a głowę nakrywał szerokim kapeluszem. Podczas rozmów z innymi ludźmi miał zwyczaj wplatania słów po portugalsku, francusku lub angielsku, przez co trudno było zrozumieć, co mówił (E4, E5, E7, N1, N2, N3, N4, Ne2, Ne3, Ne5, Ne6). Swoje ekscentryczne wizje świata przedstawiał na różne sposoby – nie tylko malując, ale również tworząc biżuterię i filmy, rzeźbiąc czy dekorując wnętrza. Dali doskonale wiedział, jak się wypromować i robił to po mistrzowsku. Zdawał sobie sprawę, że jeśli ktoś chce być sławny, musi zadbać o zapadający w pamięć wizerunek (E2, E3, E4, E6). Uwielbiał wywoływać zakłopotanie, ponieważ uznawał to za fasadę, dzięki której mógł pozwalać sobie na fanaberie. „Jestem skazany na ekscentryczność, czy tego chcę, czy nie”²⁸² – pisał w „Moim sekretnym życiu” (1942). Nie interesowała go szara rzeczywistość. Pragnął życia jak w teatrze, więc urzeczywistniał swoje budzące skrajne emocje wizje i fantazje, co widoczne było już w dzieciństwie, kiedy wyolbrzymiał swoje reakcje i histeryzował, by skupić na sobie uwagę

²⁸¹ T. McNeese, *The Great Hispanic Heritage: Salvador Dali*, Chelsea House, Infobase Publishing, Nowy Jork 2006, s. 20.

²⁸² S. Dali, *Moje sekretne życie*, Książnica, Wrocław 2016, s. 25.

rodziny²⁸³. Gdy sześciolatek Salvador usłyszał o komecie mającej rzekomo przemierzyć nieboskłon, w salonie było wielu ludzi, którzy rozmawiali o tym wydarzeniu: „Niektórzy utrzymują, że gdyby ogon komety zamiótł po ziemi, mogłoby to oznaczać koniec wszystkiego. Pomimo ironii, jaką wyczuwam w tych zdaniach, ogarnia mnie straszliwy strach i drżenie”²⁸⁴. W drodze na taras, skąd pozostali obserwowali zjawisko, mały Salvador napotkał swoją trzyletnią, poruszającą się na czworaka siostrzyczkę, której ni stąd, ni zowąd wymierzył kopniaka prosto w głowę, by później pobiec dalej „ogarnięty upojną radością wywołaną tym godnym dzikusa czynem”²⁸⁵. Ów „godny dzikusa czyn” nie pozostał jednak niezauważony. Za karę ojciec Salvadora zamknął go w gabinecie, skąd młodzieniec nie mógł oglądać przelatującej komety. Wspomina: „Ta kara, która nie pozwoliła mi zobaczyć komety, była jedną z najdotkliwszych przykrości, jakich doznałem w życiu. Ryczałem tak wściekle, że straciłem głos. Rodzice w końcu się wystraszyli. Odtąd często przy najmniejszej pogroźce uciekałem się do tego podstępu, wiedząc, że ojciec ulegnie”²⁸⁶. Jak czytamy w źródłach: „Od dnia, w którym przyszedł na świat, zaspokajano każdą jego zachciankę i szybko się tego nauczył, ćwicząc. «Okropny temperament» pomagał mu naginać rodziców do swojej woli. Rodzina odkryła, że jedynym sposobem, aby zachować spokój Salvadora, było nie odmawianie mu tego, czego chciał, ale raczej nakłanianie go ukradkiem do żądania czegoś bardziej rozsądnego”²⁸⁷.

Dali był skandalistą, ale przede wszystkim wspaniałym twórcą, geniuszem, najbogatszym i najsłynniejszym malarzem XX wieku, co można uznać za spore osiągnięcie, zważywszy na to, że w tym samym czasie żył i tworzył Picasso. Pełen rozmachu, starannie dopracowany wizerunek stanowił jednak formę maski, za którą skrywał się nerwowy i nieśmiały mężczyzna. Jego przyjaciele mawiali, że nie był odważny, a raczej lękliwy. Chwilami własna ekscentryczność i rozkojarzenie zdawały się go męczyć:

Mam dwadzieścia trzy lata. Mieszkam w domu moich rodziców w Figueras i maluję w pracowni wielki kubistyczny obraz. Zgubiłem gdzieś pasek od szlafroka, który teraz krępuje mi ruchy. W rozartganiu chwytam kabel i przepasuję się nim. Kabel jednak zakończony jest lampką. Trudno, nie chce mi się jej pozbywać, wykorzystuję ją więc w charakterze klamry. Kilka minut później siostra zawiadamia mnie, że ważni goście pragnący mnie poznać czekają w salonie. Niezadowolony odrywam się od pracy i idę do salonu. Rodzice rzucają pełne wyrzutów spojrzenia na mój poplamiony farbami szlafrok, lecz jeszcze nie zauważono lampki zwisającej

²⁸³ Tamże, s. 18–19.

²⁸⁴ Tamże, s. 19.

²⁸⁵ Tamże.

²⁸⁶ Tamże.

²⁸⁷ I. Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1997, s. 57.

na pośladkach. Po prezentacji siadam – oczywiście na lampce, tak że żarówka wybucha niczym bomba. Jak widać, los zawziął się, żeby uczynić gwałtownymi i godnymi zapamiętania najdrobniejsze incydenty mojego życia, które u innych przechodzą niepostrzeżenie²⁸⁸.

Podobnie jak wielu innych surrealistów, Dalego żywo interesowała psychoanaliza – zapoznawał się z tekstami Freuda na temat podświadomości, seksualności i snów. Spotkali się 19 lipca 1938 roku w Londynie. Zanim jednak do tego doszło, Dali kilkakrotnie próbował odwiedzić ojca psychoanalizy w jego gabinetach w Wiedniu, brakowało mu jednak pewności siebie, by zapukać niezapowiedziany do drzwi. Zamiast tego wędrował brukowaną ulicą, prowadząc długie i wyczerpujące, wyimaginowane rozmowy ze swoim idolem²⁸⁹. Spotkanie obu mężczyzn zorganizował w końcu austriacki pisarz Stefan Zweig, który również przebywał na wygnaniu w Londynie. Ze względu na ich zainteresowanie snami i nieświadomością mogło się wydawać oczywiste, że Dali i Freud nawiążą wspaniałe kontakty. Gust Freuda w sztuce był jednakże ściśle tradycyjny, a po starciu z André Bretonem w 1921 r. psychiatra był także nieufny wobec surrealistów²⁹⁰. Ponadto Dali miał zaledwie trzydzieści cztery lata, Freud osiemdziesiąt jeden, a „ojcowski majestat” Freuda nieco go onieśmielał. Rozmowa była nerwowa i sztywna. Jakby pokazując swoje referencje, podarował Freudowi magazyn, który zawierał jego artykuł na temat paranoi. Freud ledwo na niego spojrział. Próbując zainteresować go tekstem, Dali wyjaśnił, że „nie była to surrealistyczna dywersja, ale naprawdę ambitnie naukowy artykuł, a tytuł powtórzyłem, jednocześnie wskazując go palcem. Przed jego niewzruszoną obojętnością mój głos stał się mimowolnie ostrzejszy i bardziej natarczywy”²⁹¹. Następnie Dali pokazał obraz, który ze sobą przyniósł – „Metamorfozę

²⁸⁸ Tamże, s. 26.

²⁸⁹ *When Dali met Freud*, Freud Museum, Londyn 2019.

<https://www.freud.org.uk/2019/02/04/when-dali-met-freud/> [dostęp: 24.02.2022].

²⁹⁰ Breton był głęboko zapatrzonej w twórczość Freuda. W przeciwieństwie do Dalego, nie obawiał się spotkania z nim i był pewny, że świetnie się ze sobą dogadają. Spotkanie okazało się jednak wielkim rozczarowaniem. Pomimo oczekiwań Bretona Freud uważał swojego gościa za poetę, a nie naukowca. Widział „niewielki związek między jego badaniami a zainteresowaniami literackimi młodego Francuza”. Breton, którego wiedza na temat teorii i praktyki psychoanalizy była, w rzeczywistości, powierzchowna, niewiele miał, by zainteresować Austriaka. Ponadto obaj wyraźnie mijali się w poglądach: Freud uważał praktyczne techniki psychoanalizy jako środek do terapeutycznego celu, według Bretona ich głównym celem powinno być „wypuszczenie człowieka z samego siebie”. Wreszcie nie do pokonania była różnica wieku, kultury i gustu literackiego. Zajęty, znudzony i chętny do przejścia do następnego klienta, Freud wkrótce zamknął rozmowę. Breton, który nie mógł się doczekać na spotkanie z podekscytowaniem wrócił do kawiarni... smutny i zniechęcony. Dał upust swojemu rozczarowaniu w krótkim artykule „Interview du Professeur Freud”, opisując pionierskiego analityka jako „małego staruszka bez stylu, który przyjmuje klientów w obskurnym biurze”. A. Esman, *Psychoanalysis and surrealism: André Breton and Sigmund Freud*, Journal of The American Psychoanalytic Association, vol. 59, Nowy Jork 2011, s. 174.

²⁹¹ *When Dali met Freud*, Freud Museum, Londyn 2019.

Narcyza”. Widząc dzieło, psychoanalityk powiedział: „w klasycznych obrazach szukam nieświadomości, ale w Twoich obrazach szukam świadomego”²⁹². Artysta nie był pewien, co Freud miał na myśli i potraktował jego komentarz jako krytykę.

Dali uważał swoje spotkanie z Freudem za totalną porażkę. Wrażenia tego drugiego były jednak zupełnie odmienne. Kilka dni później napisał do Stefana Zweiga: „Naprawdę mam powód, by podziękować za wprowadzenie, które przywiozło mi wczorajszych gości. Do tej pory skłaniałem się bowiem do postrzegania surrealistów – którzy najwyraźniej wybrali mnie na swojego patrona – jako absolutnych (powiedzmy 95 procent, jak alkohol) wariatów. Jednak ten młody Hiszpan, ze swoimi szczerymi i fanatycznymi oczami oraz niezaprzeczalnym mistrzostwem technicznym, skłonił mnie do ponownego rozważenia mojej opinii”²⁹³. Roztargniona, pełna nieskrępowanej pomysłowości i wielkiej siły improwizacji natura Dalego nie tylko we Freudzie wzbudzała sympatię. Czekaając na przyjazd Lacana, Dali pracował nad portretem wicehrabiny de Noailles w technice miedziorytu. Zauważywszy, że lepiej dostrzega szczegóły swojego dzieła tam, gdzie odbicia światła na wypolerowanej płytce metalu są jaśniejsze, przyklepił sobie do nosa kawałek białej kartki wielkości trzech centymetrów kwadratowych. Podczas rozmowy Lacan dziwnie mu się przyglądał: „Rzec by można, że jakiś osobliwy uśmiezek już miał wypłynąć mu na usta, Lacan jednak powstrzymał się przed okazaniem zdziwienia”²⁹⁴. Dali z początku myślał, iż psychiatra po prostu studiuje jego osobowość. Zagadka rozwiązała się, gdy artysta poszedł do łazienki i w lustrze zobaczył, iż dalej ma na nosie wspomniany wcześniej kawałek papieru (N2, N4, N5, N6, Ne2, Ne6, Ne7, Ti1, Ti3, Ti4, Ti7).

Być może wewnętrzne niepewności Dalego miały coś wspólnego ze śmiercią jego brata – również Salvadora – który zmarł trzy lata przed narodzinami sławnego surrealisty. Dali uważał siebie i brata za podobnych z fizjonomii, widział w nich „tchnienie geniuszu” właściwego zbyt rozwiniętym jak na swój wiek dzieciom. Uważał zmarłego brata za pierwszą wersję siebie, lepszą, ale gorzej przystosowaną do życia, a o sobie samym pisał: „[...] byłem wszechstronnie perwersyjny, zapóźniony i anarchistyczny”²⁹⁵ (Ti1, Ti2, Ti3, Ti4, Ti5). O bracie natomiast: „on miał ponadto zasnuć melancholią spojrzenie «nieprzeniknionej» inteligencji”²⁹⁶. Artysta od początku uważał się za geniusza, równocześnie przyznawał, że nie jest wybrańcem. Trawiły go wątpliwości co do swojej własnej tożsamości: „Wszystkie ekscentryczności, jakie

<https://www.freud.org.uk/2019/02/04/when-dali-met-freud/> [dostęp: 24.02.2022].

²⁹² Tamże.

²⁹³ Tamże.

²⁹⁴ S. Dali, *Moje sekretne życie*, Książnica, Wrocław 2016, s. 25–26.

²⁹⁵ Tamże, s. 8.

²⁹⁶ Tamże, s. 9.

popelniam, robię, by udowodnić sobie, że nie jestem martwym bratem, a żywym”²⁹⁷.

Podobnie jak w przypadku Pollocka, żona artysty wywarła wielki wpływ na jego sztukę – z tą różnicą, że Gala Dali (Elena Ivanovna Diakonova) sama nigdy nie był artystką: „Lubiła za to być muzą, choć sama nie miała żadnego talentu. Miała w sobie coś, co inspirowało artystów do tworzenia arcydzieł. Nieustannie poszukiwała kogoś, w kim dostrzegłaby geniusz i błyskotliwość, i znalazła to w Dalim. Wiedziała, że razem mogą dokonać czegoś wielkiego”²⁹⁸. Gala przyjechała do Paryża w 1916 roku, gdy uciekała przed rewolucją rosyjską. Dla Dalego zostawiła swoją rodzinę – poetę surrealistę Paula Éluarda i córkę, której nigdy nie poświęcała zbyt wiele uwagi. Gala bowiem „nie lubiła macierzyństwa i nie ukrywała tego”. W małżeństwie z Dalim pilnowała finansów i prowadziła interesy. Artysta był zależny od swojej żony i przerażała go wizja życia bez jej opieki: „W pewnym sensie to ona stworzyła legendę wybitnego malarza. Dzięki niej Salvador wyszedł z cienia i oswoił swoje lęki”²⁹⁹. Jak wskazują źródła: „Gala pragnęła pomóc Dalemu w stworzeniu wizerunku genialnego artysty oraz zdobyć sławę i pieniądze. A gdy Gala czegoś chciała, to musiała to mieć. Jeśli coś stało na jej drodze, zachowywała się mściwie, czasami agresywnie, miała opinię osoby niemiłej. Ale budziła podziw. Nosila szykowne stroje od Coco Chanel i Elsy Schiaparelli. Była bardzo niska, jednak gdy wchodziła do pokoju czy lokalu, wszyscy zastygali w bezruchu”³⁰⁰. Na podstawie tego krótkiego opisu można odnieść wrażenie, że Gala była TJ (prawdopodobnie ETJ) – osoby o tych typach osobowości są z reguły świetnie zorganizowane, gdyż ich dominującą funkcją jest funkcja ekstrawertycznego myślenia. Z drugiej strony był Dali (podobnie jak Pollock, osobowość TP) to człowiek nieprzestrzegający reguł i mało zainteresowany sprawami doczesnymi. Podobno „[j]ako geniusz nie potrafił funkcjonować w społeczeństwie – podobno nie wiedział, jak dzwonić i nie rozróżniał pieniędzy, malował na tym, co wpadło mu w ręce, brakowało mu dyscypliny. To Gala prowadziła Dalego za rękę, pomogła mu oszlifować umiejętności. Nakłoniła go, by – wzorem starych mistrzów – malował farbą olejną na płótnie. Jeździła metrem z akwarelami i rysunkami Salvadora pod pachą, odwiedzała galerie i próbowała sprzedawać jego obrazy. To jej malarz zawdzięczał swoją pozycję”³⁰¹.

Dali wielbił i traktował Galę jak Madonnę: „Podziwiając ją ukradkiem, gdy nie

²⁹⁷ R. Goff, *The Essential Salvador Dali*, Abrams, Nowy Jork 1998, s. 14.

²⁹⁸ A. Dobosz, *Salvador Dalí „Galarina”*, *Niezła Sztuka*, 2021.
<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/salvador-dali-galarina/> [dostęp: 9.01.2022].

²⁹⁹ Tamże.

³⁰⁰ Tamże.

³⁰¹ Tamże.

wie, że na nią spoglądam, podczas długich godzin, które spędzam przykucnięty przed sztalugami, powtarzam sobie, że jest równie dobrze namalowana jak obraz Vermeera czy Rafaela w odróżnieniu od otaczających nas ludzi tak niedokończonych, tak pospolicie przedstawionych, że podobni są raczej do niechlujnych karykaturalnych szkiców pospiesznie nakreślonych przez przymierającego głodem artystę na tarasie kawiarni”³⁰². Była nie tylko żoną, ale też mużką oraz jedyną osobą, przed którą Dali pokazywał swoje prawdziwe oblicze. Artysta namalował ją w około osmiuset pozach. Ich związek był dość otwarty, szczególnie w późniejszych latach, kiedy to Gala – zmęczona ekscentrycznością męża – wolała przebywać wśród młodych mężczyzn: „Wybitny malarz wiódł iście gwiazdorskie życie. Lubił liczne towarzystwo, rozrywki, zdjęcia ze sławnymi ludźmi i zabawy. Natomiast Gala pragnęła tylko spokoju. Dali kupił więc dla niej zamek w Púbol, w którym zamieszkała sama. Salvador mógł odwiedzać tę posiadłość tylko na specjalne zaproszenie Gali”³⁰³. Gala zmarła w 1982 roku, czym artysta był zdruzgotany: „Nagle zabrakło kobiety, która nie tylko o niego dbała, ale też rozumiała, inspirowała, akceptowała wszelkie dziwactwa i pomagała się rozwijać”³⁰⁴. Pogrążony w depresji Dali przeprowadził się do zamku w Púbol i po raz pierwszy w życiu został sam. Rok po śmierci Gali namalował swój ostatni obraz – „Jaskółczy ogon”.

³⁰² S. Dali, *Moje sekretne życie*, Książnica, Wrocław 2016, s. 10.

³⁰³ Agata Dobosz, *Salvador Dali „Galarina”*, Niezła Sztuka, 2021.
<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/salvador-dali-galarina/> [dostęp: 9.01.2022].

³⁰⁴ Tamże.

Marcel Duchamp – INTJ

Henri-Robert-Marcel Duchamp – francuski malarz, rzeźbiarz, twórca filmowy i szachista kojarzony z nurtami kubizmu, dadaizmu i sztuki konceptualnej – urodził się w Blainville w 1887 roku i pochodził z rodziny artystów: jeden jego brat, Raymond Duchamp-Villon, był rzeźbiarzem, drugi, Jacques Villon (Gaston Duchamp), malarzem fowistą, rysownikiem i grawerem, a siostra, Suzanne Duchamp, malarką. „Nieco ponad sześć miesięcy wcześniej trzyletnia córka Eugène’a i Lucie, Madeleine, zmarła na krup, bezlitosnego zabójcę dzieci, i istnieją pewne oznaki, że Lucie Duchamp miała nadzieję złagodzić ból po jej stracie, wydając na świat kolejną dziewczynkę. Według Calvina Tomkinsa zdjęcie Marcela w wieku trzech lat przedstawia go w białej sukni z falbankami, z włosami ściętymi w grzywkę i noszonymi po bokach. Chociaż nie było wtedy niczym niezwykłym, że bardzo młodzi francuscy chłopcy byli ubierani w ten sposób, trzy lata to na to trochę za dużo, a w jego przypadku wygląd jest bardziej kobiecy niż normalnie”³⁰⁵. Jak można przeczytać dalej:

Duchamp rzadko mówił o swoim dzieciństwie, a kiedy już mówił, sprawiał wrażenie, że był szczęśliwy, z niewieloma konfliktami i dużą dozą miłości, choć dał również jasno do zrozumienia, że ta miłość nie rozciąga się na jego matkę. Lucie Nicolle cierpiała na postępujące zaburzenie słuchu, które sprawiło, że do czasu narodzin Marcela była prawie całkowicie głucha, i radziła sobie z tym coraz bardziej wycofując się do własnego, prywatnego świata. Duchamp określił ją jako «spokojną i obojętną». Musiał nauczyć się w młodym wieku uwewnętrznić swoje uczucia do niej — w innym wypadku obojętność stałaby się jedną z jego przewodnich pryncypiów. Duchamp powiedział kiedyś, że «bardzo nie lubił» swojej matki i że jego dwaj starsi bracia mieli co do niej podobne odczucia. Dla kogoś tak powściągliwego jak Duchamp w kwestii relacji osobistych było to zdumiewające przyznanie. Nie powiedział jednak o niej praktycznie nic więcej, a Lucie Duchamp, która nie pozostawiła pamiętników ani wspomnień, pozostaje tajemniczą i milczącą postacią na marginesie tego szczęśliwego dzieciństwa. Przez pierwsze dwa lata swojego życia Marcel był praktycznie jedynakiem, obaj jego starsi bracia wyjechali do szkoły w Rouen na rok przed jego urodzeniem. Skoro jego matka była odległa i wycofana, znalazł serdecznego sprzymierzeńca w Clemence Lebourg, łagodnej wiejskiej kobiecie, która przyjechała pracować dla rodziny Duchampów, kiedy przenieśli się do jej rodzinnej wioski Cany-Barville, i która pozostała z nimi do momentu, gdy Lucie i Eugène zmarli w odstępnie tygodnia w 1925 roku (kilka miesięcy po ich śmierci niepokieszona Clemence utopiła się w Sekwanie). Marcel „uwielbiał” swoich braci, którzy oprócz wakacji szkolnych przyjeżdżali do domu okazjonalnie w weekendy, i często mówił o uczuciach miłości i podziwu dla swojego ojca. Członkiem rodziny, z którym był najbliżej przez całe dzieciństwo, była jednak jego siostra Suzanne, urodzona dwa lata

³⁰⁵ C. Tomkins, *Duchamp: a biography*, MoMA, Nowy Jork 2014, s. 16.

po nim, jesienią 1889 roku. Byli naturalnymi sojusznikami. Suzanne, chłopczyca o hałaśliwym poczuciu humoru, stała się chętną towarzyszką gier i zabaw, które zapewniała im płodna wyobraźnia jej brata. Później, gdy ich matka zaczęła poświęcać uwagę niemal wyłącznie dwójce najmłodszych dzieci, Yvonne i Madeleine, Marcel i Suzanne zbliżyli się jeszcze bardziej³⁰⁶.

Duchamp studiował na Académie Julian. Po raz pierwszy wystawiał swoje dzieła w 1909 roku na Salonie Niezależnych i Salonie Jesiennym w Paryżu. Z początku inspirował go fowizm, symbolizm i kubizm, nawiązywał też do Cézanne'a, działał m.in. wraz z Francisem Picabia w grupie Section d'Or inspirowanej twórczością Picassa i Braque'a („Yvonne i Madeleine rozerwane na strzępy” – 1911, „Akt schodzący po schodach nr 2” – 1912). Niedługo później porzucił tradycyjny warsztat malarza i rozpoczął prace nad ready-mades, z których jest najbardziej znany:

Już w roku 1913 wpadłem na szczęśliwy pomysł umocowania koła od roweru na zydłu kuchennym, żeby patrzeć, jak się obraca. (...) Mniej więcej w tym samym czasie [tu mowa już o roku 1915] wpadło mi do głowy słowo ready-made na określenie tego rodzaju manifestacji. Jedno chciałem szczególnie podkreślić, to mianowicie, że wybór tych ready-mades nigdy nie był podyktowany uczuciem estetycznej rozkoszy. Wynikał on z obojętności wobec postaci wizualnej przedmiotu i całkowitego braku podstaw oceny, czy jest on w dobrym, czy złym tonie. Była to więc istotnie kompletna anestezja (nieobecność świadomości). Ważną cechą charakterystyczną była lapidarność tytułów (...). Tytuły Te miały zadanie skierować myśli widza na inne, bardziej werbalne (literackie) tory. (...) Wkrótce powstało realne niebezpieczeństwo mechanicznego powielania tej formy wyrazu, dlatego postanowiłem ograniczyć produkcję ready-mades do kilku sztuk rocznie. Zdawałem sobie sprawę z tego, że sztuka jest dla widza, w większym nawet stopniu niż dla artysty, środkiem nałogotwórczym (jak opium), i chciałem moje ready-mades uchronić przed podobnym zbezczeszczeniem. Inną cechą ready-mades jest to, że nie są niepowtarzalne... Reprodukcje ready-mades zawierają identyczne przesłanie... W istocie, żadne z istniejących ready-mades nie jest «oryginałem» w potocznym znaczeniu tego słowa. I jeszcze jedna uwaga na zakończenie tego błędnego koła: ponieważ wszystkie tubki do farb używanych przez artystę stanowią produkty pochodzenia przemysłowego, czyli ready-made, stąd wniosek, że wszystkie obrazy na świecie to «robione ready-mades»³⁰⁷.

Najsłynniejszym obiektem tego typu jest „Fontanna” zaprezentowana na wystawie Społeczeństwa Zjednoczonych Artystów (ang. *Society of Independent Artists*) w 1917 roku, czyli pisuar ustawiony w galerii jako rzeźba i podważający konwencjonalne spojrzenie na sztukę.

³⁰⁶ Tamże, s. 17.

³⁰⁷ Karolina Szymańczak, *Marcel Duchamp i nowojorski dadaizm: Sztuka czy antysztuka?*, Histmag.org, 2006.

<https://histmag.org/Marcel-Duchamp-i-nowojorski-dadaizm-sztuka-czy-antysztuka-205> [dostęp: 19.06.2020].

Przewrotność i specyficzny humor były znakami rozpoznawczymi tego artysty (N1, N3, N4, N6, N7). „Rzeczywistym celem ready-mades było zaprzeczenie możliwości definiowania sztuki. Sztuka może być wszystkim. To nie jest przedmiot ani nawet obraz, to działanie ducha. Ten pomysł przewija się przez całą jego twórczość. Te rzeczy, które on zrobił, a których nikt wcześniej nie zrobił, powstały dzięki wolności, którą udało mu się dla siebie zdobyć. Unikał tego rodzaju obowiązków, które utrudniałyby mu wolność. Żył niezwykle prosto, za bardzo małe pieniądze. Zredukował swoje pragnienia do absolutnego minimum, dzięki czemu mógł swobodnie eksplorować. Ta eksperymentalna postawa jest prawdopodobnie jego najbardziej wpływowym darem”³⁰⁸. W 1919 stworzył „L.H.O.O.Q.” – reprodukcję Mony Lisy z dorysowanymi wąsami i bródką. Był też autorem dwuznacznej postaci Rrose Sélavy, której „nazwisko” jest homonimem francuskiego wyrażenia „c’est la vie”. Sélavy pojawiła się w 1921 r. w serii zdjęć Mana Raya przedstawiających Duchampa przebranego za kobietę. Duchamp podpisywał również tym imieniem kilka swoich późniejszych prac, m.in. rzeźbę, „Why not Sneeze Rrose Sélavy?” (1921). Stworzył też całą serię nowych powiedzonek typu „gra półsłówki”, ciesząc się z ich nieprzyzwoitego wydźwięku.

Prace Duchampa są ciekawe i innowacyjne, eksplorują możliwości sztuki, zdają się pytać o to, czym sztuka i dzieło sztuki są, eksplorują także możliwości ludzkiego poznania (N1, N2, N3, N4, N5, N6, N7, N8). Artystę tego cechuje umiejętność generowania dalekich skojarzeń. Jak pisze Calvin Tomkins: „Duchamp był jednym z tych ludzi, którzy potrafili wyłapywać rzeczy wprost z powietrza. Wyczuwał pojawiające się pomysły i nowe wydarzenia”³⁰⁹. Duchampowi nie wystarczał świat taki, jakim on jest, proste akceptowanie rzeczywistości ot tak (N1, N3, N4, N6, T5, T6, T7, T9). „Mówił o tym, jak wątpił we wszystko i wątpiąc we wszystko znajdował sposoby na wymyślenie czegoś nowego. To z pewnością duża część jego spuścizny: ta potrzeba, pasja kwestionowania wszystkiego, nawet samej natury sztuki”³¹⁰ (I1, I2, I3, I4).

Pomimo popularności, przewrotności i sarkastycznego dowcipu Duchamp był osobą zdystansowaną, czerpiącą wiele ze swojego wnętrza i nie lubiącą niepotrzebnej „pompy” ani wystąpień publicznych: „Nie chciał być kojarzony z dadaistami, mimo że pod wieloma względami byli bliscy jego myśleniu. Surrealiści, zwłaszcza André Breton, go uwielbiali, ale on zawsze trzymał się na dystans. Przez długi czas czuł się odizolowany – izolował się i miał wielką pogardę dla całej monetyzacji sztuki. Nie chciał grać w tę grę”³¹¹.

³⁰⁸ C. Tomkins, *Marcel Duchamp: the afternoon interviews*, Badlands Unlimited, Nowy Jork 2013, s. 17.

³⁰⁹ Tamże, s. 12.

³¹⁰ Tamże, s. 17.

³¹¹ Tamże, s. 9.

Jak sam Duchamp przyznawał: „Cóż, w czasach dada znów byłem tu, w Nowym Jorku; nie byłem w Paryżu, z wyjątkiem miesiąca lub dwóch na raz. Nie brałem udziału w ich manifestacjach. Nigdy nie miałem postawy aktora, którym trzeba być w dadaizmie, bo cały czas występujesz na scenie, czytając kompletnie idiotyczne rzeczy. A ja nienawidziłem wszelkich wystąpień publicznych. Od tamtego czasu nabrałem rozpędu w tym kierunku, ponieważ teraz mogę wyklądać, mogę robić takie rzeczy. Nie lubię tego, ale nie obchodzi mnie to”³¹² (I2, I3, I6, I7, I8, T3, T4, T6, T8).

Równie ascetycznie podchodził do posiadanych przez siebie rzeczy: „To, co uderzyło zarówno bliskich przyjaciół, jak i dalekich wielbicieli, to łatwość poruszania się po świecie. Przez całe życie Duchamp podróżował lekko, niosąc tylko tyle bagażu, ile wystarczało na zaspokojenie podstawowych potrzeb”³¹³ (N4). Od początku lat 20. Duchamp pracował w Stanach Zjednoczonych. Po zakończeniu „Wielkiej szyby” demonstracyjnie porzucił sztukę dla gry w szachy. Kozak pisze, że Duchamp „spędził wiele lat na siedzeniu, graniu w szachy i myśleniu. W 1946 mieszkał w niewielkim, jednopokojowym mieszkaniu w Nowym Jorku. Znajdowało się tam jedno krzesło i proste metalowe łóżko. Na kultowej fotografii z tamtych czasów widać Duchampa siedzącego przy oknie, rozmyślającego nad światem i wpatrującego się w dal ze swojej dobrowolnej samotni. Sądzono, że nie miał on wtedy oficjalnej pracowni. W tamtym okresie jednak Duchamp stworzył *Étant donné*, instalację rzeźbiarską, która wchodzi w skład stałej kolekcji Philadelphia Art Museum, przez wielu uważaną za arcydzieło. Gdyby artysta nie narzucił sobie izolacji od kreatywnych interakcji, praca ta być może nie cieszyłaby się takim poważaniem”³¹⁴.

Jak wskazuje Calvin Tomkins, uśmiechnięte fotografie Duchampa należą do rzadkości. „Jego charakterystyczna ekspresja, zarówno na zdjęciach, jak i w formalnych portretach, jest dość posępna – nie skrępowana, ale ostrożna, czujna, niezaskoczona. Pewna grawitacja musiała być częścią jego natury nawet jako dziecka, ale nie była to część, którą większość ludzi zauważyłaby lub zapamiętała”³¹⁵ – pisze. Owa nieświadomość własnej mimiki (a także zazwyczaj postawy własnego ciała) wydaje się charakterystyczna dla typów osobowości z mało rozwiniętą funkcją ekstrawertycznego doznania (Se). Jak sam Jung zauważył, intuicja i doznanie nie mogą działać równocześnie, zatem posiadanie funkcji intuicji jako dominującej, a doznania jako wewnętrznej powoduje, że osoby o takiej hierarchii z reguły rzadziej przebywają w świecie zmysłów, a dużo częściej „w swojej głowie”. Na nieoficjalnych stronach związanych z MBTI dużo pisze się o wyrazie twarzy INTJ. Ludzie

³¹² Tamże, s. 38.

³¹³ Tamże, s. 13.

³¹⁴ A. Kozak, *Siła introwersji. Wykorzystaj swój potencjał*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017, s. 108.

³¹⁵ C. Tomkins, *Duchamp: a biography*, MoMA, Nowy Jork 2014, s. 17.

o tym typie osobowości wychodzą poważnie na większości fotografii. Wyraz ich twarzy nie różni się zbyt wiele od obojętnego, mimo że myślą, że uśmiechają się do obiektywu. Powszechnie znane jest także spojrzenie INTJ (ang. *INTJ stare*). W przeciwieństwie do wyrazu swojej twarzy Duchamp zdawał się być doskonale świadomy własnej psychiki. Po mistrzowsku, prawie jak w grze w szachy, nauczył się lawirować pomiędzy społecznymi konwenansami, zyskując dzięki temu tak ceniony przez niego spokój. Nie bał się samotności ani wyzwań, równocześnie dzięki trafnej obserwacji otoczenia unikał sytuacji konfliktowych, zdając się rozumieć, że mogą przysporzyć mu więcej wrogów niż sojuszników. Jego zachowanie, podobnie jak i twórczość, były przemyślane i sprytne. Prawdopodobnie z tego względu Duchamp, mimo swojej logicznej i racjonalistycznej natury właściwej typom T, był równocześnie postrzegany jako bardzo grzeczna osoba. Nie tylko wykładał, mimo że tego nie lubił, ale i udzielał kompetentnych, uprzejmych wywiadów – mówi w spokojny, przemyślany sposób, potrzebuje zastanowić się nad kolejnymi słowami, gestykulacja jest obecna, ale wyważona (I3, I6, I7, I8). Calvin Tomkins pisze:

W późniejszych latach, kiedy powszechnie uważano, że nie tworzy już sztuki, powiedział mi, że jest po prostu «*respirateur*», «oddychaczem», dając do zrozumienia, że to zajęcie wystarczające dla każdego. Francuskie wyrażenie *bien dans sa peau* – jak we własnej skórze – pasowało do niego idealnie, przynajmniej w drugiej połowie jego życia, po tym jak zostawił Wielką szybę za sobą i rozpoczął karierę jako szachista. To było tak, jakby wolność, którą w końcu osiągnął w sztuce, przeniosła się na jego życie, aby on także mógł być wolny od sztuki. Ankieterzy (a było ich coraz więcej w ciągu ostatniej dekady, kiedy sława ogarnęła go po raz drugi) zdumiewali się, jak łatwo jest rozmawiać z Duchampem. Odpowiadał na ich pytania w swobodnym, dowcipnym, mocno cytowanym stylu, nigdy nie sprawiał, by ktokolwiek czuł się nieinteligentny, przez co reporterzy rzadko pisali o nim niemiłe teksty. Ta lekkość ducha była uwodzicielska, ale służyła też powstrzymaniu innych od zbyt bliskiego zbliżenia się. Następstwem lekkości był dystans. Przywiązywał dużą wagę do tego, co nazywał «pięknem obojętności»³¹⁶.

Sam Duchamp stwierdził: „Generalnie nienawidzę się kłócić. Nie kłócisz się z artystami, po prostu wypowiadasz słowa, a oni też mówią słowa i nie ma to absolutnie żadnego związku ze sobą. Absolutnie żadnego. Obustronnie piękne, pełne nowych pojęć i kwitnącego języka itd., ale bez faktycznej wymiany i zrozumienia cudzych pomysłów”³¹⁷ (T1, T2, Te1, Te3, Te4, Te7). Być może była to również część specyficznej strategii, jaką zdał się wykazywać w swoim życiu. Kierował się efektywnością i racjonalnością, przedkładając logikę nad sentyment. Nie można jednak powiedzieć, by jego zachowanie było manipulacją, a jedynie praktycznym i logicznym podejściem do funkcjonowania w społeczeństwie, które pozwalało mu unikać bezsensownych konfliktów. Zdolność do wypowiedzania się w sposób bezpośredni i sarkastyczny

³¹⁶ Tamże, s. 14.

³¹⁷ C. Tomkins, *Duchamp: a biography*, MoMA, Nowy Jork 2014, s. 33.

jest dla INTJ charakterystyczna. Dobrze zbalansowany typ (którym Duchamp zdecydowanie był) jest z reguły wymagający, ale również uprzejmy i wyrozumiały, stara się przeżyć życie w zgodzie z samym sobą, równocześnie nie buntując się dla zasady.

Przez „wolność” Duchamp zdawał się rozumieć możliwość spędzania życia w spokoju i pracy nad ideami, które go frapowały, chciał mieć przestrzeń na kreowanie rzeczy wedle własnego widzimisię. Jej brak okazał się dla niego bardzo dotkliwy, kiedy chodziło o pobór do wojska:

Dla Duchampa, który tak wysoko cenił swoją wolność, nowa ustawa o poborze, uchwalona tej wiosny przez ustawodawcę, była niemiłą niespodzianką. Zamiast trzyletniej służby wojskowej dla stosunkowo niewielu osób, które zostały wybrane drogą losowania, nowe prawo poddało wszystkich zdrowych młodych Francuzów dwuletniemu zaciągowi – z wyjątkiem lekarzy, prawników i niektórych, którzy zajmowali się czymś, co Państwo Francuskie uważało za zawody niezbędne, a kto mógł (jak to zrobił Gaston Duchamp, ponieważ był studentem prawa) służyć tylko jednego roku. Jednym z tych podstawowych zawodów okazali się „wyrobnicy sztuki” (ouvriers d’art) – nie artyści, ale drukarze, grawerzy i inni wykwalifikowani technicy w tym, co nazwalibyśmy sztuką użytkową. W obliczu perspektywy dwóch lat w mundurze Duchamp postanowił zostać ouvrier d’art. Skrócił płatne zajęcia w Académie Julian i wyjechał w maju z Paryża, by rozpocząć pracę jako praktykant w Imprimerie de la Vicomte, dobrze znanej drukarni w Rouen. Dlaczego Rouen? Głównym powodem było to, że jego rodzice niedawno się tam przeprowadzili. Eugène Duchamp, zabezpieczony finansowo po dwudziestu dwóch latach jako notariusz Blainville i dziesięciu jako burmistrz Blainville, przeszedł na emeryturę na początku 1905 r., sprzedał dom i kancelarię notarialną, i wynajął wygodne dwupiętrowe mieszkanie przy rue Jeanne d’Arc w ukochanym mieście rodzinnym żony³¹⁸. Z wojskowym poborem wiąże się istotna preferencja jego osobowości, o której mówi sam Duchamp w wywiadzie (J3, J4, J7, J10, Te4, Te6, Te7):

Zdałem maturę w wieku siedemnastu lat. Niezbyt dobrze, ale zdałem. To samo z moją służbą wojskową. Zamiast czekać, aż skończę dwadzieścia jeden lat, żeby zostać żołnierzem, co wtedy było wymagane, postanowiłem to zrobić w wieku osiemnastu lat. W tym czasie istniało prawo, w którym prawnicy, lekarze i inna sekcja nazywana wyrobnikami sztuki mają szansę odbyć tylko rok służby wojskowej, jeśli zdadzą egzamin. Nie byłem lekarzem ani prawnikiem, ale mogłem być wyrobnikiem sztuki, co zrobiłem zdając egzamin. Mój dziadek wykonał sporo akwafort, ojciec mojej matki. Zdałem egzamin znakomicie i otrzymałem prawo do odbycia jedynie rocznej służby wojskowej. Rok później uchwalono inną ustawę – że każdy musi odbyć dwuletnią służbę, zamiast jednego lub trzech lat. Ale to była tylko jedna strona mojego charakteru – żeby jak najszybciej uporać się z tymi egzaminami i dyplomami, gdy jest się zmuszonym do ich zdawania. Nie po to, by tego uniknąć, ale po to, by jak najszybciej zdobyć to, co musiałem zdobyć, by się z tym uporać³¹⁹.

³¹⁸ Tamże, s. 29.

³¹⁹ C. Tomkins, *Marcel Duchamp: the afternoon interviews*, Badlands Unlimited, Nowy Jork

Powszechnie znane były poglądy Marcela Duchampa uznające szachy za domenę sztuki, a szachistów za artystów. Do dzieł poruszających tę tematykę należą m.in. obrazy – „Partia szachów” (1910), „Szachiści” (1911), „Król i Królowa przeszyci w locie przez akty” (1912), a także ready-made – szachy kieszonkowe (1943) oraz odlew w brązie własnej twarzy i ręki nad marmurową szachownicą (1967). W 1924 roku Duchamp wystąpił w awangardowym filmie René Claira „Antrakt” (1924), w którym rozgrywał partię z Manem Rayem. W 1963 roku ukazało się zdjęcie autorstwa Juliana Wassera, przedstawiające Marcela Duchampa grającego w szachy z nagą kobietą (Eve Babitz), co stało się później inspiracją do nakręcenia krótkiego filmu reklamującego książkę „Marcel Duchamp: The Art of Chess” (2009) (autorstwa Francisa M. Naumanna, Bradleya Bailey’a oraz Jennifer Shahade), w którym amerykańska arcymistrzyni rozgrywa partię z nagim mężczyzną³²⁰. W 1932 roku pokonał Jewgienija Znosko-Borowskiego w meczu rozegranym w Paryżu. Wielokrotnie startował w finałach indywidualnych mistrzostw Francji. Między 1928 a 1933 rokiem był również czterokrotnym uczestnikiem szachowych olimpiad. W kolejnych latach nie uczestniczył już w poważniejszych turniejach, zajmując się rozgrywkami korespondencyjnymi. W latach 1935–1939 reprezentował Francję na pierwszej olimpiadzie szachowej w grze korespondencyjnej, będąc kapitanem drużyny i uzyskując najlepszy indywidualny wynik z zespołem. „Grasz z dwunastoma osobami. Wysyłają ci pocztówkę, a ty odpowiadasz w ciągu czterdziestu ośmiu godzin. Tak więc codziennie przychodzi pocztówka z ruchem. A ty potem zastanawiasz się, jaka może być twoja odpowiedź. Jeden turniej trwa półtora roku. Cztery i pół roku na trzy turnieje. To była agonía. Nie mogłeś zrobić nic innego, jak tylko czekać na tę pocztówkę i przygotować się na odpowiedź, ponieważ możesz zostać ukarany za brak odpowiedzi w wyznaczonym terminie. To było kompletnie idiotyczne [śmiech], to było między 1930 a 1935 rokiem. Na koniec przysięgłem, że już nigdy nie dotknę szachów korespondencyjnych”³²¹ – mówił. W 1948 roku odniósł jeden z ostatnich szachowych sukcesów, zwyciężając w klubowym turnieju w Nowym Jorku. Poza grą w turniejach wiele czasu poświęcał na studia i analizy teoretyczne. Rezultatem tych prac była wydana w 1932 roku, wspólnie z Vitalim Halberstadtem, książka „L’opposition et les cases conjuguées sont réconciliées” („Opozycja i pola sprzężone”), z okładką własnego projektu, był też tłumaczem (na język francuski) książki Jewgienija Znosko-Borowskiego „Comment il faut commencer une

2013, s. 50.

³²⁰ Jennifer Shahade – getting back at Marcel Duchamp, Chess News, <https://en.chessbase.com/post/jennifer-shahade-getting-back-at-marcel-duchamp> [dostęp: 2.03.2022].

³²¹ Calvin Tomkins, Marcel Duchamp: the afternoon interviews, Badlands Unlimited, Brooklyn 2013, s. 40.

partie d'echecs" (1933). Prowadził rubrykę szachową w dzienniku „Ce Soir” (1937). „Więc kiedy wróciłem do Nowego Jorku około 1920 lub 1921, byłem mniej lub bardziej zaangażowany w szachy. Aby być jednym z członków, musiałem studiować książki, by mieć niezbędną siłę, by nie być śmiesznym, co też zrobiłem. Potem pojawiła się ambicja i od tego momentu chciałem zostać mistrzem świata lub mistrzem czegoś. I oczywiście nigdy mi się to nie udało, ale próbowałem, przez następne dwadzieścia lat naprawdę traktowałem to całkiem poważnie”³²² – mówi w jednym z wywiadów. „To czysty, logiczny wniosek i nie można go odrzucić. W sztuce podejście jest zupełnie inne. Zapewne te dwie rzeczy sprawiały mi przyjemność dlatego, że przeciwstawiały się sobie – dwie postawy jako forma pełni. I nie byłem po jednej stronie bardziej niż po drugiej. Nie wiem, udzielał ci wyjaśnień, o których nigdy wcześniej nie myślałem. W końcu nie myślisz nad tym, dlaczego oddychasz”³²³.

Powyższe nawiązanie do oddychania nie było jedynym, jakie Duchamp poczynił. W jednym z wywiadów na pytanie: „Gdyby, gdy brałeś udział w dużej retrospektywie swojej pracy, która niedawno miała miejsce w Tate Gallery, ktoś cię zapytał: «Marcelu Duchampie, co zrobiłeś ze swoim życiem?»», co byś odpowiedział lub jaka byłaby twoja pierwsza myśl?” Duchamp odpowiada: „Korzystanie z malarstwa, używanie sztuki, aby ustanowić *modus vivendi*, sposób rozumienia życia, czyli próbować uczynić ze swojego życia dzieło sztuki, zamiast spędzać je na tworzeniu dzieł sztuki w postaci obrazów i rzeźb. (...) sposób, w jaki się oddycha, zachowuje się, reaguje na rzeczy lub na ludzi – można łatwo zobaczyć go jako obraz (...). W każdym razie takie są teraz moje wnioski. Nadmieniam, że nie było to celowo poszukiwane i zorganizowane, gdy miałem dwadzieścia/piętnaście lat, ale teraz, po wielu latach, zdaję sobie sprawę, że to jest zasadniczo to, co chciałem zrobić”³²⁴. Równocześnie, w rozmowie z 1956 roku, na sugestię, że zebranie jego dzieł w jednym miejscu (na wystawie) zapewne przypada mu do gustu, artysta odpowiada twierdząco, porównując wystawianie jednego dzieła w jednym miejscu do odcięcia sobie palca. Jak sam twierdzi – postrzega rzeczy całościowo³²⁵.

Jego przywiązanie do sztuki, którą tworzył, oraz do gry w szachy nie było powodowane jednak niczym mistycznym. Na pytanie, czy widzi symbolizm w szachach, Duchamp

³²² Tamże, s. 39.

³²³ Tamże, s. 41.

³²⁴ Vozni, *Marcel Duchamp – interview*, YouTube, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM [dostęp: 18.06.2020].

³²⁵ Manufacturing Intellect, *Marcel Duchamp interview on Art and Dada* (1956), YouTube, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM [dostęp: 18.06.2020].

odpowiada krótko: „Nie”. Szachy cieszyły go samą swoją formą i potencjalnością w zakresie ruchów, nie potrzebował „otoczki symbolizmu” ani „uduchowienia”, żeby zachwycać się pięknem owego aktu szachowej gry. Na pytanie: „Co oznaczają dla ciebie szachy?” Duchamp odpowiada: „To stała... to stała logiczna lub jak wolisz – stała kartezyjska”. Kolejne pytanie brzmi: „Ale czy ta miłość do szachów nie jest również w pewnym sensie miłością do matematyki?”. Odpowiedź Duchampa: „Oczywiście matematyką interesowałem się zawsze, ale nie na poważnie. Nie mam naturalnego talentu do matematyki, ale to, co jest związane z szachami, zawsze mnie interesowało i dość łatwo opanowałem ten aspekt. To raczej logika i mechanika niż matematyka. Mechanika w tym sensie, że elementy poruszają się, oddziałują, niszczą się nawzajem. Są w ciągłym ruchu i to mnie pociąga. Figury szachowe umieszczone w pozycji pasywnej nie mają waloru wizualnego ani estetycznego. To potencjalne ruchy, które można wykonać z tej pozycji, czynią ją mniej lub bardziej pięknymi”³²⁶. Duchamp kładł nacisk na „możliwości” i „potencjał”. Naturalnie przychodziło mu planowanie ruchów i odnajdywanie potencjalnych „luk” w rozumowaniu. Gra w szachy była dla niego czystą przyjemnością. Porównywał ją nawet do narkotyku, twierdząc, że: „Narkotyki nie są symboliczne, ale uzależnienie jest podobne” i „bez wątpienia sprawiają, że tracisz fantastyczną ilość czasu”. Podobnie w jego twórczości próżno szukać mistycznego uduchowienia. Nawet jeśli pojawiają się w nich nawiązania do mitologii, nie jest to żadnego rodzaju mistycyzm, a raczej przemyślana strategia.

„Marnowanie” czasu na szachy i porównanie ich z narkotykiem wydaje się zabawnie pasującym do typowego INTJ (którego, notabene, stereotypowo utożsamia się właśnie z tą grą ze względu na jej strategiczny charakter³²⁷). Narkotyki są używkami jednoznacznie szkodliwymi dla organizmu, dostarczają mózgowi przyjemnych, choć chwilowych wrażeń, ale popadając w nałóg, organizm i życie ludzi uzależnionych zaczyna się psuć. Szachy wydają się grą pobudzającą możliwości mózgu, rozwijającą myślenie strategiczne, a zatem czymś pozytywnym. Wydaje się bardzo pasującym do INTJ powiedzenie, że coś uznawanego ogólnie za „rozwijające” jest dla nich narkotykiem, a nawet stratą czasu (równie podobnym mogłoby być stwierdzenie, że „nauka jest narkotykiem”, „wiedza jest narkotykiem”). INTJ często popadają w takie „nałogi”. Z powodu wrodzonej ciekawości zazwyczaj są zainteresowani rzeczami, które mogą ich rozwijać, dają możliwość dążenia do doskonałości.

³²⁶ C. Tomkins, *Marcel Duchamp: the afternoon interviews*, Badlands Unlimited, Brooklyn 2013.

³²⁷ Mylnym i naiwnym byłoby jednak założenie, że każdy INTJ potrafi i lubi grać w szachy lub inne gry logiczne. Chodzi raczej o sam zamysł tej gry, wspomnianą wcześniej „potencjalność”, a także strategiczne myślenie, kierowanie się w decyzjach czystą logiką i racjonalnością, bez domieszki emocji.

Nierzadko nie poprzestają jednak na płytkim zainteresowaniu, zaczynają obsesyjnie się takowej czynności oddawać. Do tego stopnia, że coraz mniej czasu poświęcają innym. Są świadomi, że oddają tej części życia zbyt dużą ilość czasu i zainteresowania, w ten sposób odzierając z nich inne, być może obiektywnie ważniejsze lub też postrzegane za ważniejsze. Wtedy wiedza, nauka i to, co rozwijające, staje się nałogiem i stratą czasu w myśl duchampowskiej odpowiedzi.

Piet Mondrian – INTJ

Pieter Cornelis Mondriaan (pisownię swego nazwiska na Mondrian zmienił podczas pobytu w Paryżu) urodził się w 1872 roku w Amersfoort koło Utrechtu w rodzinie ortodoksyjnie kalwińskiej, jako drugie z pięciorga dzieci Pietera Cornelisa Mondriaana i Johanny Christiny de Kok. W 1880 roku rodzina przeprowadziła się do Winterswijk niedaleko granicy niemieckiej, gdzie ojciec podjął pracę nauczyciela rysunku i często wyjeżdżał służbowo w ramach działalności kościelnej. Matka Mondriaana chorowała, przez co najstarsza siostra artysty, Christina, już w wieku ośmiu lat musiała zajmować się domem. Zgodnie z życzeniem swojego ojca młody Mondrian nabył prawa do wykonywania zawodu nauczyciela rysunku i podjął pracę w szkole podstawowej, nie czuł jednak do tego powołania. Dzięki wsparciu finansowemu przyjaciela rodziny³²⁸ w 1892 roku wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie. W 1893 roku jego prace zostały po raz pierwszy wystawione na wystawie w Utrechcie. Z początku malował w duchu holenderskiego symbolizmu i naturalizmu. Inspirował się również impresjonizmem, pointyлизmem i fowizmem. W latach 1890–1904 utrzymywał się z wykonywania rysunków naukowych i ilustracji do podręczników szkolnych. W 1909 roku jego prace zostały wystawione na dużej wystawie grupowej w amsterdamskim Stedelijk Museum, a Mondrian uznany za czołowego przedstawiciela holenderskiej awangardy. W tym samym roku wstąpił do amsterdamskiego Towarzystwa Teozoficznego. Członkowie tej grupy wierzyli w harmonijny kosmos, gdzie duch jednoczy się z materią. W 1911 roku Mondrian przeniósł się do Paryża. Zmienił nazwisko z „Mondriaan” na „Mondrian”, zrywając w ten sposób z holenderską przeszłością i integrując się z paryską awangardą. Po bombardowaniu Londynu w 1940 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Stopniowo odchodził od czarnych linii, zastępując je najpierw kolorowymi pasami, a później liniami składającymi się z kolorowych kwadracików. Jednymi z jego ostatnich dzieł były „New York City” (1941) i „Broadway Boogie Woogie” (1942). Zmarł na zapalenie płuc w 1944 roku i został pochowany na cmentarzu Cypress Hills w nowojorskim Brooklynie.

Jak podają źródła, Mondrian wyrósł z tradycji rodzimych, które stanowiła pejzażowa szkoła haska, z którą rodzina Mondriaanów „związana była od pokoleń, a której szefem przez jakiś czas był stryj Pieta. Uczył się rysunku pod kierunkiem ojca i wuja – zawodowych malarzy. Szkoła haska – malarstwo pejzażowe, kontemplacyjne i metafizyczne (jak większość dzieł mistrzów holenderskich) – stanowiła szkołę Mondriaana. Stąd przejął on doskonały warsztat

³²⁸ V. Pitts Rembert, *Piet Mondrian*, Parkstone International, Nowy Jork 2018.

malarski. Malował nawet (niekiedy wspólnie z ojcem) banalne kompozycje alegoryczne. Obrazy te doskonale pasowały do śmiertelnie poważnego, brodatego oblicza wyglądającego z jego zdjęć z owego okresu, tak różnego od jego ostatnich fotografii, na których ukazuje się siedemdziesięcioletek o młodzieńczej twarzy odchylający się ku nam z figlarnym i jakby tajemniczo przekornym błyskiem w oczach od malowanego właśnie Victory Boogie Woogie (1943–44, Kolekcja B. Tremaine, Meriden), ostatniego, już niedokończonego z powodu swej śmierci obrazu, stanowiącego ostateczny kres jego drogi artystycznej, a dla mnie punkt wyjścia i centrum moich tutaj rozważań. Obraz ten przez niektórych krytyków uznany został za syntezę twórczości Mondriana, lecz był trudny do zaakceptowania dla wielbicieli jego wcześniejszych obrazów³²⁹. Podobnie jak Duchamp, Mondrian rzadko uśmiechał się do zdjęć: „wyglądał na powściągliwego, surowego, zaabsorbowanego i trochę niezręcznego w towarzystwie... [ale] był gościnny i pomocny dla odwiedzających”³³⁰ (I1, I2, I3, I5, I7, I8, T1, T3, T4, T6, T8). Christien Boomsma wskazuje, że artysta ten nie nawiązywał bliższych znajomości, a posiadane często zrywał, ponadto Mondrian uczestniczył w wielu spotkaniach towarzyskich, ale zawsze trzymał się na dystans³³¹ (I2, I3, I6, I7, I8). Jak można przeczytać w źródłach: „Zamykał się w swojej pracowni, ale nie z braku zaproszeń. Każdy posiłek zjadał sam. Wszystko, co robił – i wszystko, czego chciał – to malowanie. Czy to smutne? «Myślę, że żył tak, jak chciał», mówi [Nick] Weber”³³² (Ni2, Ni3). W opisie Boomsmy i Webera Mondrian był samotnikiem z wyboru – jego wybiórczość oraz skłonność do samotności wynikała z chęci, nie z przymusu dyktowanego brakiem akceptacji przez otoczenie: „Takie życie mu odpowiadało. Większości z nas by nie pasowało, ale dla niego działało, ponieważ pozwalało mu skupić się na swojej pracy. Nie martwił się o pieniądze ani sławę – martwił się tylko o świat na wyciągnięciu ręki. «Myślę, że sztuka abstrakcyjna uczyniła go szczęśliwym; stworzyć piękny, wizualny wszechświat. Żył w świecie czystych linii»”³³³ (I4, I5, T1, T3, T4, T6, T7, T9, N1, N2, N4, N5, Ni1, Ni6). Weber nazywa go „trochę dziwakiem», który nie zwracał uwagi na oczekiwane normy społeczne”³³⁴. W artykule zostaje przytoczona historia z życia Bena Sandersa, którego ojciec był jednym ze znajomych Mondriana: „Kiedy miał dziesięć lat, pojechał z matką

³²⁹ A. Buszko, *Piet Mondrian: (w sto dwudziestą rocznicę urodzin artysty)*, Sztuka i Filozofia, t. 6, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993, s. 191.

³³⁰ C. Boomsma, *The story of Piet Mondrian: The oddball who painted joy*, 2018. <https://www.ukrant.nl/magazine/the-oddball-who-painted-joy/?lang=en> [dostęp: 3.03.2022].

³³¹ Tamże.

³³² Tamże.

³³³ Tamże.

³³⁴ A. Gotthardt, *Piet Mondrian on How to Be an Artist*, Artsy, 2019. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-piet-mondrian-artist>.

do Paryża zobaczyć «Wujka Pieta». Przypomniał sobie, że kiedy weszli do atelier, Mondrian nawet się nie przywitał. Powiedział tylko do matki: «Czy zatańczysz ze mną?» Tańczyli przez pół godziny, podczas gdy chłopiec patrzył. Potem odeszli³³⁵. Choć zdawał się sprawiać wrażenie osoby, której nie interesuje, co inni o niej myślą, starannie kreował swój wizerunek, broniąc się przed opiniami, które mogłyby doń nie pasować: „starannie szlifował swoją publiczną osobowość (ang. persona) i podejmował mądre decyzje dotyczące kontekstu, w jakim pokazywane były jego prace. Wczesnym tego przejawem była świadoma inscenizacja portretu fotograficznego z 1905 roku, przedstawiającego artystę pracującego w jego amsterdamskiej pracowni. Kapelusz zwisa niedbale z rogu niedokończonego obrazu, ustawionego na sztalugach, podczas gdy Mondrian siedzi przed nim – pozornie pogrążony w myślach. Jest ubrany w garnitur i trzyma pędzel. Jak zauważyła Deicher: «Zdjęcie nie jest przypadkową migawką». Według Deicher intencje artysty były dwojakie: «By przedstawić opinii publicznej wizerunek Mondriana i uspokoić potencjalnych nabywców, którzy niepokoili się nowoczesnymi eksperymentami co do jego metody pracy». Później w swojej karierze, gdy stał się bardziej ugruntowany, publiczna osobowość Mondriana uległa przemianie. Zrzucił garnitur na rzecz bardziej szorstkiego płaszcza malarza i pozował przed niedokończonymi obrazami. Te bardziej nieformalne portrety wspierały starania malarza o postrzeganie go jako «technika nowości», zauważyła Deicher³³⁶ (T1, T2, T5, T7, T8, Te1, Te2, Te3, Te4, Te5, Te7).

Podobnie jak o swój wizerunek, Mondrian dbał również o przestrzeń, którą się otaczał – była ona przede wszystkim ascetyczna i uporządkowana: „Jego studio było teraz prezentowane jako laboratorium³³⁷. Artysta ten „bywał zauważany przez nieskazitelną porządek i dość wybredny styl życia³³⁸ (J1, J2, J3, J9, J10, N6). Jak podają źródła: „Nawet w średnim wieku, kiedy już cieszył się jakąś sławą, jego studio było surowe i pozbawione wszelkich wygód oprócz tych najbardziej niezbędnych. Jego jedyną słabością był gramofon. Niektóre z jego mebli były zbudowane z drewnianych skrzynek. Nie miał żony, nie miał dzieci, co wzbogacałoby i komplikowało prostotę jego codziennego życia³³⁹.

Równie ascetyczna jak jego życie była sztuka Mondriana. Przemawiała za nią dobrze przemyślana, rozbudowana teoria (T1, T2, T7, T8, T9, J1, J2, J3, J4) – radykalne uproszczenie elementów w obrazie miało na celu odzwierciedlenie tego, co uważał za duchowy porządek

³³⁵ Tamże.

³³⁶ Tamże.

³³⁷ Tamże.

³³⁸ I. Chilvers, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, 2004, s. 476.

³³⁹ C. Boomsma, *The story of Piet Mondrian: The oddball who painted joy*, 2018. <https://www.ukrant.nl/magazine/the-oddball-who-painted-joy/?lang=en> [dostęp: 3.03.2022].

leżący u podstaw widzialnego świata. W ten sposób artysta na swoich płótnach tworzył przejrzysty, uniwersalny język estetyczny – niereprezentacyjną formę składającą się z białego podłoża, siatki pionowych i poziomych czarnych linii oraz trzech podstawowych kolorów, którą nazwał neoplastycyzmem (N1, N2, N3, N4, N6, N7, T1, T2, T3, T5, T6, T7, T9, J3, J4, J5, J6, J7, J8, J10). Jak pisze Louis Veen:

Zdaniem Mondriana nędza ludzka i niesprawiedliwość społeczna były wynikiem nierówności nie tylko społeczno-ekonomicznej, ale także psychologicznej. Czuł, że człowiek cierpi na wewnętrzną nierównowagę spowodowaną brakiem równości między tym, co materialne i duchowe. Aby scharakteryzować nierówności, które dostrzegał wszędzie, używa terminów «tragiczny» i «tragedia»: «Tragedia istnieje zarówno w życiu społecznym, jak i wewnętrznym. Główną formą tragedii jest pierwotna (nierówna) dwoistość ducha i natury, ale jest też tragedia w życiu społecznym. Z powodu wzajemnej nierównowagi dochodzi do tragedii między mężczyzną a kobietą, między społeczeństwem a jednostką». Później, w swoim eseju «De Zuiver Abstracte Kunst» («Czysta sztuka abstrakcyjna»), Mondrian ujmuje to nieco inaczej: «Nierówność w tej dualności, w relacji między człowiekiem a naturą, jest przyczyną wszelkich problemów, które istnieją i istniały. Fakt, że jedno dominuje nad drugim, do tej pory skutkowało różnymi nieszczęściami». Troska Mondriana o nierówności znajduje się w centrum jego teorii sztuki. Twierdzi, że nierówność wynika zarówno z czynników wewnętrznych, jak i zewnętrznych. Czynniki fizyczne i moralne prowadzą do nierównowagi wewnętrznej; na zewnątrz jednostka jest wytrącana z równowagi przez zasady i regulacje polityczne, gospodarcze i społeczne. Te wewnętrzne i zewnętrzne czynniki wywierają duży nacisk na równość relacji wewnątrz i na zewnątrz jednostki³⁴⁰ (Ni1, Ni3, Ni6, Te1, Te2, Te3, Te4, Te6, Te7).

Mondrian wierzył, że sztuka odzwierciedla duchowość natury. Chcąc ukazać istotę mistycznej energii w równowadze sił rządzących naturą i wszechświatem, uprościł tematykę swoich obrazów do najbardziej podstawowych elementów:

Jako teoretyk i pisarz, Mondrian wierzył, że sztuka odzwierciedla duchowość natury. Uprościł tematykę swoich obrazów do najbardziej podstawowych elementów, aby ukazać istotę mistycznej energii w równowadze sił rządzących naturą i wszechświatem. Zdecydował się wydestylować swoje wyobrażenia świata do ich podstawowych elementów pionowych i poziomych, które reprezentowały dwie zasadnicze przeciwstawne siły: pozytyw i negatyw, dynamikę i statykę, męskość i kobiecość. Dynamiczna równowaga jego kompozycji odzwierciedla to, co uważał za uniwersalną równowagę tych sił. Wyjątkowa wizja Mondriana dotycząca sztuki nowoczesnej jest wyraźnie widoczna w metodycznym postępie jego stylu artystycznego od tradycyjnej reprezentacji do całkowitej abstrakcji. Jego obrazy ewoluują w logiczny sposób i wyraźnie oddają wpływ różnych nurtów sztuki współczesnej, takich jak luminizm, impresjonizm i, co najważniejsze, kubizm. Mondrian i artyści De Stijl opowiadali się za czystą abstrakcją i oszczędną paletą, aby wyrazić utopijny ideał uniwersalnej harmonii we wszystkich sztukach. Używając podstawowych form i kolorów, Mondrian wierzył,

³⁴⁰ Louis Veen, *Piet Mondrian on the Principles of Neo-Plasticism*, International Journal of Art and Art History, t. 5, 2017, s. 2–3.

że jego wizja sztuki współczesnej przekroczy podziały w kulturze i stanie się nowym wspólnym językiem opartym na czystych podstawowych kolorach, płaskości form i dynamicznym napięciu w jego płótnach. Rozwój neoplastycyzmu Mondriana stał się jednym z kluczowych dokumentów sztuki abstrakcyjnej. W tym ruchu uszczegółowił swoją wizję wypowiedzi artystycznej, w której «plastyczność» odnosiła się do działania form i kolorów na powierzchni płótna jako nowej metody przedstawiania współczesnej rzeczywistości³⁴¹.

Wymowne zdanie tego artysty – „Pragnę zbliżyć się do prawdy jak najściślej, używam abstrakcji do wszystkiego, aż dojdę do fundamentalnej jakości przedmiotów”³⁴² – wydaje się idealnie pasować do jego poszukiwania prawdy o świecie (I1, T5).

Co istotne, poczynania Mondriana nie miały wiele wspólnego z „duchowością” w rozumieniu takim jak np. w przypadku Marka Rothki, a poszukiwania prawdy nie były związane z emocjami jak u Vincenta van Gogha: „W jego technice nie ma nic mistycznego; to systematyczna eliminacja formy zamkniętej oraz formy nieokreślonej i niejednoznacznej (takiej jako krzywa i okrąg) oraz kolorów innych niż podstawowe. Stawia obraz ponad względną morfologię i sprowadza dzieło sztuki na granice niewysłowionego. Jest to działanie rygorystycznie konstruktywne i selektywne, co polega na systematycznym eliminowaniu wszelkich impresjonistycznych, secesjonistycznych lub kubistycznych pozostałości. Obraz zwielokrotnionych elementów przedstawiony przez Mondriana przedstawia ekstremalne eksperymentalne amplifikacje kubizmu przepuszczone przez filtr dokładności architektonicznej. Wynalazek neoplastyczny miał być oparty na technice budowania w przestrzeni i czasie³⁴³. Ponadto „Jego intuicja zawsze kierowana była przez intensywnie krytyczną postawę, która pozwalała jego ręce bez wahania śledzić solidne podstawy formy”³⁴⁴. Schuurman określał Mondriana jako człowieka „o silnym charakterze, który odmawiał bycia pod wpływem ciągle zmieniających się smaków publikacji, pieniędzy czy sławy, i nigdy nie zostawiłaby ścieżki, którą uważał za prawdziwą. W Holandii, tak jak i we Francji i Ameryce, był wysoko ceniony za swoje głębokie przekonania, swoją integralność i swoją bezinteresowność”³⁴⁵ (T1, T3, T5, T6, T7, T9, Te1, Te2, Te3, Te4, Te7).

³⁴¹ Piet Mondrian, The Art Story. <https://www.theartstory.org/artist/mondrian-piet/> [dostęp: 12.01.2022].

³⁴² Piet Mondrian, MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/33419> [dostęp: 10.01.2022].

³⁴³ I. Tomassoni, *Mondrian (20th Century Masters)*, Hamlyn, Londyn 1970, s. 39.

³⁴⁴ Tamże.

³⁴⁵ M. Seuphor, *Piet Mondrian: Life and Work*, Abrams, Nowy Jork 1960, s. 190.

Mark Rothko – INFP

Mark Rothko (właśc. Marcus Rothkowitz) urodził się w 1903 roku w Dyneburgu jako ostatnie z czworga dzieci aptekarza Jakowa Rothkowitza i Anny Goldin w ortodoksyjnej żydowskiej rodzinie. W kolejnych latach rodzina przeprowadziła się do Ameryki. Po śmierci ojca, w 1914, zła sytuacja materialna rodziny spowodowała, że dzieci zmuszone były do podjęcia pracy zarobkowej (Marcus sprzedawał gazety na ulicy). Młody Rothko rozpoczął naukę w liceum w Portland. Otrzymał stypendium, które umożliwiło mu rozpoczęcie studiów na Uniwersytecie Yale. W 1924 r. uczęszczał na kurs rysunku w nowojorskiej Art. Students League, dwa lata później został nauczycielem zajęć plastycznych dla dzieci w Brooklyn Jewish Center, gdzie przepracował kolejne dwadzieścia cztery lata. W 1932 poślubił Edith Sachar, a dwa lata później uprościł nazwisko, od tej pory podpisując się wyłącznie jako Mark Rothko. Po rozstaniu w 1943 r. z Edith, w 1945 roku ożenił się z Mary Alice Beistel, z którą miał dwoje dzieci. Przyjaźnił się z Miltonem Averym i jego żoną, Clyffordem Stillem i Adem Reinhardtem. W połowie lat 60. współpracował z architektem Philipem Johnsonem przy budowie kaplicy uniwersyteckiej katolickiej uczelni w Houston, Uniwersytetu Świętego Tomasza. Kaplica ta stała się później jednym z najbardziej znanych jego dzieł. Po długiej walce z depresją, niemalże w przededniu jej poświęcenia, artysta popełnił samobójstwo podcinając żyły w zgięciach przedramion w swoim nowojorskim studio.

Tematem twórczości Marka Rothki wydaje się tragedia ludzkiej egzystencji³⁴⁶. Artysta ten chciał przedstawić symbole „ludzkiego dramatu”, tragedię ludzkiej egzystencji, którą widział przede wszystkim w mitach antycznej ludzkości (N1, N3, N4, N5, N6, N7, F1, F2, F5, F9, Fi1, Fi2, Fi3, Fi4, Fi5, Fi7). W latach 40. XX wieku malował mityczne tematy z bardziej lub mniej widocznymi figurami ludzkimi. W tym czasie powstały obrazy takie jak „Poświęcenie Ifigenii” (1942) czy „The Omen of the Eagle” (1942). W 1943 roku napisał, że artysta jest wieczny i że „przedstawienie archaicznych symboli jest nadal całkowicie aktualne w teraźniejszości”³⁴⁷. Od 1947 roku jego prace stały się radykalnie abstrakcyjne. To w tym okresie pojawiają się wielkie płaszczyzny koloru o prostokątnych kształtach, z których Rothko jest najbardziej znany. Nadal przedstawiał w nich tragedię ludzkiej egzystencji, chociaż język jego wypowiedzi znacząco się zmienił. Wiązało się to z obserwacją, że widzowie, którzy oglądają jego obrazy, nie są zaznajomieni z rytuałem

³⁴⁶ W. Stoker, *Where Heaven and Earth meet, the spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol and Kiefer*, Rodopi, Amsterdam–Nowy Jork 2012, s. 88.

³⁴⁷ Tamże, s. 88.

i transcendentalnym doświadczeniem powszechnym w antycznym społeczeństwie³⁴⁸. Źródła podają, że wcześniejsze etapy stylistyczne w sztuce Marka Rothki nie mają większego znaczenia, bowiem były „ceną, jaką zapłacić musiał malarz dochodząc do formuły, którą uznał za optymalną. To, co stanowi o pozycji tego malarza w sztuce współczesnej, to właśnie rothkowski schemat i wielki format”³⁴⁹. Christopher Rothko – syn Marka Rothki – wiele razy w biografii ojca podkreśla emocjonalny, skupiony na człowieku charakter jego malarstwa (F2, F3, F4, F6, F8, F9): „Mój ojciec spędził prawie dwadzieścia lat swojej kariery jako malarz zasadniczo realistyczny. Nie oznacza to, że dążył do doskonałego, obiektywnego przedstawienia świata, który widział, ale że malował aspekty otaczającego go świata wypełnione ogólnie rozpoznawalnymi postaciami. Jego wersja tego świata była w rzeczywistości wysoce subiektywna i dotyczyła bardziej wewnętrznych prawd niż zewnętrznych szczegółów lub dokładności wizualnej reprezentacji”³⁵⁰. Twierdzi również, iż Rothko starał się przemawiać „bezpośrednio do naszego wnętrza – pasją tłumioną przez jak najmniejszą liczbę pośredników. Chciał komunikować się z naszymi najbardziej podstawowymi, ludzkimi elementami; z tymi aspektami tak wspólnymi dla naszych przodków-łowców-zbieraczy, jak i dla naszych następców od tysiącleci do teraz, bez względu na kontinuum czasoprzestrzenne, w którym mogą żyć, lub jak ich umysły mogą być połączone elektronicznie”³⁵¹. W spotkaniu z jego dziełami – z jego wielkoformatowymi abstrakcjami – wielu ludzi reaguje emocjonalnie, np. płacząc. Dla niektórych jest to doświadczenie religijne, dla innych egzystencjonalne bez odniesień do religijnej transcendencji.

Mimo że malarstwo Marka Rothki zalicza się do nurtu, który bierze nazwę od „barwnych płaszczyzn” (ang. color field painting), artysta niechętnie uznawał się za kolorystę, a interpretowanie jego prac przez pryzmat koloru uznawał za brak zrozumienia: „Ten cel, aby połączyć się z ludzkim duchem, wyrazić to, co nazywał «ludzką kondycją», nie jest radykalny i jest pod wieloma względami bardzo romantycznym pojęciem, z odświeżającą nutą naiwności u tak poważnego i intelektualnego malarza. Wielką innowacją Rothki były środki, których użył do osiągnięcia tego wyrazistego celu. Jego klasycznie abstrakcyjne gesty uosabiają jego śmiałość, gdy odrzucił wiele tradycyjnych elementów formalnych, próbując wnikać

³⁴⁸ Tamże.

³⁴⁹ *Na marginesie wystawy malarstwa Marka Rothko w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Worldmuseum – Portal historii kultury i sztuki, <http://www.historiasztuki.com.pl/strony/016-00-01-MONOGRAFIE-ROTHKO.html> [dostęp: 14.03.2021].

³⁵⁰ C. Rothko, *Mark Rothko: from the inside out*, Yale University Press, Londyn 2015, s. 21.

³⁵¹ Tamże, s. 7.

w serce naszego emocjonalnego świata”³⁵². Jak podaje Christopher Rothko, jego obrazy „nie dotyczą koloru ani formy, procesu malowania czy sposobu oglądania, nie dotyczą też abstrakcyjnych idei. Są sceną ludzkich trosk i ludzkiego dialogu, ponieważ dramat, w przeciwieństwie do narracji, z natury wiąże się z interakcją”³⁵³. Syn artysty przyznaje również, że Rothko „[b]yć może nie zdradził zbyt wiele o samym sobie, ale można bezpiecznie uwierzyć, że miejsce, w którym dotyka cię jego praca, również w nim rezonowało. Poznanie obrazu Rothki to proces poznania, jakie ludzkie cechy są w tobie najważniejsze oraz które ty i artysta macie wspólne”³⁵⁴. Źródła podają również, że „[j]ego nacisk na jednostkę jest jednak tym, co w rzeczywistości odróżnia go od wielu innych malarzy tego okresu”³⁵⁵. W jednym z wywiadów sam artysta stwierdził: „Kolor służy tylko wyrażeniu podstawowych ludzkich emocji – tragedii, ekstazy, zagłady itp. Fakt, że wielu ludzi wybucha płaczem stojąc przez moimi obrazami świadczy o tym, że potrafię tego dokonać. Ludzie, który patrząc na nie płaczą, przeżywają to samo religijne doświadczenie, jakie miałem, gdy je malowałem. Jeśli ktoś ulega tylko wpływowi kolorów, niczego z nich nie zrozumiał”³⁵⁶.

Podobnie jak Pollock, Rothko nie lubił mówić o swoich obrazach, protestował też przeciwko wszelkim teoretycznym opisom i klasyfikacjom, w które „próbowano go wtłoczyć”³⁵⁷ (P1, P5, P9, P10). Był nieufny wobec krytyków, a oni go nie rozpieszczali: „W zasadzie mało pisano o nim za życia. Dystansował się jednak zawsze, ilekroć próbowano mu narzucić jakąś werbalną interpretację jego twórczości. Kiedy nazywano go kolorystą albo transcendentalistą, to on po prostu udawał, że nie wie, o co chodzi. Nie chciał być również traktowany jako abstrakcjonista”³⁵⁸. Z natury był człowiekiem skrytym i milczącym³⁵⁹ (I3, I6, I7), pomimo tego miał bardzo wyraziste poglądy polityczne:

Ważną rolę, jak sądzę, odgrywały tu jego żydowska tożsamość i europejskie korzenie. Jako imigrant szczególnie krytycznie przyglądał się temu, co działo się wokół niego. Kiedy się prześledzi jego biografię intelektualną, to można zauważyć, że on zaczyna od społecznego buntu. Punktem zwrotnym był tutaj sprzeciw wobec elitaryzmu i ksenofobii środowiska, do którego trafił na Uniwersytecie Yale. Później, pod koniec lat 20.,

³⁵² Tamże.

³⁵³ C. Rothko, *Mark Rothko: from the inside out*, Yale University Press, Londyn 2015, s. 9.

³⁵⁴ Tamże, s. 7.

³⁵⁵ Tamże, s. 24.

³⁵⁶ *Na marginesie wystawy malarstwa Marka Rothko w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Worldmuseum – Portal historii kultury i sztuki, <http://www.historiasztuki.com.pl/strony/016-00-01-MONOGRAFIE-ROTHKO.html> [dostęp: 14.03.2021].

³⁵⁷ Tamże.

³⁵⁸ Tamże.

³⁵⁹ I. Zmyślony, *Rothko umarł na sztukę*, rozmowa z Markiem Bartelikiem, Dwutygodnik, 2013. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4636-rothko-umarl-na-sztuke.html> [dostęp: 11.03.2021].

angażuje się w działalność polityczną organizacji artystycznych. W roku 1935 przystępuje nawet do pro sowieckiego Kongresu Artystów Amerykańskich, z którego odchodzi dopiero w roku 1940, w proteście wobec inwazji ZSRR na Finlandię, m.in. wraz z Adolphem Gottliebem. Trzy lata później obaj ci artyści biorą udział w wystawie, która spotyka się z jadowitym atakiem czołowego krytyka «New York Times». W odpowiedzi na tę krytykę piszą do redakcji słynny list, w którym przedstawiają swoje artystyczne *credo*. To w tym liście z 1943 roku po raz pierwszy pojawia się postulat wyrażania poprzez malarstwo, w sposób możliwie jak najprostszy, najbardziej złożonych idei. To była dobra okazja. Krytyk sprowokował artystów, a oni to wykorzystali. Zrobili z tego listu manifest, w którym podkreślają wagę obrazu jako nośnika prawd podstawowych. Wyznają też duchowe pokrewieństwo ze sztuką prymitywną i archaiczną, czyli pozbawioną racjonalnej, językowej nadbudowy. To bardzo modernistyczne, nieprawdaż? Warto pamiętać, że list ten Rothko i Gottlieb pisali wspólnie z Barnettem Newmanem, pracując przez wiele tygodni, po kilka razy zmieniając niemal każde słowo. To było z ich strony bardzo świadome działanie – próba wyznaczenia nowego kierunku w myśleniu o sztuce amerykańskiej³⁶⁰.

Tego typu wycofanie i milcząca natura w połączeniu z odważną obroną swoich poglądów i nieustępliwością jest typowe dla INFP.

³⁶⁰ Tamże.

Andy Warhol – INFP

Andy Warhol urodził się 1928 roku w Pittsburghu, w stanie Pensylwania. Jego rodzice, Andrij Warhola i Uljia Zavacka (nazwisko Warhola zmienili na Warhol po przyjeździe do USA), pochodzili z mniejszości grekokatolików łemkowskich (rusińskich) ze wsi Miková w dzisiejszym powiecie Stropkov. Uczęszczał na studia na Carnegie Mellon University w Pittsburghu. W 1949 r. przeprowadził się do Nowego Jorku, by zacząć karierę jako ilustrator czasopism i twórca reklam. Do jego popularności przyczyniły się wykonane kolorowym tuszem rysunki butów. W latach 60. zaczął używać sitodruku do produkcji obrazów z amerykańskimi produktami – zupą Campbell’s i Coca-Colą. Większość jego dzieł oscylowała wokół konceptu szeroko pojętej kultury amerykańskiej – malował jedzenie, ważne osobistości i gwiazdy, pieniądze, damskie obuwie, wycinki z gazet oraz przedmioty codziennego użytku. Według niego te właśnie wyobrażenia reprezentowały kulturalne wartości Stanów Zjednoczonych. W swoim atelier – The Factory, położonym przy Union Square – zatrudniał i nadzorował wielu artystów. W młodości zachorował na płaswicę (będącą prawdopodobnie powikłaniem szkarlatyny), co miało na zawsze zmienić jego wygląd.

Pomimo znacznego talentu pierwszy rok studiów nie był łatwym czasem dla Warhola. Nigdy nie robił tego, czego nauczyciele od niego oczekiwali: „Kiedyś pociął jedno ze swoich zdjęć na cztery części i oddał je do czterech zadań. Nauczyciele nie wiedzieli, co robić. Spojrzeli na jego rysunki i spodobało im się to, co zobaczyli. Ale nie wykonał zadania właściwie. Nie wypadałoby wystawiać mu dobrej oceny”³⁶¹. Jego rozwiązania były niesztampowe i oryginalne. Czerpał inspirację ze wszystkiego, z czym się stykał. Liza Minnelli powiedziała o nim: „Jest zainteresowany absolutnie wszystkim”³⁶² (N1, N2, N3, N7). „Nie interesowały go granice społeczne, literackie, ilustracyjne lub komercyjne”³⁶³. Jego sztuka obfitowała w eksperymenty, często się zamyślał (N5, Ne3, Ne5, Ne6). Podczas nauki jazdy samochodem twierdził, że ma trudność z ciągłym skupieniem się na kierowaniu pojazdem – jego myśli szybko uciekały w inne obszary, zdawał się śnić na jawie.

Wiele źródeł podaje, że był cichy i nieśmiały³⁶⁴. Niewiele mówił, zawsze nosił przy sobie aparat fotograficzny, słuchał i obserwował. Sam przyznawał: „Wyglądam

³⁶¹ B. Gopnik, *Warhol: a Life as Art*, Penguin Random House, 2020, s. 13.

³⁶² Raboul33, *Andy Warhol Part 2*, YouTube, 2009. https://www.youtube.com/watch?v=Kh-SEM6CLn_Q [dostęp: 14.07.2021].

³⁶³ B. Gopnik, *Warhol: a Life as Art*, Penguin Random House, 2020, s. 51.

³⁶⁴ K. Anderson, *Who was Andy Warhol?*, Grosset&Dunlap, Penguin Group, Nowy Jork 2014, s. 8

nieśmiało i jestem nieśmiały, a mój głos łamie się nieśmiało”³⁶⁵. Jak wspomina Leonard Kessler: „Najbardziej nieśmiała, powściągliwa, niekomunikatywna, niewerbalna osoba – ale absolutnie niezwykle utalentowana, jedyny prawdziwie intuicyjny artysta, jakiego kiedykolwiek znałem. Naprawdę nie mógł zrobić nic źle w swojej pracy i nigdy nie potrafił wyjaśnić dlaczego”³⁶⁶ (I2, I3, I7).

Andy Warhol silnie interesował się sprawami innych ludzi, „był życzliwy nawet dla najbardziej neurotycznych i chorobliwych odcieni tego groteskowego społeczeństwa”³⁶⁷. W „Filozofii Andy’ego Warhola” (1975) artysta wspomina o swojej naturalnej zdolności wylapywania problemów innych ludzi, a także własnej chęci do ich wysłuchiwanie, co czasami sprawiało mu problemy: „Nie byłem niesamowicie popularny, ale miałem kilku miłych przyjaciół. Nie byłem zbyt blisko nikogo, ale wydaje mi się, że chciałem być, bo kiedy widziałem dzieciaki, opowiadające sobie nawzajem swoje problemy, czułem się pominięty. Nikt mi się nie zwierzał – nie byłem typem, któremu chcieliby się zwierzać, wydaje mi się”³⁶⁸. Następnie pisze:

Ale kiedy miałem osiemnaście lat, przyjaciel wepchnął mnie do torby na zakupy Krogera i zabrał do Nowego Jorku. Nadal chciałem być blisko ludzi. Mieszkałem ze współlokatorami, myśląc, że możemy zostać dobrymi przyjaciółmi i dzielić się problemami, ale zawsze dowiadywałem się, że byli zainteresowani tylko kolejną osobą dzielącą czynsz. W pewnym momencie mieszkałem z siedemnastoma różnymi osobami w mieszkaniu w suterenie przy 103 ulicy na Manhattanie, a żadna osoba z tej siedemnastki nigdy nie podzieliła się ze mną prawdziwym problemem. Oni wszyscy byli też kreatywnymi dziećmi – to była mniej więcej komuna sztuki – więc wiem, że musieli mieć wiele problemów, ale nigdy o żadnym z nich nie słyszałem. W kuchni wielu kłóciło się o to, kto kupił którą kromkę, ale to wszystko. Pracowałem wtedy bardzo długo, więc myślę, że nie miałbym czasu wysłuchać ich problemów, nawet jeśli mi o tym mówili, ale nadal czułem się wykluczony i zraniony³⁶⁹.

Zdolność silnego odczuwania ludzkich problemów zaprowadziła Warhola nawet do psychiatrii:

Ponieważ czułem, że wychwytyuję problemy przyjaciół, poszedłem do psychiatrii w Greenwich Village i opowiedziałem mu wszystko o sobie. Opowiedziałem mu o historii swojego życia i o tym, że nie miałem żadnych własnych problemów oraz o tym, jak wychwytywałem problemy moich przyjaciół, i powiedział,

³⁶⁵ Raboul33, *Andy Warhol Part 1*, YouTube, 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=ax9RXI-CUL40> [dostęp: 14.07.2021].

³⁶⁶ B. Gopnik, *Warhol: a Life as Art*, Penguin Random House, 2020, s. 50.

³⁶⁷ Tamże, s. 51.

³⁶⁸ A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From a to B and back again)*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1975, s. 11.

³⁶⁹ Tamże.

że zadzwoni do mnie, żeby umówić się na kolejne spotkanie, abyśmy mogli porozmawiać więcej, a potem nigdy do mnie nie zadzwonił. Kiedy teraz o tym myślę, zdaję sobie sprawę, że to było nieprofesjonalne z jego strony mówić, że zadzwoni, a potem nie zadzwonić. W drodze powrotnej od psychiatry zatrzymałem się w Macy's i nagle kupiłem swój pierwszy telewizor, 19-calowy czarno-biały RCA. Zaniósłem go do domu, w którym mieszkalem sam, na East 75th Street, i od razu zapomniałem o psychiatrze. Trzymałem telewizor włączony przez cały czas, zwłaszcza gdy ludzie opowiadali mi o swoich problemach i ta telewizja okazała się tak wystarczająco odwracająca uwagę, że problemy ludzi, które mi opowiadali, już na mnie nie wpływały. To było jak jakaś magia³⁷⁰. Z biegiem czasu i odkrywaniem własnej tożsamości Warhol zyskiwał jednak coraz więcej zainteresowania i rozgłosu. We wrześniu 1945 roku zaczął studiować projektowanie użytkowe na Carnegie Mellon University w Pittsburghu (wtedy Carnegie Institute of Technology): „Na studiach Andy odkrył coś ważnego o sobie samym. Bycie nieśmiałym i cichym sprawiało, że inni chcieli mu pomóc. Przyciągał do siebie ludzi niewiele mówiąc. Kiedy był milczący, ludzie zastanawiali się, co myśli. Zaczynali być nim zainteresowani”³⁷¹. Sam Warhol przyznawał: „W późniejszych latach, gdy zdecydowałem się być samotnikiem, stawałem się coraz bardziej popularny i miałem coraz więcej przyjaciół”³⁷², a także: „W czasach, kiedy czułem się najbardziej towarzyski i szukałem serdecznych przyjaźni, nie mogłem znaleźć chętnych, więc właśnie wtedy, gdy byłem sam, czułem się najmniej samotny. W chwili, gdy zdecydowałem, że wolę być sam i nie mieć nikogo, kto opowiadałby mi o swoich problemach, wszyscy, których nigdy nawet widziałem wcześniej w moim życiu, zaczęli biegać za mną, by powiedzieć mi rzeczy, o których właśnie zdecydowałem, że nie sądzę, by było dobrym pomysłem ich słuchać. Kiedy tylko stałem się samotnikiem w moim własnym umyśle, dostałem to, co można nazwać «śledzeniem». Jak tylko przestaniesz czegoś chcieć, dostajesz to. Przekonałem się, że jest to absolutnie aksjomatyczne”³⁷³.

Czasami „mówiono też o nim, że był szokująco okrutny i cyniczny”³⁷⁴. Nosił przydomek „Drella”, będący połączeniem Draculi i Kopciuszka (ang. *Cinderella*). Uchodził za osobę wyciszoną, niezbyt towarzyską, a czasami nawet złośliwą. Wydaje się jednak, że wrażenie owo nie wynikało z chęci sprawiania innym przykrości, co z chęci do ukazywania prawdy o świecie oraz dążenia do zachowania własnej integralności (Fi1, Fi2, Fi3, Fi4, Fi6, Fi7). Prywatnie nie bał się dosłownie pobrudzić sobie rąk, pomagając potrzebującym i udzielając się charytatywnie, równocześnie był zdolny do bezpardonowych komentarzy.

³⁷⁰ A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From a to B and back again)*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1975, s. 11.

³⁷¹ K. Anderson, *Who was Andy Warhol?*, Grosset&Dunlap, Penguin Group, Nowy Jork 2014, s. 10.

³⁷² A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From a to B and back again)*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1975, s. 12.

³⁷³ Tamże, s. 11.

³⁷⁴ B. Gopnik, *Warhol: a Life as Art*, Penguin Random House, 2020, s. 51.

Mawiał o sobie, że chce być maszyną do robienia obrazów. Chciał nie tylko tworzyć sztukę posługującą się produktami kultury masowej, ale również produkować ją masowo (Ne2, Ne3, Ne6). Tylko w latach 1963–1968 stworzył sześćdziesiąt filmów. Powstawały zupełnie spontanicznie, bez żadnych scenariuszy (P1, P2, P3, P4, P5, P6, P10), oddając możliwie jak najwierniej rzeczywistość. Pracował w przemyśle filmowym jako reżyser, scenarzysta, producent, montażysta, aktor, odpowiadał również za zdjęcia. Pracując na przedmiotach codziennego użytku, kreował reprezentację kulturalnych wartości w USA, specyficznie je wyolbrzymiając. Nie chciał być kolejnym, wielkim, niezrozumiałym artystą. Wolał bawić się rzeczywistością, produkując popularną, masową sztukę.

Marina Abramović – INFJ

Marina Abramović urodziła się w Belgradzie. Jej ojciec, Vojin, był bohaterem wojennym i członkiem elitarnej gwardii prezydenta Tito, a jej matka, Danica, historykiem sztuki i dyrektorem Muzeum Rewolucji. Relacja Mariny Abramović z jej matką nie była zbyt bliska – najwięcej miłości zaznała ze strony babci, która w przeciwieństwie do jej matki była osobą bardzo uduchowioną: „Spędziła dzieciństwo w kościele zgodnie z rytuałami babci – rano świece, ksiądz przychodził z różnych okazji”³⁷⁵. Abramović była wychowywana przez dziadków do szóstego roku życia. Często powtarza, że to właśnie dzięki babci nauczyła się pielęgnować swoją wrażliwość. Zadeedykowała jej jeden ze swoich performance’ów „Kuchnia”, w którym przedstawiła swoją babcie jako św. Teresę w ekstazie. W wieku sześciu lat, kiedy urodził się jej brat, zaczęła mieszkać z rodzicami. Pobierała lekcje gry na pianinie oraz nauki języków: angielskiego i francuskiego. W wywiadzie z 2013 roku artystka stwierdza, że jej rodzice „mieli straszne małżeństwo”³⁷⁶. Trzy lata później mówi również: „Oboje moi rodzice byli w Serbii bohaterami wojennymi, a całe dzieciństwo uczono mnie, że muszę poświęcić życie prywatne i wszystko inne dla sprawy. Dlaczego jesteś na tej planecie? Jaka jest Twoja funkcja? Za co odpowiadasz? Tak zostałam wychowana i to właśnie dotąd robiłam”³⁷⁷. Pomimo swojej uprzejmej, usystematyzowanej natury Abramović posiada jednak w sobie rys niepokorności, a jej naturalna ciekawość świata nie lubi ograniczających reguł (Ni1, Ni2, Ni6, Fe1, Fe4, Fe5). Jako pierwszy performance Abramović przywołuje czynność związaną ze swoim nosem, który uważała za nieładny: „To nie miało nic wspólnego ze sztuką, ale uważam, że to był pierwszy performance. Byłam naprawdę bardzo, bardzo brzydka jako dziecko, miałam okropną fryzurę, nosiłam buty ortopedyczne i miałam dziecięcą buzię z ogromnym nosem. Nie mogłam nawet patrzeć na siebie w lustrze. Zawsze pytałam mamę, czy może iść ze mną do lekarza, zoperujemy nos i za każdym razem uderzała mnie w twarz i mówiła «Wykluczone». Pewnego dnia ułożyłam idealny plan. Byłam absolutnie zafascynowana Brigitte Bardot, więc wycięłam jej zdjęcia z gazety,

³⁷⁵ K. Wright, *Marina Abramović: The grandmother of performance art on her brand, growing up behind the Iron Curtain, and protégé Lady Gaga*, The Independent, 2014, s. 4. <https://www.skny.com/attachment/en/56d5695ecfaf342a038b4568/Press/56d56994cfaf342a038b6650> [dostęp: 18.06.2020].

³⁷⁶ R. Ouzounian, *Famous for The Artist Is Present, Abramovic will share The Life and Death of Marina Abramovic and more with Toronto June 14 to 23*, The Toronto Star, 2013. https://www.thestar.com/entertainment/stage/2013/05/31/marina_abramovic_talks_life_and_art_ahead_of_her_luminato_starring_role.html [dostęp: 17.07.2020].

³⁷⁷ A. Beard, *Life's Work: An Interview with Marina Abramović*, Harvard Business Review, 2016. <https://hbr.org/2016/11/marina-abramovi>.

schowałam do kieszeni i usnułam plan, żeby wirować szybko, szybko, szybko, upaść na brzeg łóżka, który był ostry, złamać nos, a potem pojechać do szpitala – w razie czego mam już w kieszeniach zdjęcia Brigitte Bardot: «Nie ma czasu. Możemy to naprawić». Obracam się, chybiam, prawie się kaleczę, a wszystkie zdjęcia Brigitte Bardot padają na podłogę, moja mama wchodzi do pokoju i tylko uderza mnie w twarz. To był koniec historii Brigitte Bardot. Uważam to za pierwszy performance³⁷⁸. Jej wczesne performance’y były formą buntu przeciwko surowemu wychowaniu, jak również „represyjną kulturą powojennej Jugosławii Tito³⁷⁹ i, podobnie jak wszystkie jej prace, były „rytualnym oczyszczeniem, mającym uwolnić ją od własnej przeszłości³⁸⁰».

Wywiady z Mariną Abramović ukazują jej spokojny i wyważony ton oraz niewymuszoną, naturalną elegancję (I2, I4, I6, I7, I8, F3, F4, F6). Jako introwertyczka docenia wagę ciszy i spokoju: „Istnieje potrzeba, społeczna potrzeba środowiska, które pozwoli ludziom zatrzymać się, oddychać, odwrócić wzrok od ekranów i kontemplować³⁸¹, równocześnie podkreślając konieczność autorefleksji: „Lubimy być ciągle zabawiani, czerpać rzeczy z zewnątrz. Nigdy nie poświęcamy czasu na kontakt z samym sobą, naszym wnętrzem³⁸². Artystka sprawia wrażenie życzliwej, dążącej do harmonii i spokoju, nieskłonnej do wywoływania konfliktowych sytuacji osoby (Fe1, Fe3, Fe5, Fe6). Jak sama przyznaje: „Wrażliwość jest ważna. Oznacza, że jesteśmy kompletnie żywi i jest to niezwykle ważna przestrzeń. Dla mnie to przestrzeń, z której generuje się moja praca³⁸³. Abramović wydaje się również dobrze znać i rozumieć samą siebie, przez co buduje z publiką opartą na zaufaniu i harmonii więź: „A.B.: Powiedziałaś, że są trzy Mariny: wojownicza, duchowa i *the bullshit one*, która nie wierzy w siebie. Jak trzymasz tę trzecią Marinę na dystans? M.A.: Nie robię tego. Po prostu ujawniam je wszystkie. Bardzo ważne jest, aby być wrażliwym i pokazywać wszystkim rzeczy, których się boisz i których się wstydzisz – nie tylko ludziom, których kochasz, ale także publice. W ten sposób mamy połączenie. Tworzymy zaufanie. Moja praca jest emocjonalna i nigdy niczego nie ukrywam. Ale zajęło mi dużo czasu, zanim doszłam do tego punktu³⁸⁴. Posługując się funkcjami kognitywnymi, można by zapisać owe „trzy Mariny” w następujący sposób:

³⁷⁸ *Marina Abramović: Marina's first performance*, MoMA, <https://pl.khanacademy.org/partner-content/moma/the-museum-of-modern-art/artist-interview-performance/v/moma-abramovic-first-performance>

³⁷⁹ *Marina Abramović. Lacan.com. Archived from the original on September 17, 2013.*

³⁸⁰ Tamże.

³⁸¹ *Marina Abramović: in residence*, Education kit, Kaldor public art. Project 30, s. 1.

³⁸² Tamże, s. 11.

³⁸³ Tamże, s. 5.

³⁸⁴ *Marina Abramović*, Lacan.com, 2013.

„wojowniczką” – dobrze zbalansowany INFJ wykorzystujący cały potencjał funkcji łącznie z terytorialną Ti oraz wewnętrzną Se, „duchową” – INFJ posługujący się głównie pierwszymi dwiema funkcjami Ni–Fe, *bullshit* – INFJ w pętli Ni–Ti. W swojej sztuce Marina Abramović podejmuje tematy związane z body artem, endurance artem i sztuką feministyczną, eksploruje relację między performerem a publicznością, bada limity ciała oraz możliwości umysłu. Przekształca indywidualne doświadczenia w zbiorowe, tworząc silny przekaz (Fe2, Fe4, Fe5, Fe6, Fe7). Afirmuje swoją tożsamość z perspektywy innych, poprzez „zamianę ról” eksponując naturę całej ludzkości: „Celem Abramović nie jest jednak sensacja. Jej performance’y to seria eksperymentów, których celem jest identyfikowanie i określenie granic: kontroli nad własnym ciałem; relacji widza z wykonawcą; sztuki, a co za tym idzie – kodów rządzących społeczeństwem. Jej głęboki i ambitny projekt polega na odkryciu przez sztukę metody uczynienia ludzi bardziej wolnymi”³⁸⁵. W performansie z 2010 roku pt. „The Artist Is Present” artystka przez sześć dni w tygodniu, w godzinach otwarcia muzeum MoMA, gdzie odbywał się performance, siedziała nieruchomo na krześle ustawionym pośrodku sali, ubrana w jedną z trzech długich sukni (białą, niebieską lub czerwoną), a naprzeciwko niej siadali kolejni widzowie, którym artystka w milczeniu patrzyła prosto w oczy. Ich reakcje były zróżnicowane – niektórzy z nich płakali, inni próbowali włączyć się z własnym performance’em: jeden z widzów zaproponował artystce małżeństwo, inny napluł jej w twarz. Każdy mógł spędzić z artystką tyle czasu, ile chciał, wobec czego odwiedzający siedzieli z Abramović od kilku minut do kilku godzin, a przed muzeum ustawiały się długie kolejki. Naprzeciwko artystki usiadł także Ulay – jej dawny partner, z którym nie utrzymywała kontaktu od ponad 20 lat.

Abramović nie poprzestaje na pragmatycznym spojrzeniu na świat, nie satysfakcjonuje jej proste życie „tu i teraz”, nie akceptuje życia takim, jakim ono jest, i jest w stanie zaryzykować, by się z niego wyrwać (N1, N2, N3). W serii „Rytmów” artystka eksplorowała psychiczne i fizyczne granice ludzkiego ciała: podczas „Rytmu 10” bierze 20 noży i rani się nimi nagrywając dźwięki na magnetofonie, a po wykorzystaniu wszystkich noży odsłuchuje dźwięki i powtarza grę raniąc się w te same miejsca, „próbując połączyć teraźniejszość i przeszłość, łącznie z błędami”³⁸⁶. Podczas „Rymu 5” omal nie zginęła, straciwszy przytomność z powodu braku tlenu, wskoczywszy wcześniej do środka pięcioramiennej, płonącej gwiazdy. W „Rytmie 0” (1974) Abramović umieściła w galeryjnej sali stół z siedemdziesięcioma dwoma przedmiotami, wśród nich: piórko, nożyczki, skalpel, bat,

³⁸⁵ Marina Abramović, Lacanian ink, 2013. <https://www.lacan.com/frameXII9.htm>.

³⁸⁶ Abramovic, 2002, s. 14–15.

pistolet i jedną kulę. Na tabliczce obok widniała informacja, że odbiorcy mogą używać tychże przedmiotów wobec artystki. Przez kolejne sześć godzin Abramović biernie czekała na oprawców, a kolejne osoby podchodziły i robiły, co tylko chciały z jej ciałem – z mijającym czasem coraz odważniej: pocięto jej ubranie, kluto kolcami róży w brzuch, jedna z osób przystawiła jej pistolet do skroni, druga go zabrała. W pewnej chwili artystka zaczęła iść w stronę publiczności, a wszyscy uciekli, chcąc uniknąć rzeczywistej konfrontacji. Performance miał na celu ukazanie, że w określonych sytuacjach w człowieku budzi się bestia i jest on zdolny do wszystkiego. Jak sama artystka przyznała, nauczyła się w ten sposób, że jeśli zostawi decyzję publiczności, może ją to zabić.

Każde uznane społecznie za kontrowersyjne działania miewają swoich zagorzałych zwolenników i przeciwników, toteż odważne aktywności Abramović zjednały sobie wielu ludzi, ale również naraziły artystkę na negatywne opinie. W wywiadzie performerka przyznaje: „Zmagałam się z akceptacją; moja wczesna kariera była piekłem. Ale przez te wszystkie lata stworzyłam fundament, dzięki któremu performance został zaakceptowany w taki sam sposób, jak fotografia i wideo. Musisz wierzyć, że masz rację, nawet jeśli wszyscy uważają, że się mylisz”³⁸⁷. Na pytanie: „Jako młoda artystka zmagając się z wielokrotnym odrzuceniem. Jak sobie z tym radziłaś?”³⁸⁸ odpowiada: „Nie brałam «nie» za odpowiedź. Zawsze taka byłam. Jeśli myślę w głębi duszy, że mam rację, robię to. Musisz mieć takie przekonanie. W przeciwnym razie zrezygnowałabym wiele lat temu. Po latach 70. wszyscy artyści performance’u zaczęli malować i rzeźbić lub tworzyć architekturę; performowanie było zbyt trudne. Tak się cieszę, że się nie poddałam”³⁸⁹. Wewnętrzna determinacja nie pozwala jej na rezygnację ze swoich działań, nawet jeśli spotykają się one z krytyką. Jest osobą pewną swoich poglądów i przekonań oraz perfekcjonistką, co potwierdzają jej kolejne słowa, kiedy na pytanie: „Jak reagujesz, gdy ludzie krytykują twoją pracę lub wyśmiewają ją?” odpowiada: „Jestem zła na siebie tylko wtedy, gdy wiem, że nie dałam z siebie stu dwudziestu procent. Ale jeśli dam z siebie wszystko, możesz krytykować, wyśmiać, możesz zrobić wszystko i mnie to nie dotyka. Gdybym nie była wystarczająco silna, aby całkowicie przeforsować swój pomysł, to wiedziałabym, że zawiodłam, a to jest gorsze, niż kiedy ktokolwiek inny mnie beszta”³⁹⁰.

³⁸⁷ A. Beard, *Life's Work: An Interview with Marina Abramović*, Harvard Business Review, 2016. <https://hbr.org/2016/11/marina-abramovi>.

³⁸⁸ Tamże.

³⁸⁹ Tamże.

³⁹⁰ Tamże.

Podsumowanie

Przeanalizowanych zostało jedenaście artystów nowoczesnych i współczesnych. Ich nazwiska wraz z typami osobowości przedstawiam w poniższej tabeli:

| | Artysta | Typ osobowości | | | |
|-----|------------------|----------------|---|---|---|
| 1. | Vincent van Gogh | I | N | F | P |
| 2. | Claude Monet | E | N | T | J |
| 3. | Pablo Picasso | E | S | T | J |
| 4. | Jackson Pollock | I | N | T | P |
| 5. | Lena Krasner | E | N | T | J |
| 6. | Salvador Dali | E | N | T | P |
| 7. | Marcel Duchamp | I | N | T | J |
| 8. | Piet Mondrian | I | N | T | J |
| 9. | Mark Rothko | I | N | F | P |
| 10. | Andy Warhol | I | N | F | P |
| 11. | Marina Abramović | I | N | F | J |

Tab. 13. Podsumowanie wyników analiz psychobiograficznych.

Na jedenaście przeanalizowanych osób dziesięć to typy intuicyjne – N, siedem to typy introwertyczne – I, siedem to typy podejmujące decyzje na bazie logiki – T, sześć to osoby preferujące zorganizowane otoczenie – J. Badania potwierdzają postawioną na podstawie teoretycznych rozważań tezę, jakoby dominującym typem osobowości wśród poddanych analizie wybitnych artystów nowoczesnych i współczesnych był typ intuicyjnego introwertyka (IN), ze szczególnym wskazaniem na intuicję. Proces irracjonalny (N–S) wydaje się zatem w przypadku sztuki bardziej istotny niż proces racjonalny (F–T). Największe znaczenie zdaje się mieć zatem para preferencji N–S, nieco mniejszą wagę przypisać można parze I–E oraz T–F, a jeszcze mniejszą P–J.

Chociaż, jak zostało wcześniej wspomniane, różnice indywidualne wynikające z otoczenia, w jakim dorastamy i później żyjemy, nie mieszczą się w kategoriach zaproponowanych przez Myers i Briggs, a MBTI nie zostało stworzone do ich mierzenia, interesującym aspektem wydaje się także sposób, w jaki różne typy osobowości radzą sobie z podobnymi do siebie problemami – np. odrzuceniem przez środowisko, śmiercią bliskich, zakochaniem, niezrozumieniem ze strony rodziny itd. Są to sytuacje, które przydarzają się większości ludzi, niezależnie od ich typu osobowości. Wydaje się jednak, że typ osobowości wpływa na to, w jaki sposób je postrzegają i interpretują oraz jak decydują się z nimi uporać.

Pomimo różnych typów osobowości przeanalizowani artyści reagowali podobnie na problemy – kilku z nich próbowało popełnić samobójstwo, wielu dręczyły smutek i lęki związane z niepowodzeniami życiowymi. Równocześnie ich styl życia, podejście do rozwiązywania problemów i styl tworzenia różnią się od siebie. Co ważniejsze, artyści o tych samych typach osobowości w określonych okolicznościach przejawiali podobne zachowania – np. perfekcjonistyczni Claude Monet oraz Lee Krasner (ENTJ) niszczyli własne dzieła, jeśli efekt ich nie zadowalał. Marcel Duchamp i Piet Mondrian (INTJ) uważani byli za życzliwych, ale równocześnie zdystansowanych, ponadto obaj cechowali się ascetycznym stylem życia i posiadali niewiele rzeczy. Marka Rothkę i Vincenta van Gogha (INFP) interesowali przede wszystkim ludzie i emocje, i to im poświęcili swoją twórczość. Równocześnie podobieństwa w dominujących funkcjach kognitywnych dopełniane są przez różnice w pozostałych. Ze względu na dominującą funkcję ekstrawertycznego myślenia (Te) Claude Monet (ENTJ), Pablo Picasso (ESTJ) i Lee Krasner (ENTJ) cechowali się kontrolującą i przedsiębiorczą naturą. Intuicyjna natura francuskiego impresjonisty i amerykańskiej przedstawicielki ekspresjonizmu abstrakcyjnego sprawiła jednak, że byli mniej przywiązani do tradycji niż odznaczający się doznaniowym podejściem hiszpański kubista. Podobnie jak Vincent van Gogh, Mark Rothko i Andy Warhol (INFP), również Jackson Pollock (INTP) niechętnie wypowiadał się na temat swoich prac, nie był jednak skoncentrowany na ludziach, tak jak pozostała trójka. Marina Abramović (INFJ) reprezentuje podobną elegancję i spokój jak Duchamp i Mondrian (INTJ), tymczasem ich sztuka oscyluje wokół zupełnie innych idei – serbska artystka zajmuje się przede wszystkim relacją z odbiorcami, wątkami społecznymi i feministycznymi, podczas gdy pozostała dwójka eksplorowała mniej skoncentrowane na ludziach idee.

Wszyscy z powyższych artystów traktowali jednak swoją twórczość niezmiernie poważnie, w tym znaczeniu, że życie bez niej było dla nich niewyobrażalne. Nawet jeśli tworzenie wiązało się z ryzykiem, brakiem akceptacji czy problemami finansowymi, nie rezygnowali z niego. Niezależnie od tego, jaki nurt reprezentowali, sztuka była (lub jest) dla nich nieodzowną częścią życia.

Warto wspomnieć również o tym, czy i jak typ osobowości wpływał na podejmowane przez wybitnych artystów wątki. Chociaż pewnie chcielibyśmy widzieć tradycjonalistyczny, doznaniowy typ ESTJ, jakim był Picasso, jako malarza klasycznych obrazów, artysta ów tworzył kubistyczne dzieła. Wrażliwy, skierowany na swoje wnętrze, skoncentrowany na emocjach i ludziach INFP – Andy Warhol – zdecydował się pójść w stronę zainteresowania kulturą masową, zamiast wybrać romantyczny realizm lub naturalizm. Z kolei inni artyści zdają się wpisywać aż nazbyt dobrze w swoje typy. Surrealizm Dalego świetnie wpisuje się w intuicyjną, nieco rozbieganą naturę ENTP. Wielkie, barwne płaszczyzny Marka

Rothki doskonale oddają abstrakcyjny, emocjonalny, skierowany na ludzi charakter INFP. Nieprzedstawiający realnie istniejących przedmiotów, chaotyczny *action painting* Pollocka wspaniale zgrywa się z niezbyt zorganizowanymi preferencjami osobowościowymi INTP, a podporządkowanie całej swojej twórczości jednej, opisującej prawidła świata idei pionowych i poziomych linii z dodatkiem podstawowych barw Mondriana wygląda dokładnie jak coś, co wykonałby INTJ. Feministyczna, społeczna sztuka Abramović świetnie odpowiada natomiast łaknącemu harmonii, z łatwością poświęcającemu się dla innych INFJ.

Twórczość pozostałych artystów jest niejednoznaczna i pasuje do więcej niż jednego typu osobowości. Niesztampowe, pełne dalekich skojarzeń ready-mades Duchampa z łatwością kojarzą się z INTJ, ale można by było wyobrazić je sobie również jako wytwór INTP lub ENTP. Wiążące się z chęcią ukazywania prawdy o ludziach, bazujące na obserwacji świata rzeczywistego malarstwo van Gogha pasuje do INFP, ale mogłoby również odpowiadać typowi ISFP. Natomiast ekspresyjne obrazy Krasner ewidentnie kojarzą się z ENTJ, jednakże nie byłoby problemem skojarzenie ich również z INTJ, INTP czy ESTJ.

Na kanwie powyższych wydaje się, że twierdzenie Junga o tym, iż na podstawie tworzonych dzieł nie sposób rozpoznać typ osobowości artysty, jest prawdziwe – jedni artyści wpisują się przejawiany przez siebie typ osobowości, inni tworzą pozornie zupełnie nieprzystające doń dzieła. Nie sposób również przypisać danego nurtu do konkretnych typów osobowości czy funkcji kognitywnych. Można co prawda domniemywać, iż w przypadku większej próbki okazać by się mogło, że jeden z typów nieznacznie dominuje w danym kierunku sztuki, warto jednak pamiętać, że i tam znalazłyby się wyjątki takie jak Monet, Warhol czy Picasso. Trzeba natomiast mieć na uwadze, że nawet ci, którzy tworzą niezgodnie z pozornymi oczekiwaniami wobec ich typu osobowości, postrzegają swoje dzieła zgodnie z nim – impresjonistyczny Monet wcale nie kierował się romantycznym uniesieniem chwili, jak to z reguły postrzegany jest ten nurt. Jego idea była świetnie przemyślana i skonceptualizowana.

Wreszcie zauważyć należy, że twórczość danego artysty ma związek nie tylko z jego indywidualną historią, ale też z czasami, w jakich żyje. Możemy z łatwością zadać sobie pytanie w rodzaju: Czy gdyby Claude Monet urodził w latach 50. XX wieku, nadal byłby impresjonistą, czy być może przyczyniłby się do rozprzestrzenienia się konceptualizmu? Nigdy nie poznamy na nie odpowiedzi, jednak niewątpliwym zdaje się fakt, że dostępność danego sposobu myślenia wpływa na to, jaki kierunek artysta obiera. Monet nie mógł być artystą konceptualnym w takim rozumieniu konceptualizmu, w jakim postrzega się Josepha Kosutha czy Sola LeWitta, ponieważ w jego czasach takie myślenie o sztuce jeszcze nie

istniało. Podobnie Leonardo da Vinci nie mógł stać się wybitnym impresjonistą, gdyż taki sposób malowania został „wynaleziony” dopiero kilka wieków później. Nie wiadomo jednak, co ci wybitni artyści wybraliby, gdyby dostępnych było w ich czasach więcej opcji. Oczywiście nie usiłuję tutaj w żaden sposób dowodzić wyższości któregoś ze sposobów myślenia o sztuce – zarówno Monet, jak i Leonardo, Kosuth oraz LeWitt zapisali się w historii jako wielcy artyści, a ich twórczość wyprzedzała myślenie danej epoki, będąc innowacją na tle pozostałych – staram się jedynie poddać pod rozwałę to, w jaki sposób otoczenie i dostępność tematów (kontekstowość) wpływają na to, co dany artysta tworzy, mając równocześnie na uwadze, że dany typ osobowości jest w stanie opracować swój własny zgodny z jego preferencjami sposób, nawet zajmując się kierunkiem, w którym stereotypowo się go nie ukazuje. Jako ENTJ Monet pojmował swój impresjonizm konceptualnie i perfekcjonistycznie, niszczył swoje dzieła, zdarzały mu się napady furii, od dziecka był też bardzo przedsiębiorczy i wykorzystywał swój talent do zarabiania pieniędzy. Jako INFP Warhola interesowali ludzie – lubił, kiedy mu się zwierzali, chciał z nimi pracować, łaknął głębokich więzi, co przekładało się na jego współpracę w Fabryce, którą założył, równocześnie za jego postrzeganiem sztuki masowej kryła się intuicyjna (w rozumieniu intuicji zgodnie z MBTI) idea. Jako ESTJ Picasso aktywnie kreował sytuacje, które malował później jako kubistyczne dzieła, co jest widoczne w przytoczonym w analizie psychobiograficznej cytacie z oknem.

Nie ulega też wątpliwości, że nie tyle same dzieła, co sposób ich powstawania najlepiej oddaje typ osobowości artysty. Wspomniane wcześniej niszczenie dzieł oraz wykupienie topoli, by ukończyć obraz, wydaje się doskonale wpasowywać się w styl bycia ENTJ. Samotne chlapanie farbą po wielkoformatowych płótnach, niechęć do nazywania swoich dzieł i koncentracja na procesie tworzenia zamiast na wyniku świetnie opisuje INTP. Praca z ludźmi i łaknienie bezpośredniego kontaktu z odbiorcą zdaje się typowe dla INFJ. Potrzeba samotności i ascetyczny styl życia, a także podporządkowanie swojego życia jednej idei przewodniej idealnie pasuje do INTJ. Kontrolowanie sytuacji i celowe kreowanie sceny, by ją później namalować, a także chęć „znajdowania zamiast szukania” wydaje się wprost wskazywać na ESTJ. Fascynacja psychiką i oniryzmem oraz ekscentryczne, posiadające w sobie szczyptę chaosu, w większości ludzi budzące sympatię zachowanie zdaje się opowiadać historię ENTP. O ile nie sposób jednoznacznie stwierdzić, do jakiego typu osobowości pasują dzieła poddawanych analizie psychobiograficznej artystów, o tyle patrząc na ich proces twórczy i popierając go ich życiowymi nawykami oraz przyzwyczajeniami, bez trudu można przypasować artystę do danego typu osobowości.

4. Opis i dokumentacja artystycznej pracy doktorskiej

4.1. Kody, języki, zdania

Temat chorób psychicznych pojawia się co jakiś czas w sztuce, artyści podejmują go jednak z innej perspektywy niż psychologowie i psychiatrzy, skupiając się z reguły na odczuciach jednostki dotkniętej danym schorzeniem zamiast na samym schorzeniu *sensu stricto*. Théodore Géricault wykonał serię portretów pacjentów szpitala psychiatrycznego. „W kontraście do swojego nauczyciela Jacquesa-Louisa Davida, który podążając za renesansowym wzorcem akademizmu malował głównie heroiczne i atletyczne ciała celebrytów, zajął się tworzeniem wysublimowanych portretów osób cierpiących na zaburzenia psychiczne. W 1822 r. namalował serię «Portrety szaleńców». Oryginalnie było ich dziesięć, przetrwało pięć: «Kobieta uzależniona od hazardu», «Porywacz dzieci», «Kobieta cierpiąca z powodu obsesyjnej zazdrości», «Kleptomani» i «Mężczyzna cierpiący na złudzenia dowodzenia wojskowego». Wnikliwie analizując modele widoczne na portretach zauważymy sympatyzujące wobec nich nastawienie artysty»³⁹¹. Wielu artystów bazuje na własnych doświadczeniach z chorobą. Yayoi Kusama – japońska malarka, rzeźbiarka, pisarka, aktywistka polityczna i performerka – od 1977 roku mieszka w tokijskim szpitalu psychiatrycznym. Otwarcie opowiada o swoich problemach psychicznych, a swoją twórczość nazywa wręcz „sztuką obsesyjną”. Charakterystycznym znakiem jej twórczości są krzykliwe wzory (najczęściej kropki), którymi pokrywa dzieła. Ewa Charkiewicz stworzyła natomiast serie fotografii, które nawiązywały do jej walki z depresją i anoreksją. Zainteresowanie psychoanalizy sztuką również było obustronne. Szczególnie surrealiści tacy jak Salvador Dali czy André Breton interesowali się potęgą podświadomości, na specjalnym miejscu stawiając koncepcje związane ze snami i symbolizmem. Kwestiami tymi zaciekawieni byli również artyści tacy jak Jackson Pollock i Mark Rothko. Psychologia szwajcarskiego psychiatry wpłynęła również na sztukę artystów współczesnych – np. Jeffa Koonsa czy Josepha Kosutha. Artyści nie zajmują się jednak teoriami osobowości *sensu stricto* – pomagają im one w teoretycznych rozważaniach nad twórczością, z reguły nie stanowią jednak przedmiotu ich twórczości. Sam Jung – pomimo iż nigdy nie używał w odniesieniu do samego siebie określenia „artysta” – wydał „Czerwoną księgę”, którą oprócz tekstu, wypełnił ilustracjami przywodzącymi na myśl średniowieczne ryciny. Ciekawym wydarzeniem, które można

³⁹¹ J. Stawowy, *Niepełnosprawność w historii sztuki oraz anty-ableizm sztuki współczesnej*, [w:] G. Całka, J. Niedbalski, M. Raclaw, (red.) *Zrozumieć niepełnosprawność: problemy, badania, refleksje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 83.

by zaliczyć do kręgu sztuki i które nawiązuje do psychoanalizy, jest opublikowanie w 2020 roku gry pt. „Labirynt Junga” eksplorującej zagadnienie archetypów.

Pomimo licznych związków z psychologią niełatwo jest znaleźć w sztuce nawiązania *sensu stricto* do osobowości wg MBTI w muzeach czy galeriach sztuki. Istnieje natomiast bardzo wiele amatorskich blogów i kont internetowych, a nawet całych społeczności, które podejmują ten temat, używając do tego niektórych środków artystycznych współczesnej popkultury. Użytkownicy wymieniają się spostrzeżeniami odnośnie do typów osobowości i funkcji kognitywnych, typują osobowości ludzi sobie znanych, a także popularnych postaci – bohaterów książek i filmów. Udzielają sobie nawzajem porad, przewidują mocne i słabe strony relacji romantycznych i przyjacielskich pomiędzy typami, wymyślają ich fikcyjne rozmowy. Można odnaleźć także próby przedstawiania typów osobowości poprzez nawiązania do zwierząt, rzeczy, sytuacji, zjawisk pogodowych itd. na zasadzie luźnych skojarzeń (np. typy osobowości jako pory roku czy dyscypliny sportowe). Użytkownicy tworzą również humorystyczne memy i grafiki z przymrużeniem oka obrazujące różnice między typami, podobieństwa, a także ich reakcje na dane sytuacje. Mimo amatorskiej formy obrazki tego typu momentami zaskakująco trafnie oddają pewne „cechy” danych osobowości. Warto pamiętać, iż w tego rodzaju wypowiedziach wizualnych występują uproszczenia i przejawskrawienia stosowane celem uwypuklenia kryjącego się w tego rodzaju twórczości żartu, jednak dobrze orientujący się w teorii Jung–Myers człowiek, a zarazem nie traktujący owych memów jako poważne źródło edukacji w tym zakresie (nie do tego zostały zresztą stworzone), może dostrzec w nich poszerzające perspektywę, adekwatne do rzeczywistości spostrzeżenia. Potwierdzeniem powyższego może być fakt, że również oficjalne strony związane z MBTI stosują tego typu wizualne rozwiązania. Ułatwiają one bowiem szybsze i lepsze przyswojenie informacji o MBTI. Za przykład mogą posłużyć dostępne na stronie The Myers–Briggs Company dwukolorowe grafiki przedstawiające profil głowy wypełniony słowami kluczami, które opisują sposób myślenia każdej z poszczególnych osobowości. Z kolei Personality Central posiłkuje się zabawnymi scenkami, rozgrywającymi się pomiędzy dwoma osobami o różnych bądź tych samych typach osobowości, które mają na celu zilustrowanie podobieństw i różnic między nimi.

Czy zgadzamy się z humorystycznym ujęciem typów osobowości, czy nie, warto zauważyć jedną prawidłowość łączącą tę pozornie trywialną część kultury masowej z badaniami klinicznymi zapoczątkowanymi przez Charcota i Janeta, a rozwijanymi przez Freuda, Junga i McDougalla – pragmatyczną obserwację. Część tych obrazków tworzona jest jedynie w oparciu o (mniej lub bardziej wnikliwą) analizę samej teorii, do stworzenia reszty motywację dała jednak obserwacja typów osobowości w ich naturalnym środowisku. Oto hobbystycznie zainteresowani MBTI amatorzy widzą elementy tejże teorii w swoim

otoczeniu, mimowolnie dostrzegając poszczególne typy osobowości w osobach, które regularnie widują wokół siebie (rodzinie, przyjaciółach, znajomych), a także w bohaterach z książek i filmów, które czytają i oglądają. Można odnieść wrażenie, że teoria Jung–Myers nadzwyczajnie sprawnie spełniła postawione sobie założenia o użyteczności, co potwierdza się w jej popularności. Jak zostało opisane już wcześniej, kategorie prawdy i fałszu są bowiem wobec teorii psychologicznej nieadekwatne, teoria taka może być tylko użyteczna lub nieużyteczna. MBTI nie tylko stanowi obecnie jedno z najczęściej używanych narzędzi psychologicznych na świecie, stało się także przedmiotem amatorskiego zainteresowania ogromnej ilości internautów.

Nie ulega wątpliwości, że społeczności posługujące się memami MBTI tworzą swego rodzaju kod obrazkowy. Mamy tu bowiem do czynienia z dopasowywaniem poszczególnych osobowości do wybranych tekstów, obrazków, zdjęć itd. W ten sposób powstaje zakodowana, wizualna reprezentacja danego typu osobowości. Niewątpliwie, żeby taki mem odczytać, potrzebna jest przynajmniej podstawowa wiedza z zakresu teorii osobowości, a często także umiejętność poprawnego odczytania nawiązań do sytuacji i postaci pojawiających się w kulturze. Kod (łac. *codex*), spis – ciąg składników sygnału (kombinacji sygnałów elementarnych, np. kropek i kresek, impulsów prądu, symboli) oraz reguła ich przyporządkowania składnikom wiadomości (np. znakom pisma). Właściwie wszystko wokół nas podlega jakiemuś kodowaniu – nasze ciało jest „zakodowane” w konkretny sposób, w kodzie DNA, by rozwinąć określone układy i narządy, kolor włosów, oczu oraz inne cechy. Wnikając w materię głębiej, można powiedzieć, że każdy materiał, z którego zbudowany jest świat, zakodowany jest w postaci związków pierwiastków. Pierwiastki z kolei zakodowane są pod względem liczby ich elementów – to liczba masowa i atomowa decyduje o tym, że siarka jest siarką, a tlen tlenem. Psychika zdaje się do pewnego stopnia być kodowana przez nasze geny czy budowę mózgu. Wiele aspektów świata można opisać kodem matematyki. Język, którymi mówimy i – jak postulują niektórzy badacze – który ma wpływ na to, w jaki sposób myślimy, również ma charakter kodu. To, że postrzegamy kolor żółty jako ostrzegawczy, jest związane z latami ewolucji, a to, że uznajemy biel jako odpowiedni kolor na suknię ślubną i symbol czystości, związane jest z kodem zachodniej kultury (na Dalekim Wschodzie biel związana jest z wyobrażeniem o śmierci). Nawet nasze widzenie jest, można powiedzieć, kodowane: czopki i pręciki w naszych oczach sprawiają, że odczytujemy barwy w określony sposób (inne zwierzęta, np. pszczoły, używają innego kodu widzenia i są w stanie widzieć ultrafiolet). Żyjemy w otoczeniu wielu kodów – niektórych uczymy się wraz z dorastaniem, inne dziedziczymy, a z istnienia wielu nie zdajemy sobie nawet sprawy. Niewątpliwie jednak, by odczytywać kod poprawnie, musimy znać znaczenie znaków i symboli,

którymi się posługuje. W przeciwieństwie do esencjonalizmu, który charakteryzował byty poprzez ich indywidualne cechy, strukturalizm zakładał istnienie struktury, w kontekście której można opisać dany byt. Innymi słowy, byty zawsze zanurzone są w jakimś kontekście, nie da się ich z niego wyabstrahować w taki sposób, by nie utraciły swego znaczenia. Takie podejście zakłada też pewien relatywizm – skoro kontekst jest ważny, znaczy to, że ten sam byt, przeniesiony z jednego otoczenia w inne, zmieni swoje właściwości. Można tu zauważyć, jak wielki wpływ na nasze myślenie ma język i jak bardzo postrzegamy świat przez jego pryzmat. Uświadamianie sobie tej prawidłowości zdaje się pierwszym krokiem do myślenia pozaesencjalistycznego, a także do pełniejszego, całościowego spojrzenia na świat i sieć połączeń – strukturę.

Według Ferdinanda de Saussure’a – szwajcarskiego językoznawcy uznawanego za ojca nowoczesnej lingwistyki, semiotyki, a także założyciela strukturalizmu – pojęcie znaku językowego to składowa dwóch elementów – „znaczonego” (fr. „signifié”) i „znaczącego” (fr. „signifiant”), gdzie „znaczonego” to samo abstrakcyjne pojęcie, a „znaczący” to jego akustyczna reprezentacja. Semiotyka opiera się na trzech filarach: znaku (utworzony przez człowieka i odbierany przez jego zmysły), kodzie (systemie znaków, np. taniec), kulturze (struktura, w której zanurzone są znaki i kody). Według strukturalizmu język to zamknięty system znaków będących podstawowym kodem komunikacji międzyludzkiej. Jako ów system język stanowi uporządkowany wewnętrznie i posiadający określoną strukturę układ; innymi słowy, jest on zbiorem elementów i relacji (wzajemnych zależności) zachodzących między tymi elementami. „Znaczącym” może być każda fizyczna reprezentacja: obraz, słowo, fotografia, znak drogowy itd. Teza o arbitralności (dowolności) znaku językowego – inaczej „konwencjonalny charakter języka” lub „niemotywowany charakter języka” – zakłada, że język jest w tym ujęciu systemem znaków opartym na umowie (konwencji) społecznej³⁹², umożliwiającym wyrażanie treści za pomocą dowolnych środków językowych. Nie ma bezpośredniego związku opartego na podobieństwie czy też ikoniczności³⁹³ między znakiem jako formą oznaczającą, a treścią oznaczaną³⁹⁴. Dowodem tegoż stanowiska jest fakt, że różne języki używają różnych określeń do przekazania tej samej treści, np.: pol. „dom” – ang. „house” – fr. „maison”³⁹⁵.

³⁹² K. Polański, *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Ossolineum, Wrocław 1999, s. 315.

³⁹³ M. Józefaciuk, *Pojęcie znaku w językoznawstwie*, w: *Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 2*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2008, s. 49.

³⁹⁴ K. Polański, *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Ossolineum, Wrocław 1999, s. 54.

³⁹⁵ Wyjątkami są onomatopeje (np. *kukulka*), które wykazują związek imitacyjny względem pojęć oznaczanych, oraz wykrzykniki (np. *oj*, *ach*), powiązane z ruchami ekspresywnymi człowieka. Jednakże również te jednostki są ostatecznie konwencjonalizowane w praktyce mownej, na poziomie różnych języków przybierając różne formy. Kazimierz Polański: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Ossolineum, Wrocław 1999, s. 54.

Paul Hirst wskazuje, że dzieła sztuki są wypowiedziami artystycznymi, stwierdzającymi prawdy, których nie można przekazać w inny sposób³⁹⁶. Abstrahując od filozoficznego ujęcia wiedzy stwierdza, że bez względu na to, czy mówimy o rzeźbie, malarstwie, operze, poezji, powieści czy balecie, w sztuce „obserwowalne cechy są używane jako symbole, mają znaczenie, mogą być postrzegane jako wypowiedzi artystyczne i oceniane jako prawdziwe lub fałszywe, tak jak słowa i zdania mogą być używane, by stworzyć naukowe twierdzenia”³⁹⁷. Według Hirsta sugerować, że sztuka jest językiem ma również fakt, iż – podobnie jak w bardziej powszechnych formach wypowiedzi – to, co jest wyrażane w dziełach sztuki może być „głębokie lub trywialne, subtelne lub surowe, prawdziwe lub fałszywe”³⁹⁸.

Hirst odrzuca teorię, jakoby symbole miały znaczenie poprzez odniesienie, a zatem pogląd, że dzieło sztuki odnosi się do rzeczywistości i tylko poprzez zestawienie z nią może być sprawdzalne³⁹⁹, bowiem w tym ujęciu dzieła sztuki dotyczą czegoś, co istnieje niezależnie od samych dzieł sztuki⁴⁰⁰. Stwierdza również, że:

Znaczenie nie polega na tym, że słowa są pragmatycznie użyteczne do osiągnięcia celów, które moglibyśmy osiągnąć w inny sposób, jak na przykład poprzez użycie siły fizycznej. To raczej robienie takich rzeczy, jak rozkazywanie, modlenie się, wygłaszanie twierdzeń, śpiewanie chwytów, zadawanie pytań, czyli robienie rzeczy, poprzez rządzone regułami używanie dźwięków lub znaków, które użyte w określonych kontekstach pozwalają nam osiągnąć to, czego inaczej nie mogłoby się zdarzyć. Jesteśmy w stanie zaangażować się w «gry językowe», w których znaczenie jest kwestią specyficznej funkcji, którą dźwięki i znaki mogą pełnić w danym kontekście fizycznym i społecznym. Tylko w określonych warunkach może pojawić się odgłos tej komendy lub wypowiedzi. Jeśli tak jest, to sugeruję, że dzieła sztuki mogą stanowić «grę językową» lub kilka języków⁴⁰¹.

Dużą część swojego artykułu Hirst poświęca również samemu pojęciu prawdy i redefiniowaniu go. Zauważa, że pytanie czy dzieła sztuki są wypowiedziami da się sprowadzić do pytania czy użycie symboli w dziełach

³⁹⁶ P. Hirst, *Literature and the Fine Arts as a Unique Form of Knowledge*, Cambridge Journal of Education, 2006, s. 120.

³⁹⁷ Tamże, s. 118.

³⁹⁸ Tamże.

³⁹⁹ Można zobaczyć tutaj pewne podobieństwo do tekstu Josepha Kosutha „Sztuka po filozofii”, w którym stwierdza się, że „Nierealność sztuki realistycznej wynika stąd, że jako zdanie artystyczne formułowana jest w postaci zdania syntetycznego: stwarza pokusę empirycznej weryfikacji”. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] S. Morawski (red.) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 251.

⁴⁰⁰ P. Hirst, *Literature and the Fine Arts as a Unique Form of Knowledge*, Cambridge Journal of Education, 2006, s. 118.

⁴⁰¹ Tamże, s. 124.

sztuki jest takie, że przy ocenie istnieją obiektywne sądy na temat ich prawdziwości „Jeśli tak, to nie widzę powodu, dla którego nie mielibyśmy myśleć o nich jako o stwierdzeniach”⁴⁰² – dodaje. Co istotne, według badacza „nie jest tak, że idea prawdy wypływa z faktu, że niektóre symbole odpowiadają temu, co się obserwuje”⁴⁰³, a „[s]amo pojęcie znaczenia zakłada pojęcie prawdy”⁴⁰⁴. Hirst pisze również, że z dużym prawdopodobieństwem można sądzić, że „stwierdzenia są logicznie najbardziej podstawową formą znaczenia”⁴⁰⁵. Według niego charakterystycznym dla gry językowej polegającą na stwierdzeniu jest pojęcie prawdy lub fałszu: „Oświadczenia są co do zasady prawdziwe lub fałszywe. Jeśli jednak pojęcie stwierdzenia jest powiązane z prawdą lub fałszem, to granice tego, co można uznać za stwierdzenia i czy dzieła sztuki mogą być w tym zawarte, podważają pojęcie prawdy lub fałszu oraz ich zastosowanie do dzieł sztuki”⁴⁰⁶ – pisze. Wyjątkowości sztuki upatruje zaś w nieredukowalności wyrażen artystycznych do stwierdzeń innego rodzaju (tak samo jak nie sposób zredukować naukę do matematyki)⁴⁰⁷. Badacz stwierdza również, że wiedza artysty jest autonomiczna, ponieważ „obejmuje elementy przewyższające te pochodzące z innych źródeł, ale nie sugeruje się żadnego konkretnego charakteru tych elementów, poza tym, że są one w istocie artystyczne”⁴⁰⁸.

W tym samym numerze czasopisma Cambridge Journal of Education, w artykule „Art as a language” David Spence potwierdza tezę Hirsta, jakoby sztuka była językiem, dowodząc, że spełnia ona takie warunki, jakie powinien spełniać język, czyli: „1. Przymierzalnie powinien mieć historię, ponieważ jest rzeczą naturalną, że język ewoluował i zmieniał się przez pewien czas. 2. Można śmiało stwierdzić, że należałoby się go nauczyć. 3. Musiałby być używany do komunikowania się w taki sposób, aby był łatwy do zrozumienia przez tych, którzy znają język. 4. Przymierzalnie musiałby mieć własną logiczną strukturę”⁴⁰⁹. Dowód dotyczący historii jest, jak sam Spence przyznaje, dość oczywisty, toteż nie wymaga rozległego komentarza. Nie ulega również wątpliwości, że pewna wiedza artystyczna – np. rozmaite sposoby obchodzenia się z mediami, sposoby obserwacji otoczenia czy kreowania pewnych „postaw twórczych” – zostawała i zostaje

⁴⁰² Tamże, s. 127.

⁴⁰³ Tamże, s. 125.

⁴⁰⁴ Tamże.

⁴⁰⁵ Tamże.

⁴⁰⁶ Tamże, s. 125.

⁴⁰⁷ Tamże, s. 128-129.

⁴⁰⁸ Tamże.

⁴⁰⁹ D. Spence, *Art as a Language*, Cambridge Journal of Education, Carfax Publishing Ltd., Londyn 2006, s. 166.

przekazywana z pokolenia na pokolenie: „O ile sztuka obecnego stulecia rozwinęła się w stosunku do poprzednich stuleci, tak i artyści współcześni, mimo jasno odmiennych deklarowanych celów, rozwijali swoją twórczość początkowo z pojęć, które dotyczyły poprzedniego pokolenia, a nawet z ich reakcji przeciwko nim”⁴¹⁰.

Trzeci warunek również wydaje się oczywisty w rozważaniach nad sztuką – żeby ją rozumieć, trzeba nauczyć się posługiwania systemem jej znaków i symboli. „Nie można oczekiwać, że będzie się porozumiewać w jakimś języku ani nawet go rozumieć, jeśli się go nie nauczy. Gdyby przyznać, że istnieje zbiór doświadczeń dotyczących reprezentacji środowiska przekazywanych z pokolenia na pokolenie, to to, czego się w tym kontekście uczy, można nazwać językiem sztuki. Wynika z tego, że wypowiedzi sformułowane w tym języku będą lepiej zrozumiałe dla tych, którzy sami zdobyli coś z tego doświadczenia. Głębsze zrozumienie sztuki powinni zdobyć ci, którzy brali udział w patrzeniu na otoczenie w wyraźnym celu reprezentacji, w takim czy innym medium. Patrzenie w ten sposób i manipulowanie mediami w konsekwencji jest jedną z czynności, która wyróżnia artystę”⁴¹¹.

Co zaś tyczy się posiadania własnej struktury logicznej, wydaje się, że i ją sztuka posiada. Według Spence’a „miałaby postać wzajemnego związku między patrzeniem z zamiarem reprezentowania z jednej strony, a korzystaniem z mediów z drugiej. Na przykład, próbując dopasować relacje kolorów widzianych w otoczeniu pod względem farby, zwraca się uwagę na kolory, które są widziane, a także na relacje między kolorami farby i odwrotnie – im bardziej ktoś jest świadomy relacji kolorystycznych w farbie, tym bardziej jest świadomy kolorów widzianych w otoczeniu. Jeśli nie patrzy się z taką intencją, nie ma nic, co mogłoby zwrócić uwagę na te szczególne cechy wizualne”⁴¹².

Stwierdzenia Hirsta zdają się mieć wiele wspólnego z tekstem Josepha Kosutha, jeśli by postrzegać je nie tylko w odniesieniu do sztuki jako języka samego w sobie, ale też sztuki jako tautologii. Prawdziwość zdań (dzieł sztuki) może być definiowana, podobnie jak w matematyce, przez ich wewnętrzną niesprzeczność, gdyż „[z] logicznego punktu widzenia, jeśli obiektywny osąd wypowiedzi można w równym stopniu uznać za prawidłowe zastosowanie pojęć, to również w ten sposób można traktować dzieła sztuki”⁴¹³. Kosuth proponuje postrzeganie dzieła sztuki jako zdania analitycznego, którego ważność zależy wyłącznie od definicji zawartych w nim symboli i – w przeciwieństwie do zdania syntetycznego – nie jest uzależniona od faktów

⁴¹⁰ Tamże, s. 167–168.

⁴¹¹ Tamże.

⁴¹² Tamże.

⁴¹³ Tamże, s. 128.

doświadczenia: „Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki. Zatem to, że jest sztuką, jest prawdziwe a *priori*”⁴¹⁴. By zobrazować powyższe stwierdzenia, Kosuth wyjaśnia problem przyrównując sztukę do geometrii:

Widzimy obecnie, że aksjomaty geometrii są po prostu definicjami i że twierdzenia geometrii są po prostu logicznymi konsekwencjami owych definicji. Geometria sama w sobie nie dotyczy przestrzeni fizycznej; sama w sobie nie dotyczy niczego. Geometrią możemy się jednak posługiwać w rozumowaniach dotyczących przestrzeni fizycznej. Inaczej mówiąc, nadawszy aksjomatom interpretację fizyczną, możemy następnie zastosować twierdzenia do przedmiotów spełniających owe aksjomaty. Pytanie, czy geometria stosuje się do rzeczywistego fizycznego świata, czy się do niego nie stosuje, jest natury empirycznej i nie należy do samej geometrii. Nie ma więc sensu pytać, które z różnych znanych nam geometrii są fałszywe, a które prawdziwe. Ponieważ wszystkie są niesprzeczne, wszystkie są prawdziwe. Twierdzenie, które stwierdza możliwość zastosowania pewnej geometrii, nie jest samo twierdzeniem tejże geometrii. Geometria sama mówi nam jedynie, że cokolwiek podpada pod definicje, spełniać będzie również twierdzenia. Jest ona więc systemem czysto logicznym, a jej twierdzenia są zdaniami czysto analitycznymi⁴¹⁵.

W sztuce konceptualnej szczególnie często mamy do czynienia z próbami kodyfikowania rzeczywistości – z tworzeniem nowego kodu na podstawie nowych znaków i/lub relacji między znakami (np. poprzez nietypowe połączenia przedmiotów) lub próbą transkrypcji jednego kodu na inny. Jak pisze Kosuth: „Językowe formy, w jakie artysta ujmuje swoje zdanie, stanowią często «prywatne» kody lub języki, co jest nieuchronnym skutkiem wyzwolenia sztuki z więzów morfologicznych; z tego wynika, że ze sztuką współczesną trzeba się zaznajomić, ażeby ocenić ją i zrozumieć”⁴¹⁶. Kodyfikacje owe różnią się między sobą – są mniej lub bardziej skomplikowane, składają się z mniejszej bądź większej liczby elementów, bywają bardziej lub mniej intuicyjne w odbiorze – jednakże prawie zawsze potrzebna jest znajomość kodu, by zrozumieć koncepcję pracy, a to właśnie ona jest tutaj najważniejsza.

Alexander Alberro wymienia pięć rodzajów działań konceptualnych. Wśród nich znaleźć możemy konceptualizm analityczny czy też lingwistyczny Josepha Kosutha i grupy Art & Language. Konceptualizm Sola LeWitta, Mela Bochnera i Hanne Darboven charakteryzuje poprzez wskazanie równoważności procesu koncepcyjnego wobec realizacji. Jak pisze Sol LeWitt:

⁴¹⁴ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 249.

⁴¹⁵ Tamże, s. 255–256.

⁴¹⁶ Tamże, s. 250.

Kiedy artysta posługuje się konceptualną postacią sztuki, znaczy to, że cały plan działania i wszystkie decyzje ustala i podejmuje zawczasu, by realizować je mechanicznie. Idea staje się maszyną, która czyni sztukę. Tego rodzaju sztuka nie ma charakteru teoretycznego ani teorii nie ilustruje; jest intuicyjna, wiąże się z najrozmaitszymi procesami myślowymi, i nie stawia się jej konkretnych zadań. Zazwyczaj nie polega ona na umiejętnościach artysty jako rzemieślnika. Celem artysty uprawiającego sztukę konceptualną jest zaciekawić widza swym dziełem intelektualnie, w związku z czym zwykle pragnie on pozbawić je wymiaru emocjonalnego. Nie istnieje przy tym powód, by przypuszczać, że artysta konceptualny pragnie odbiorcę zanudzić. Jedynie nastawienie na emocjonalny cios, uwarunkowane przyzwyczajeniem do twórczości ekspresjonistycznej, uniemożliwia odbiorcy pojęcie takiej sztuki⁴¹⁷.

Co więcej:

Postępowanie według z góry ustalonego planu pozwala uniknąć subiektywności. Sprawia to zarazem, że nie trzeba projektować kolejnych prac. To plan decyduje o kształcie pracy. Niektóre plany rodzą zapotrzebowanie na miliony wariantów, inne na ograniczą ich liczbę, przy czym oba te zbiory są skończone. Z jeszcze innych planów wynika nieskończoność. W każdym jednak przypadku artysta decyduje o podstawowej formie oraz regułach, jakimi rządzić się ma rozwiązanie problemu. W dalszej kolejności – im mniej decyzji do podjęcia w toku realizacji dzieła, tym lepiej. W ten sposób do największego możliwego stopnia eliminuje się to, co dowolne, kapryśne i subiektywne. Taki jest powód, dla którego warto posługiwać się tą metodą⁴¹⁸.

Sztuka oparta na instrukcji jako koncepcja twórcza (gdzie opracowywanie instrukcji jest postrzegane jako akt artystyczny sam w sobie) bazuje na sztuce, w której pojęcie ma pierwszeństwo przed przedmiotem, w wyniku czego istnieje wiele realizacji dzieła (a tym samym otwarcie na wariację) niekoniecznie wykonanych ręką artysty (destabilizuje autorstwo). Wywodzi się ona z radykalnego myślenia Marcela Duchampa, który postanowił kwestionować istniejące konwencje oraz postrzeganie sztuki i jej własności, rozwijanego przez innych artystów. W 1964 roku Yoko Ono wydała „Grapefruit” – książkę artystyczną zawierającą ponad sto pięćdziesiąt „partytur wydarzeń”, które zastępują fizyczne dzieło sztuki instrukcjami, które jednostka może, ale nie musi wykonać. Za każdym razem, gdy na wystawie pojawiają się rysunki wspomnianego Sola LeWitta, są one wykonywane bezpośrednio na ścianie. Wykonujący je ludzie posługują się zestawem napisanych przez artystę instrukcji. Są one otwarte na interpretację: często podążający za nimi odbiorcy sami muszą decydować, dokąd zmierzają linie lub kształty, przez co rysunek za każdym razem wygląda trochę inaczej. Pod koniec wystawy dzieło zostaje zamalowane, a instrukcje przechowywane do następnego wykonania rysunku. Również same „Paragrafy o sztuce konceptualnej” (Artforum, 1967) można uznać za przykład tego typu sztuki.

⁴¹⁷ Sol LeWitt, *Ustępy na temat sztuki konceptualnej*, s. 438.

⁴¹⁸ Tamże, s. 440.

Opisana wyżej dematerializacja destabilizuje dzieło sztuki – trudno jest zlokalizować, czy sztuka jest w pomysle, materialnych instrukcjach, czy w zestawie zrealizowanych form wiążącym się z zestawem napięć, które odbiorca musi wyczuć oglądając wystawę – równocześnie pozwala eksplorować nowe wątki, a także zadawać pytania o granice sztuki oraz jej relację z innymi dziedzinami życia.

Hanne Darboven była w czołówce sztuki konceptualnej od jej początków pod koniec lat 60. aż do śmierci. O sztuce mówiła, że jest ona połączeniem koncepcji i dyscypliny. W swojej twórczości wykorzystywała systemy numeryczne do dokumentowania swojego życia i badania czasu, przejawiając równocześnie ścisłe poczucie porządku. Podczas pobytu w Nowym Jorku (1966–1968) zaprzyjaźniła się z Solem LeWitem. Artyści stworzyli systematyczne, iteracyjne style wizualne, „uwalniając w ten sposób sztukę zarówno od przedstawiania, jak i od ekspresyjnych emocji”⁴¹⁹. Nacisk na proces i czas trwania sprawia, że „czas jest zarówno surowcem, jak i przedmiotem jej sztuki”⁴²⁰. Podobnie jak dziennik lub pamiętnik, praca odzwierciedla jej życie, ale dzięki zastosowaniu zasad matematycznych jej historia osobista pozostaje prywatna⁴²¹.

Co istotne, Darboven nie używała liczb jako czysto matematycznej koncepcji, służyły jej raczej jako specyficzny rodzaj kodu: „Używam tylko liczb, ponieważ jest to sposób pisania bez opisywania. Nie ma to nic wspólnego z matematyką. Nic! Wybieram liczby, ponieważ są tak stałe, ograniczone i artystyczne. Liczby są prawdopodobnie jedynym prawdziwym odkryciem ludzkości. Szereg czegoś (dwa krzesła lub cokolwiek) to coś innego. To nie jest czysta liczba i ma inne znaczenie”⁴²².

Przykład interesującej transkrypcji jednego kodu na drugi można znaleźć w aktywności z zakresu bioartu z lat 90. „Genesis” Eduarda Kaca to transgeniczne dzieło sztuki, które „bada zawile relacje między biologią, systemami przekonań, technologią informacyjną, interakcją dialogową, etyką i Internetem”⁴²³. Kluczowy element pracy stanowi „gen artysty”, który jest genem syntetycznym, nieistniejący w przyrodzie, wymyślony przez artystę. Został utworzony poprzez przetłumaczenie zdania z biblijnej „Księgi Rodzaju” na kod Morse’a, a następnie z kodu Morse’a na pary zasad DNA zgodnie z zasadą konwersji opracowaną specjalnie

⁴¹⁹ Hanne Darboven, MoMA, 2014. <https://www.moma.org/collection/works/109561> [dostęp: 26.01.2021].

⁴²⁰ Tamże.

⁴²¹ Tamże.

⁴²² F. Lucarelli, *Art is a mixture between concept and discipline: Hanne Darboven*, Socks Studio, 2012. <http://socks-studio.com/2012/07/15/art-is-a-mixture-between-concept-and-discipline-hanne-darboven/> [dostęp: 26.01.2021].

⁴²³ Eduardo Kac, oficjalna strona internetowa. <https://www.ekac.org/geninfo.html> [dostęp: 5.11.2020].

dla tej pracy: myślniki reprezentowane są przez literę T (tymina), kropki przez literę C (cytozyna), przestrzenie między przez A (adenina), natomiast spacje literowe przez G (guanina). Jak można przeczytać na oficjalnej stronie artysty: „Zdanie «Niech pan panuje nad rybami morskimi i ptactwem powietrznym, i nad wszystkimi istotami żyjącymi, które poruszają się po ziemi» dotyczy wątpliwej, acz usankcjonowanej przez Boga, wyższości ludzkości nad naturą. Alfabet Morse’a wybrany został, ponieważ jako pierwszy zastosowany w radiotelegrafii reprezentuje początek ery informacji – genezę globalnej komunikacji”⁴²⁴. Możliwość zmiany zdania jest tutaj gestem symbolicznym i oznacza brak akceptacji jego znaczenia w odziedziczonej postaci. „Genesis” posiada oryginalną muzykę kompozytora Petera Geny z syntezą DNA, a jej parametry pochodzą z algorytmów namnażania i mutacji bakterii. Początkowym procesem jest klonowanie syntetycznego genu do plazmidów, a następnie ich transformacja w bakterie. Na wspomnianej stronie czytamy:

W pracy wykorzystano dwa rodzaje bakterii: bakterie, które włączyły plazmid zawierający ECFP (Enhanced Cyan Fluorescent Protein) oraz bakterie, które włączyły plazmid zawierający EYFP (Enhanced Yellow Fluorescent Protein). ECFP i EYFP to mutanty GFP (zielonego białka fluorescencyjnego) o zmienionych właściwościach spektralnych. Bakterie ECFP zawierają gen syntetyczny, podczas gdy bakterie EYFP nie. Te fluorescencyjne bakterie emitują cyjan i żółte światło pod wpływem promieniowania UV (302 nm). W miarę wzrostu liczby mutacji naturalnie pojawiają się w plazmidach. Kiedy stykają się ze sobą, następuje transfer koniugatu plazmidu i zaczynamy widzieć kombinacje kolorów, prawdopodobnie prowadzące do powstania zielonych bakterii. (...) Wyświetlanie galerii umożliwia uczestnikom lokalnym i zdalnym (internetowym) monitorowanie ewolucji pracy. Wyświetlacz składa się z szalki Petriego z bakteriami, elastycznej kamery mikrowideo, skrzynki na światło UV i oświetlacza mikroskopu. Ten zestaw jest podłączony do projektora wideo i dwóch komputerów w sieci. Jeden komputer działa jako serwer WWW (przesyłanie strumieniowe wideo i audio na żywo) i obsługuje zdalne żądania aktywacji UV. Drugi komputer jest odpowiedzialny za syntezę muzyki DNA. Lokalna projekcja wideo pokazuje większy niż żywy obraz podziału bakterii i interakcji widziany przez kamerę mikrowideo. Zdalni uczestnicy w Internecie zakłócają proces, włączając światło UV. Białko fluorescencyjne bakterii reaguje na światło UV, emitując światło widzialne (cyjan i żółty). Wpływ energii światła UV na bakterie jest taki, że zakłóca sekwencję DNA w plazmidzie, przyspieszając tempo mutacji⁴²⁵.

Jak się okazuje, „zakodować” można również życiorys. Norman Leto (właśc. Łukasz Banach) jest artystą wszechstronnym: zajmuje się m.in. tworzeniem cyfrowych symulacji i sztuką wideo. Instalacja „Bryły życiorysu” (2010) to film stylizowany na dokument naukowy. Tytułowe Bryły stanowią przestrzenne przedstawienie życiorysu poszczególnych osób, są specyficznym typem portretu wykonanym cyfrowo,

⁴²⁴ Tamże.

⁴²⁵ Tamże.

w trójwymiarze. W efekcie ścisłej współpracy artysty i portretowanego „powstaje portret abstrakcyjny w formie i niezwykle spersonalizowany w treści. Zderzenie tych dwóch, pozornie nieprzystających do siebie porządków (wszak portret zakłada możliwie wierne odtworzenie rysów portretowanej osoby), owocuje niezwykle silnym efektem wizualnym i intelektualnym”⁴²⁶. Artysta zbiera dane o „parametrach” życia danego człowieka (zdrowie, wiek, zainteresowania, życie zawodowe, osobiste, seksualne, edukację, podróże, karierę itd.), a następnie wprowadza dane do napisanego przez siebie programu funkcjonującego na zasadzie algorytmu. Co ważne, Norman Leto z nikim nie dzieli się powierzonymi danymi, obowiązuje go coś na kształt „tajemnicy lekarskiej”⁴²⁷. Jak podają źródła: „Komputer przetwarza treści zawarte w ankiecie zamieniając cyfrowe dane na formę przestrzenną. Jest to proces stosunkowo czasochłonny: w zależności od skomplikowania komputer może przetwarzać otrzymane dane od kilku do kilkunastu godzin. W efekcie powstaje tytułowa «Bryła życiorysu» – abstrakcyjna, lecz organiczna forma o niezwykle delikatnej, specyficznej urodzie”⁴²⁸.

Pierwsza bryła to wizualizacja życia przeciętnego człowieka – jak mówi artysta-narrator, to najczęściej spotykany rodzaj. Przedstawia osobę z dalszej rodziny twórcy. Narrator stwierdza, że omawiany życiorys jest nieciekawy, schematyczny i szybko odejdzie w zapomnienie. Dużo większa i bardziej skomplikowana bryła to odwzorowanie życia aktorki Geraldine Chaplin, córki Charliego Chaplina. Podobnie było w przypadku Józefa Stalina, którego łatwo dostępne i stosunkowo szczegółowe dane zostały przeliczone na „ogromny, skomplikowany i abstrakcyjny kształt pełen rozgałęzień i kadłubów, odwzorowujących jego silne i złożone oddziaływanie na rzeczywistość”⁴²⁹. Gigantyczne i złożone bryły powstały również w wypadku wprowadzenia danych biograficznych Alberta Einsteina, Jana Pawła II i kilku innych postaci mających silne oddziaływanie na rzeczywistość. Jak pisze Paweł Migdał w swoim artykule: „Konstatacja jest brutalna, lecz prawdziwa: życie uważane za lepsze to takie, w którym dużo się dzieje, które jest złożone i pełne doświadczeń. Życiorys przeciętnego człowieka, a więc i on sam, nie jest godny uwagi”⁴³⁰.

Narrator „Brył życiorysów” prezentuje również bryły twórców Google, Larry’ego Page’a czy piłkarza Diego Maradony. Wspomina także jednego z artystów konceptualnych,

⁴²⁶ Norman Leto na Międzynarodowych Targach Sztuki Art Rotterdam 2012, 2012, Culture.pl. <https://culture.pl/pl/wydarzenie/norman-letto-na-miedzynarodowych-targach-sztuki-art-rotterdam-2012> [dostęp: 10.11.2020].

⁴²⁷ Tamże.

⁴²⁸ Tamże.

⁴²⁹ P. Migdał, *Przeciw przeciętności, czyli „bryły życiorysów” Normana Leto*, Art Paper, 2011. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=131&artykul=2884> [dostęp: 10.11.2020].

⁴³⁰ Tamże.

Kraśińskiego, po to, by skontrastować jego małą rozpoznawalność z popularnością poprzednich. Jak twierdzi: „Dowodzi to bardzo istotnej zmiany w społecznym postrzeganiu tego, kto jest i powinien być zapamiętany”⁴³¹.

Na uwagę szczególną uwagę zasługuje bryła życiorysu pewnego pacjenta od dziesięciu lat przebywającego w stanie śpiączki. Forma ta okazała się bowiem idealną kulą. Sam Leto określa to zjawisko jako „ciekawe i poniekąd”⁴³². Przyrównuje ją do bryły przedstawiającej egzystencję dużej rośliny doniczkowej, tym samym nawiązując do tzw. stanu wegetatywnego, którym potocznie określa się stan pacjentów w śpiączce. „Brak funkcji społecznych, niemożność zaprezentowania swojej osoby w kontaktach z innymi to w praktyce niebyt”⁴³³ – dodaje Migdał.

Nie sposób utożsamiać narratora z artystą – monolog wzorowany na naukowym jest odgrywaniem pewnej roli. Naukowa stylistyka wywodu wprowadza dodatkowe znaczenia, a w szyderstwie pojawiającym się w „Bryłach życiorysu” dużo jest prawdy. Artysta wydaje się „nie pochwałać mechanizmów rządzących ludzkim zachowaniem i świadomością, a także światem nauki i poprzez ironizowanie usiłuje wpłynąć na te dziedziny naszego życia”⁴³⁴, co sprawia, że „Bryły życiorysu” nabierają zabarwienia egzystencjalnego.

Innym dziełem, którego celem było stworzenie portretu psychologicznego człowieka, jest „Adress Book” (1983) autorstwa Sophie Calle – francuskiej artystki, która często nawiązuje do tematów takich jak tworzenie się tożsamości, granice prywatności. Cykl 28 artykułów został stworzony i opublikowany dla francuskiego dziennika „Libération”. Artykuły owe stanowią zapis wywiadów przeprowadzonych ze znajomymi właściciela książki adresowej, którą Calle znalazła na ulicy i skopiowała przed oddaniem właścicielowi – Pierre’owi Baudry’emu. Transkrypty rozmów artystka dodatkowo zestawiała z fotografiami, przy czym na żadnej z fotografii nie widać twarzy mężczyzny, co ma za zadanie podkreślać wojerystyczny aspekt dzieła.

⁴³¹ Tamże.

⁴³² Norman Leto na Międzynarodowych Targach Sztuki Art Rotterdam 2012, 2012, Culture.pl. <https://culture.pl/pl/wydarzenie/norman-letto-na-miedzynarodowych-targach-sztuki-art-rotterdam-2012> [dostęp: 10.11.2020].

⁴³³ P. Migdał, *Przeciw przeciętności, czyli „bryły życiorysów” Normana Leto*, Art Paper, 2011. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=131&artykul=2884> [dostęp: 10.11.2020].

⁴³⁴ Tamże.

4.2. Jaki kształt ma osobowość?

W 2017 roku odbyła się moja pierwsza wystawa indywidualna zatytułowana „Psychologia abstrakcyjna”. Znalazło się na niej osiem wielkoformatowych rysunków w luźny sposób przedstawiających poszczególne funkcje kognitywne oraz szesnastometrowa rolka papieru z czarno-białym rysunkiem obrazującym każdy z typów osobowości wg MBTI. Całości towarzyszyły autorskie opisy mające na celu zarówno zaciekawienie odbiorcy, jak i zaproponowanie mu wglądu we własną psychikę. Już wtedy do jej obrazowania intuicyjnie wybierałam formę abstrakcyjną, nie byłam jednakże jeszcze świadoma, jak wielkie ma ona znaczenie.

Zrozumienie pojawiło się dopiero podczas głębszej lektury tekstów związanych z teorią Jung–Myers. Postawione z naturalnej ciekawości pytanie o kształt osobowości okazało się dużo ciekawsze, niż można by zakładać, a odpowiedź dużo bardziej niejednoznaczna. Nie możemy bowiem powiedzieć, żeby kształtem osobowości była jakaś materialna struktura mózgowia. Gdybyśmy chcieli odnaleźć kształt innego pojęcia, które uważamy za abstrakcyjne, np. wspomnień, okazałoby się, że w pewnym sensie jesteśmy w stanie przedstawić je za pomocą bardzo konkretnego obiektu – hipokampu. Struktura ta, zgodnie z założeniami klasycznego modelu pamięci, stanowi miejsce, w którym wspomnienia dojrzewają, zanim z czasem trafią do innych obszarów mózgu. Ośrodek ten wpływa bowiem na połączenia neuronowe w korze mózgowej, niejako ucząc je sposobu zapisywania wspomnienia. Dzieło artystyczne opisujące kształt wspomnień miałoby wtedy zapewne kształt właśnie owej części mózgu. W przypadku osobowości problem wydaje się o tyle bardziej skomplikowany, że nie istnieje żadne konkretne miejsce w naszym organie dowodzącym, które można by wskazać za bezpośrednio ją „przechowujące”. Możemy oczywiście odwołać się do wspomnianych przy okazji intro- i ekstrawertyzmu szlaków dopaminowych oraz acetylocholiny, zakrętów korowych czy płatu skroniowego, jednakże nawet jeśli ukute przez Junga „postawy” mogłyby zostać przedstawione w ten sposób, nie są one całością osobowości, a jedynie jej częścią. Pozostałych wymiarów MBTI – intuicji, doznania, myślenia, odczuwania, osądzania i postrzegania – nadal nie jesteśmy w stanie dopasować do konkretnego skupiska neuronów. Być może cały mózg jest zaangażowany w wytwarzanie osobowości, a być może jeszcze najzwyczajniej w świecie nie odkryliśmy bezpośrednich ośrodków za nią odpowiedzialnych – tak czy inaczej, obecny stan wiedzy nie pozwala odszukać jej realnego kształtu w strukturach wypełniających naszą czaszkę. Nie ma wątpliwości, że jako wynik procesów mózgowych osobowość jest związana z ciałem i od niego pochodzi, „[p]syche bowiem, tak jak się ona

przedstawia, to znaczy jak jest przez nas doświadczana, nie da się oddzielić od naszej istoty cielesnej”⁴³⁵. Równocześnie jednakże – jak wskazuje szwajcarski psychiatra – byt ten zasługuje na autonomię: „[N]ie ma bowiem żadnych podstaw do uważania jej tylko za epifenomen, chociaż związana jest ona z funkcjonowaniem mózgu; podobnie nie ma żadnych podstaw, aby uważać życie za epifenomen chemicznych związków węgla”⁴³⁶. Osobowość nie daje się zatem sprowadzić tylko do wytworu ciała, równocześnie to właśnie ciało jest warunkiem koniecznym jej istnienia. Sama w sobie nie posiada zatem żadnej sprecyzowanej formy materialnej, chociaż niewątpliwie jest wytworem materialnej struktury – ludzkiego mózgu.

Drugim problemem wydają się opisane już wcześniej (w rozdziale drugim) trudności w ustaleniu granic samego terminu „osobowość”. O ile większość z nas – zarówno naukowców, jak i laików – zgadza się co do tego, czym są wspomnienia, o tyle podobnej jednomyślności nie sposób szukać w przypadku tytułowego pojęcia mojej pracy doktorskiej. Pomimo uznawania ogólnej definicji Morrisa poszczególne teorie psychologiczne znacząco różnią się pod względem kategorii opisujących ten obiekt. Skoro rzeczywisty, organiczny kształt kryjący się pod terminem „osobowość” nie może zostać wyrażony za pomocą żadnego realnego kształtu związanego z budową mózgu, a osobowość jako konstrukt myślowy wyrażony może być jedynie poprzez konkretne założenia danej teorii, zakładać można, że jej kształt zmienia się zależnie od tego, którą teorią się posługujemy. Zakładając, że w swoich badaniach ograniczam się jedynie do teorii Jung–Myers, to właśnie w jej regułach postaram się odnaleźć możliwe instrukcje do skonstruowania kształtu osobowości. Innymi słowy, moim celem jest tutaj nie tyle odnalezienie formy osobowości jako takiej, co odnalezienie formy osobowości ujętej w taki sposób, w jaki rozumieli ją Jung, Myers i Briggs.

Chcąc stworzyć dzieło nawiązujące wprost do osobowości, oprócz pytania o kształt, nie sposób nie zapytać również o kolor, w jakim powinna zostać wykonana praca. Szukaniem barwy osobowości zajął się już w pewnym sensie wspomniany wcześniej Taylor Hartman. Zauważył on i opisał cztery dominujące style komunikacji międzyludzkiej. Określił je czterema kolorami: czerwonym, niebieskim, białym i żółtym. Podział ten oparty jest na podobnych kategoriach jak w przypadku Junga i jego koncepcji funkcji kognitywnych – według Hartmana w zachowaniu każdego człowieka dominują albo intuicja, albo emocje, albo doświadczenie, albo myślenie. W taki uproszczony sposób można podzielić całe społeczeństwa (które składają się przecież z jednostek) na:

⁴³⁵ Tamże.

⁴³⁶ Tamże.

- Czerwonych – dominujący, aktywni i uparci. Lubią nowe wyzwania. Zorientowani na osiągnięcie celów. Wymagający, waleczni, silni. Urodzeni przywódcy. Nie najlepiej radzą sobie z wyrażaniem uczuć. Zawsze mają swoje zdanie i nie boją się go bronić. Szybko podejmują decyzje. W rozmowie są konkretni i komunikują się za pomocą logicznych argumentów. Dobrze mieć ich po swojej stronie.
- Niebieskich – przyjaźni i wspierający. Lubią działania zgodne z planem. Cenią dyscyplinę, cechują się uporem, lubią porządkowanie. Decyzje podejmują długo po analitycznych przemyśleniach. Skutecznie realizują plan, przykładają dużą wagę do szczegółów.
- Białych – wizjonerzy, niezależni dyplomaci.
- Żółtych – entuzjastyczni, kreatywni, skupieni na sobie i zabawie.

Badacz ten uzasadnia swój wybór nazw kolorów do określenia typów osobowości funkcjonowaniem w języku metafor dotyczących emocji i zachowań opartych właśnie na kolorach (np. często mówimy, że ktoś zaczerwienił się ze zdenerwowania)⁴³⁷. By unaocznić relacje między kolorami, odwołuje się zaś do związków żywiołów w przyrodzie: „[Z]iemia bez wody wysycha i staje się jałowa, a ogień nie może istnieć bez powietrza. Poprzez analogię zauważamy, że każdą osobowość najlepiej określają jej związki z innymi osobowościami”⁴³⁸. Powyższe twierdzenie w interesujący sposób podkreśla emancypujący i tolerancyjny charakter jego koncepcji. Przywodzi również na myśl sposób, w jaki Jung oraz Myers wypowiadali się na temat własnych teorii osobowości twierdząc, że żaden typ osobowości nie jest gorszy od innych, a wszystkie są równie potrzebne w społeczeństwie. Podobnie jak oni, Hartman stwierdza również, że niezmiernie trudno jest znaleźć w rzeczywistości „czyste”, „książkowe” typy: „Podzieliłem różne rodzaje osobowości i zachowań na cztery kategorie, które określiłem nazwami kolorów: czerwony, niebieski, biały i żółty. Chociaż tak naprawdę tylko nieliczni z nas reprezentują dany kolor w stu procentach i prawie każdy jest tęczą barw, taki podział stanowi praktyczny przewodnik po rodzajach osobowości”⁴³⁹.

Choć obecnie kwestia koloru została przeze mnie zredukowana do minimum, w początkowym etapie pracy, gdy koncepcja doktorskiego dzieła artystycznego była jeszcze w przewadze intuicyjna, zakładałam utworzenie szesnastu obiektów w kształcie kuli o budowie warstwowej, odpowiadającej układowi funkcji kognitywnych

⁴³⁷ T. Hartman, *Kod kolorów*, Amber, Warszawa 1999, s. 12.

⁴³⁸ Tamże, s. 23.

⁴³⁹ Tamże, s. 12.

w poszczególnych typach osobowości wg MBTI, gdzie kolejne warstwy odpowiadać miały konkretnym funkcjom kognitywnym poprzez użycie nie tyle samego koloru *sensu stricto*, co różnokolorowych materiałów. W ten sposób Fi oznaczone zostałyby przez szkło, Fe przez atlas, Ti jako folia aluminiowa, Te – metalowa siatka, Si – ziemia, Se – wata, Ni – nić, Ne – glina. Zgodnie z hierarchią funkcji warstwa okrywająca symbolizowałaby funkcję dominującą, kolejna warstwa pomocniczą, a środek trzeciorzędową. Funkcja wewnętrzna miała zostać przedstawiona poprzez płaską podstawę wykonaną z odpowiedniego materiału. Takie ukazanie funkcji wewnętrznej stanowiłoby odniesienie do faktu, iż jest ona tzw. oknem do podświadomości, a więc łączy świadomość z podświadomością poprzez cień. W ten sposób kula połączona byłaby z cieniem zarówno w przenośni, jak i dosłownie. Z czasem przedstawiona powyżej forma przechodziła wiele modyfikacji, schemat działania pozostał jednak prawie taki sam. Idea dopasowywania materiałów do konkretnych funkcji kognitywnych pozostała zachowana, uległa jednakże redukcji do czterech zamiast ośmiu funkcji (NSTF zamiast Ne, Ni, Se, Si, Te, Ti, Fe, Fi), zależnych od procesów kognitywnych, którym podlegają. Funkcje procesu osadzania miały zostać zobrazowane poprzez materiały twarde, jako że proces ów odpowiada nie tylko za samo postrzeganie, ale i wartościowanie rzeczywistości – a więc drewno (F) oraz metal (T). Z kolei funkcje procesu postrzegania miały zostać zobrazowane poprzez materiały miękkie, a zatem воск (N) oraz glinę (S). Podstawa zachowywała przeznaczenie funkcji wewnętrznej z tą różnicą, że miała ona być dużo bardziej rozbudowana.

Koncentracja na materiale wydaje się kolejnym – po szukaniu kształtu i koloru dzieła – etapem. Choć koncepcja kodowania funkcji kognitywnych w materiałach wydaje się kusząca, postanowiłam finalnie z niej zrezygnować. Zachęciły mnie do tego teksty i prace LeWitta, Kosutha i innych czołowych przedstawicieli początków konceptualizmu. Redukcja tylko do formy zbudowanej z pleksi wydaje się dużo lepiej odpowiadać syntetycznemu, skoncentrowanemu na uwypukleniu idei charakterowi tego sposobu myślenia o sztuce. Skoro naczelnym pytaniem jest pytanie o kształt osobowości, to właśnie on powinien stać na pierwszym miejscu i być widocznym od razu po spojrzeniu na dzieło. Komplikowanie formy poprzez dodatkowe materiały byłoby działaniem niepotrzebnie zaciemniającym obraz.

Wspomniane wcześniej tworzenie obiektów na podobieństwo kuli z jednej strony odnosiło się do „warstwowej” koncepcji osobowości wg teorii Jung–Myers, z drugiej miało na celu podkreślenie, iż w swojej pracy zajmuję się – podobnie jak Briggs i Myers – psychiką niezaburzoną. Choć kształt ów pojawił się w moim umyśle intuicyjnie – kula kojarzy się

bowiem zarówno z idealnym kształtem zarówno pod względem kulturowym, jak i fizycznym (najmniejsza powierzchnia przy jak największej objętości) – jak się później okazało, dopasowanie takie ma również swoje korzenie w samej teorii Junga. Czytając o osobowości oraz przeglądając rozmaite publikacje jej dotyczące można natknąć się na wiele schematów obrazujących anatomie i funkcjonowanie psychiki. Co ciekawe, w formach dotyczących teorii osobowości MBTI i Junga wyłania się pewna prawidłowość – większość takowych przyjmuje kształt koła, złożonego czasami koncentrycznie z innych kół.

Osobowość dąży do jaźni, tj. stanu pełnej jedności, idealnego balansu, nigdy jednak go nie osiąga, gdyż wiązałyby się on (paradoksalnie) z zanikiem ruchu energii psychicznej, a zatem również z zanikiem osobowości, gdyż to właśnie ruch owej energii warunkuje jej istnienie. Jacobi pisze nawet wprost: „Gdyby wszystkie cztery funkcje mogły być wzniesione do świadomości, wtedy całe koło byłoby rozświetlone i wówczas moglibyśmy mówić o «okrągłym», czyli zupełnym, doskonałym człowieku. W sensie teoretycznym nietrudno to sobie wyobrazić, jednakże w praktyce taki wynik można osiągnąć tylko w przybliżeniu, ale nigdy całkowicie”⁴⁴⁰. Na podstawie powyższych można poczynić przypuszczenie, że idealnie zbalansowana i niezaburzona osobowość (jaźń) w teorii Jung–Myers przyjmuje formę koła (dla przestrzeni dwuwymiarowej) lub sfery/kuli (dla przestrzeni trójwymiarowej). Tym samym staje się jasne, że forma kuli/sfery nie jest adekwatna, jeśli chodzi o próbę przedstawienia osobowości realnie żyjących osób – a na takich opierają się przecież analizy psychobiograficzne. Przedstawienie osobowości poprzez kształt w pewnym sensie doskonały – a takim jest tutaj sfera – byłoby zatem w istocie zobrazowaniem jaźni, a nie psychiki przeze mnie badanej, co skłonić mnie musiało do dalszych poszukiwań.

Wraz z potwierdzeniem tezy, jakoby to sfera była najbardziej adekwatnym obiektem, za pomocą którego można zobrazować jaźń, odniesienia do matematyki wyłaniają się właściwie samoistnie. Odchylenie w kierunku matematyki i konceptualizmu jest zresztą dobrze widoczne w mojej sztuce przypadającej na lata prowadzenia badań doktorskich. Na wystawie w nowohuckiej ARTzonie, do której miałam przyjemność zaprosić moją serdeczną przyjaciółkę, matematyczkę Aleksandrę Huczek, zaprezentowane zostały dwa obiekty: rozciągnięta na całej powierzchni ścian rolka papieru oraz, w centrum sali, instalacja złożona z szesnastu aluminiowych prętów powyginanych tak, by każdy z nich obrazował inny typ osobowości. Wystawa nosiła tytuł „F_(osobowość)” i koncentrowała się niezmiennie, jak większa część mojej sztuki po 2019 roku, na teorii osobowości Jung–Myers – konkretnie na funkcjach

⁴⁴⁰ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996, s. 31.

kognitywnych. Każdej z ośmiu funkcji poznawczych przypisałyśmy po jednej funkcji matematycznej, trzymając się ściśle ustalonych przez nas na początku pracy założeń. W opisie wystawy pisałyśmy: „Wystawa łączy w sobie nauki ścisłe, społeczne oraz sztukę – opisujemy teorię osobowości używając matematycznych pojęć, by zobrazować to wszystko za pomocą działań artystycznych. Psychologia jest tematem, matematyka językiem, a sztuka medium. Podobnie jak Kosuth, przyrównujemy dzieło sztuki do zdania analitycznego *a priori*, my również widzimy w niej podobieństwo do matematyki jako nauki *apriorycznej* zauważając, że czasami matematyka posiada w sobie coś ze sztuki, a sztuka coś z matematyki, natomiast kategorie, które ludzkość stworzyła i uznaje za pewnik są w rzeczywistości dużo bardziej płynne niż nam się wydaje”⁴⁴¹. Owo rosnące zainteresowanie matematyką jako pewnego rodzaju środkiem wyrazu artystycznego, wraz z coraz mocniejszym zainteresowaniem formami przestrzennymi zamiast płaskich, dwuwymiarowych grafik i rysunków, postrzegam jako kolejny etap mojego artystycznego rozwoju. W swoim doktoracie płynnie przeskakuję pomiędzy sztuką, psychologią i matematyką, nie traktując ich jako zupełnie rozłączne dyscypliny, a raczej jako języki opisu świata, których styk może skutkować pojawieniem się nowych, interesujących jakości.

Wzięcie pod uwagę założenia, jakoby sfera mogła obrazować jedynie jaźń, a nie realną osobowość, stanowiło kamień milowy w próbie ustalenia formy mojego dzieła – należało bowiem znaleźć takie obiekty matematyczne, które do kształtu sfery by dążyły, ale go nie osiągały. Z definicji wielościan foremny spełniać musi trzy warunki: jego ściany są przystającymi wielokątami foremnymi, w każdym wierzchołku zbiega się jednakowa liczba ścian, jest bryłą wypukłą. Istnieje pięć wielościanów foremnych: czworościan (tetraedr), sześcian (heksaedr), ośmiościan (oktaedr), dwunastościan (dodekaedr) oraz dwudziestościan (ikosaedr). Ścianami czworościanu, ośmiościanu i dwudziestościanu jest trójkąt foremny równoboczny, sześcianu czworokąt foremny, czyli kwadrat, natomiast dwunastościanu pięciokąt foremny. Powyższe wielościany nazywane są także bryłami platońskimi, jako że to właśnie Platon po raz pierwszy stwierdził, iż ich liczba jest ściśle określona. Co ciekawe, w jednym ze swoich dialogów („Timaosie”) utożsamiał również doskonale bryły z żywiołami (ogień – czworościan, ziemia – sześcian, powietrze – ośmiościan, woda – dwudziestościan). Po odkryciu dwunastościanu foremny włączył go do swojego systemu jako symbol całego wszechświata⁴⁴². Co istotne dla całej koncepcji mojego dzieła, na każdej z brył platońskich

⁴⁴¹ Autorski komentarz do wystawy.

⁴⁴² M. Szurek, *Matematyka dla humanistów*, RTW, Warszawa 2000.

można wykonać podziały geodezyjne, tj. podzielić ich ściany na mniejsze trójkąty i rzutować wszystkie nowe wierzchołki na sferę, uzyskując w ten sposób tzw. wielościany geodezyjne. Obiekty takie posiadają proste krawędzie i płaskie ściany, które są zbliżone kształtem do sfery⁴⁴³. Można zatem powiedzieć, że sfera jest tutaj punktem granicznym – poprzez kolejne iteracje wielościany zbliżają się do jej kształtu, siatka trójkątów zagęszcza się coraz bardziej przypominając sferę, nigdy jednak się nią nie staje. W ten sposób sfera stanowi tu obiekt doskonały, podobnie jak jaźń stanowi stan doskonałego balansu, do którego psychika dąży, ale nigdy go nie osiąga.

Przez wiele wieków wielościany były ściśle związane ze światem sztuki. Jednym z najbardziej znanych obiektów tego typu zdaje się ten obecny na stworzonej w 1524 roku grafice autorstwa Albrechta Dürera – „Melancholia”. Wraz z cyrklem oraz kulą stanowi symbol czystej geometrii, z kolei narzędzia stolarskie, m.in. piła, strug, poziomica i gwoździe, odnoszą się do geometrii stosowanej⁴⁴⁴. Nie jest to jedyne obfitujące w symbole renesansowe dzieło, w którym zachwycono się harmonijną formą matematycznego obiektu – dla niektórych artystów wielościany stanowiły atrakcyjne pod względem poziomu trudności modele, umożliwiające zademonstrowanie perfekcyjnie opanowanej przez nich perspektywy, dla innych symbolizowały głębokie prawdy religijne lub filozoficzne. Na przykład wspomniany wcześniej związek między platońskimi bryłami a żywiołami (oraz wszechświatem) posiadał wówczas wielkie znaczenie: „Wiązało się to z opanowaniem geometrii niezbędnej dla perspektywy i sugerowało matematyczną podstawę racjonalizacji sztuki i rozumienia wzroku, podobnie jak renesansowa nauka badała matematyczne i wizualne podstawy zrozumienia świata fizycznego, astronomii i anatomii”⁴⁴⁵.

Leonardo da Vinci był kwintesencją renesansu: artystą, matematykiem, naukowcem i inżynierem, a także wielkim miłośnikiem geometrii, której po czterdzieście poświęcił wiele czasu. Jego najwybitniejszym osiągnięciem w tym kontekście są ilustracje do książki Luki Paciolo z 1509 roku⁴⁴⁶. Do opublikowanych w „Boskiej proporcji” wielościanów Leonarda nawiązują snycerskie arcydzieła Fra Giovanniego da Verony. Intarsje to mozaiki wykonane z kawałków zdobionego drewna. Są niezwykle formą sztuki, która osiągnęła szczyt w północnych Włoszech pod koniec XV i na początku XVI wieku. Wiele wybitnych

⁴⁴³ Mogą być też wykonane jako sferyczne wielościany z zakrzywionymi krawędziami i sferycznymi, trójkątnymi ścianami.

⁴⁴⁴ J. Jagła, *Albrecht Dürer: Melancholia I*, *Niezła Sztuka*, 2019 <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/albrecht-durer-melancholia/> [dostęp: 24.04.2022].

⁴⁴⁵ G. W. Hart, *Polyhedra and Art*. <https://www.georgehart.com/virtual-polyhedra/art.html> [dostęp: 24.02.2022].

⁴⁴⁶ G. W. Hart, *Leonardo da Vinci's Polyhedra*. <https://www.georgehart.com/virtual-polyhedra/leonardo.html>.

przykładów z tego okresu przedstawia wielościany. Również prezentowane w „Perspectiva Corporum Regularium; studies on platonic solids and geometries” z 1568 roku rysunki autorstwa Wenzela Jamnitzera zachwycają swoim realizmem. W rzeźbie XX- i XXI-wiecznej, wolnej od materialnych i przedstawieniowych ograniczeń wcześniejszych koncepcji, wielościany stanowią najczęściej inspirację i magazyn form o różnych symetriach. Duńsko-islandzki artysta Olafur Eliasson wykorzystuje je w swoich pracach, często podświetlając je od wewnątrz. „Infinite colour double polyhedron lamp” (2011) to dwukolorowa lampa złożona z przecinających się pięciokątnych płaszczyzn. Zewnętrzną powłokę dzieła tworzą trójkątne tafle szkła filtrującego z efektem kolorystycznym w różnych odcieniach. Umieszczona centralnie lampa LED oświetla wielościan i rzuca na otaczającą przestrzeń złożone wzory kolorowych cieni. „Your Sound Galaxy” (2012) składa się z kolei z grupy dwudziestu siedmiu wielościanów. To instalacja, która koncentruje się na interakcji użytkownika ze złożonymi formami geometrycznymi. Elementy dzieła zawieszono pod sufitem w dwóch poziomo koncentrycznych kręgach. Jak można przeczytać na oficjalnej stronie artysty:

Każdy wielościan jest wykonany z ramy ze stali nierdzewnej pokrytej lustrzanym szkłem, które zostało obrócone do wewnątrz, dzięki czemu niebieskoszare tyły lusterek działają jak powierzchnie bryły. Pojedyncze światło halogenowe zamontowane wewnątrz każdego wielościanu jest powielane przez odbłaskowe wnętrza w migoczącą poświatę, która wydostaje się przez szczeliny w ramach. Wielościany można zorganizować w dziewięć «rodzin» o trzech powiązanych ze sobą formach. W tych rodzinach dwa z trzech wielościanów są oznaczone jako podwójne, co oznacza, że liczba wierzchołków jednego wielościanu jest równa liczbie ścian drugiego. Konstruowanie dwóch podwójnych w sobie nawzajem tworzy trzeci wielościan rodziny, zwany złożoną. Wszystkie podwójne bryły są ułożone w zewnętrznym kręgu, a ich odpowiednie związki są wyrównane między każdą parą i wiszą w wewnętrznym kręgu. Począwszy od dwóch czworościanów w kształcie piramidy w zewnętrznym okręgu – pierwszego i najprostszego zestawu podwójnych brył – praca przedstawia wyraźną sekwencję w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara, ponieważ wielościany stają się coraz bardziej złożone i wielopłaszczyznowe. Mimo to logika wizualna między daną parą podwójnych brył a ich związkiem pozostaje intuicyjna. Tytuł pracy wskazuje na powracający w zachodniej metafizyce światopogląd, podzielany przez myślicieli tak różnych, jak Pitagoras, Platon, Boecjusz i Johannes Kepler, który opisuje ruch ciał niebieskich w kategoriach naturalnej harmonii i muzyki matematycznej. Gdy widz przechodzi pod grafiką, światła przebijające się przez pęknięcia w powyższych ramach tworzą efekt, którego wizualny rytm, dynamika i kontrapunkt sugerują kompozycję muzyczną. Zmieniając perspektywy, widz tworzy własną świetlistą orkiestrację tej cichej galaktyki dźwiękowej⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ O. Eliasson, Your Sound Galaxy, 2012 <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107427/your-sound-galaxy> [dostęp: 12.04.2022].

Wielościany stanowią intrygujące zetknięcie się ze sobą sztuki oraz najbardziej ścisłej nauki, jaką możemy sobie wyobrazić – matematyki. Połączenie to nie tylko zdaje się dowodzić, co potwierdza psychologia twórczości, że proces twórczy jest podobny niezależnie od dyscypliny, jaką się zajmujemy. Nie tylko artyści interesują się nauką, również naukowcy przejawiają zainteresowania sztuką. Johannes Max Brückner był niemieckim matematykiem znanym ze swojej kolekcji modeli wielościanów, zwłaszcza wielościanów gwiaździstych i jednolitych (ang. *uniform polyhedra*), co udokumentował w swojej książce „Wielokąty i wielościany: Teoria i historia” (Teubner, Lipsk, 1900). Kształty po raz pierwszy zbadane w tej książce obejmują stellację dwudziestościanu i połączenie trzech oktaedrów rozstawionych przez druk pt. „Gwiazdy” autorstwa holenderskiego artysty Mauritsa Cornelisa Eschera. Joseph Malkevitch wymienia publikację tej książki, która udokumentowała wszystko, co było wówczas znane na temat wielościanów, jako jeden z 25 kamieni milowych w historii wielościanów. Wspomniane wyżej „Gwiazdy” to grafika drzeworytnicza stworzona w 1948 roku, przedstawiająca dwa kameleony w wielościennej klatce unoszącej się w przestrzeni. Escher wykonał również mały stellowany dwunastościan foremny z metalu, który znajduje się niedaleko Mesa + Institute w Holandii i nosi nazwę „Grawitacja”.

Innym zainteresowanym działalnością Eschera naukowcem jest Paulo Freire – doktor astronomii z Instytutu Radioastronomii Maxa Plancka w Bonn. Freire zajmuje się m.in. tworzeniem wielokomórek (politopów), czyli uogólnień na dowolną liczbę wymiarów pojęcia wielokąta w drugim i wielościanu w trzecim wymiarze. Jak sam twierdzi: „Obiekty matematyczne są piękne, ponieważ są skończone – mogą być tylko takie, jakie są i nie mogą logicznie być inne; niczego im nie brakuje i niczego nie można im ująć. Będąc logicznie koniecznymi, nie zostały wymyślone, zostały odkryte. Jednak wśród idei matematycznych, wielościany foremne – uogólnienie pojęcia wielościanu foremnego na dowolną liczbę wymiarów – są łatwe do zrozumienia i należą do najłatwiejszych do wizualizacji. To sprawia, że są bramą do świata cudownie czystego piękna poza naszym własnym”⁴⁴⁸. Freire przyznaje również, że jego zainteresowania tworzeniem powyższych form wynikają z jego „ogólnej fascynacji stykiem sztuki i nauki”⁴⁴⁹.

Wielościany były również obecne na Madryckim FLECHA (Feria de Liberación de Espacios Comerciales Hacia el Arte) w 2022 roku. Pokazane zostały wtedy zbudowane z papieru wielościany autorstwa Artura Sorii – hiszpańskiego urbanisty najbardziej znanego

⁴⁴⁸ Paulo Freire’s polytope models, <https://www3.mpifr-bonn.mpg.de/staff/pfreire/polyhedra/index.html> [dostęp: 24.02.2022].

⁴⁴⁹ Tamże.

ze swojej koncepcji miasta liniowego (na przykładzie madryckiego Ciudad Lineal). Zapewne ze względu na niewielkie wymagania materiałowe oraz efektywny wygląd tego typu „wielościannowe origami” stało się bardzo popularne wśród ludzi zainteresowanych zarówno matematyką, jak i sztuką. Obecnie istnieje wiele książek starających się przeprowadzić czytelnika przez kolejne etapy budowy tego typu brył, np. „Mind-blowing modular origami: the art of polyhedral paper folding” autorstwa Byriaaha Lopera opublikowana przez Tuttle Publishing w 2016 roku czy „W krainie wielościannów: zrób sobie bryłkę” napisana przez Piotra Pawlikowskiego i wydana w 2006 roku przez wydawnictwo Nowik. Również w serwisach internetowych takich jak YouTube czy Vimeo można znaleźć wiele instrukcji montażu papierowych wielościannów. Tego typu publikacje stały się popularne zarówno wśród dorosłych amatorów geometrii, jak i dzieci, w ten sposób przyczyniając się do poszerzania wiedzy na temat matematyki i sztuki. Z reguły nie są to jednak wielościanny inspirowane wielościannami geodezyjnymi, ale bryły platońskie, kompozycje złożone z kilku różnych wielościannów (np. gwiazda z pięciu czworościannów czy kompozycja z pięciu ośmiościannów) czy wielościanny Keplera–Poinsota.

Najbardziej bezpośrednie zetknięcie matematyki ze sztuką stanowi architektura, nic więc dziwnego, że wielościanny znalazły swoje miejsce również w tej dyscyplinie. Kopuła geodezyjna uważana jest jako atrakcyjne, wytrzymałe i samonośne (tzn. niewymagające wewnętrznych podpór) przykrycie dużych powierzchni. Pierwszą kopułę tego typu wybudowano w 1922 roku, według projektu niemieckiego inżyniera Walthera Bauersfelda, jako powierzchnię dla projektora planetarium Zeissa w Jenie. Pierwszy zbudowany model miał szesnaście metrów średnicy: „Bauersfeld rozwiązał problem, jak zbudować tak dużą kulę, aproksymując ją dwudziestościanem foremnym (bryłą o 20 równych trójkątnych ścianach) i dzieląc każdy bok na mniejsze trójkąty. Trójkąty wykonał z ponad trzech tysięcy cienkich żelaznych prętów. Aby zbudować kulistą powłokę na tej ramie, skonstruował kulistą, drewnianą formę wewnątrz ramy i natrysnął na nią pastelową mieszkankę. Skorupka została zaprojektowana w takich samych proporcjach, jeśli chodzi o grubość, jak skorupka jajka w stosunku do jego średnicy – proporcjach, które później zostaną uznane za szczególnie odpowiednie dla kopuł geodezyjnych”⁴⁵⁰.

Pod koniec lat 40. XX wieku powyższe idee zostały rozwinięte i spopularyzowane przez amerykańskiego konstruktora, architekta, kartografa i filozofa Richarda Buckminstera Fullera, który jest twórcą nazwy „kopuła geodezyjna” (od jego nazwiska

zwanej także czasami „kopułą Fullera”). W konstrukcji tego typu wykorzystywane

⁴⁵⁰ *Co to jest kopuła geodezyjna? Historia, praktyczne zastosowania, zalety, cena*, My GeoDome, 2021. <https://mygeodome.com/kopula-geodezyjna-historia-praktyczne-zastosowania-zalety-cena/>.

są wielokąty foremne, najbardziej wytrzymałe okazuje się jednak stosowanie kopuł, w których najmniejszym elementem geometrycznym jest trójkąt równoramienny zbliżony do równobocznego, bowiem jest on najszywniejszym wielokątem. Wśród najbardziej praktycznych zastosowań takich obiektów znajdują się: namioty geodezyjne (zwane również namiotami kopułowymi), szklarnie geodezyjne (szklarnie kopułowe), domy geodezyjne (zwane również domami bąbelkowymi lub domami kopułowymi), pokoje hotelowe na świeżym powietrzu, ogrody zimowe, pergole i altany ogrodowe, woliery, sale lekcyjne na świeżym powietrzu, kawiarnie itd. Do jednych z najbardziej spektakularnych dzieł architektonicznych z wykorzystaniem kopuły geodezyjnej zaliczyć można zaś Telus World of Science w Vancouver, szklaną kopułę geodezyjną w Muzeum Dalego w Figueres, kopułę geodezyjną w parku EPCOT (Disney World na Florydzie) czy zaprojektowaną przez samego Fullera Montreal Biosphere na Wyspie Świętej Heleny w Montrealu.

Oprócz architektury, wielościany geodezyjne występują również w innych dziedzinach naszego życia. Siatki geodezyjne stosowane w geodezji również mają geometrię wielościanów geodezyjnych. Bryły te są dostępne jako prymitywy geometryczne w pakiecie oprogramowania do modelowania Blender 3D, gdzie nazywane są ikosferami (stanowią alternatywę dla sfery UV, ponieważ mają bardziej regularny rozkład wierzchołków niż sfera UV). Kapsydy niektórych wirusów mają kształt wielościanów geodezyjnych, natomiast fulereny przypominają wielościany Goldberga⁴⁵¹. Cząsteczki te składają się z parzystej liczby atomów węgla, tworzące zamkniętą, pustą w środku bryłę geometryczną. Najpopularniejszy z nich, zawierający sześćdziesiąt atomów węgla, nazwany został „buckminsterfulleren”⁴⁵².

⁴⁵¹ Pełną kopułę geodezyjną można traktować jako wielościan geodezyjny, podwójny w stosunku do wielościanu Goldberga. W 1962 roku Donald Caspar i Aaron Klug opublikowali artykuł na temat geometrii kapsydów wirusowych, który zastosował i rozwinął koncepcje Goldberga i Fullera.

⁴⁵² Za odkrycie fulerenów odpowiedzialni są Harold Kroto z Uniwersytetu Sussex w Brighton (Wielka Brytania) oraz zespół R.E. Smalley i R.F. Curl jr. z Uniwersytetu Rice'a – w 1996 roku otrzymali za nie Nagrodę Nobla w dziedzinie chemii. Zgodnie z opowieściami pierwszego, do skonstruowania pierwszego modelu fulerenu o sześćdziesięciu atomach węgla zainspirowała ich kopuła geodezyjna skonstruowana z pięcio- i sześciokątów, którą Kroto widział podczas Światowej Wystawy '67 w Montrealu.

4.3. Założenia

Praca z planem i założeniami wymaga dyscypliny, pociąga też za sobą szereg konsekwencji. Podobnie jak jeden błąd obliczeniowy w równaniu pociąga za sobą lawinowo kolejne błędy, prowadząc finalnie do błędnego wyniku, a błąd w zapisie kodu informatycznego skutkuje błędem w kompilacji, również i tutaj – nawet drobna zmiana w całości, stojąca w sprzeczności z którymś z bazowych założeń, mogłaby przesądzić o braku wewnętrznej spójności dzieła, o czym pisze J. Kosuth w cytowanej przeze mnie na początku tego rozdziału „Sztuce po filozofii”. Tworząc swoje dzieło w oparciu o matematyczną dokładność, przyjmuję jako założenie nadrzędność wyników obliczeń zgodnie ze słowami Sola LeWitta: „To plan decyduje o kształcie pracy”⁴⁵³ oraz „cały plan działania i wszystkie decyzje ustala i podejmuje zawczasu, by realizować je mechanicznie. Idea staje się maszyną, która czyni sztukę”⁴⁵⁴. Dzieło sztuki staje się w ten sposób podobne do działania matematycznego, w którym stosuje się określone schematy działań, by za pomocą ich kombinacji osiągnąć wynik. Każde działanie matematyczne potrzebuje swoich założeń – zanim zaczniemy liczyć, potrzebujemy wiedzieć, czy poruszamy się w zbiorze liczb rzeczywistych, czy może naturalnych itd. Na samym początku musimy ustalić reguły świata, w którym się poruszamy (matematyka euklidesowa czy nieeuklidesowa?⁴⁵⁵).

⁴⁵³ Sol LeWitt, *Ustępy na temat sztuki konceptualnej*, s. 438.

⁴⁵⁴ Tamże.

⁴⁵⁵ Nauczana w szkołach matematyka euklidesowa zakłada, że jeden dodać jeden to zawsze dwa, linie równoległe nie mogą się przecinać, a kąty w trójkącie zawsze posiadają po sto osiemdziesiąt stopni. Istnieją jednak takie „światy” matematyczne, gdzie odstępstwa od powyższych reguł są normą – tak dzieje się w matematyce nieeuklidesowej. Wystarczy założyć, że poruszamy się po powierzchni paraboli hiperbolicznej, a linie proste będą przecinać się w więcej niż jednym punkcie. Podobnie nie zawsze najkrótszą drogą pomiędzy dwoma punktami jest linia prosta – tak jak w świecie rzeczywistym, gdy między nami a docelowym punktem stanie np. rzeka, nie przepływamy wpraw przez ciek wodny, tylko podążamy do najbliższego mostu, tak i w matematyce nie zawsze linia prosta jest najlepszym sposobem na połączenie dwóch punktów.

4.3.1. Założenia podstawowe

„Świat” psychologiczny, w którym poruszam się w swoim doktoracie, został na początku rozprawy określony jako teoria osobowości Jung–Myers, bazą w zakresie sztuki jest zaś konceptualizm (szczególnie jego początki). Celem uzyskania syntetycznego, trafnie ukazującego poziom abstrakcji ludzkiej osobowości dzieła, przyjmuję założenia takie jak wyższość koncepcji nad formą, redukcja formy czy dematerializacja autorstwa (dzieło da się wykonać zgodnie z napisaną przeze mnie instrukcją i wiedzą na temat budowy wielościanów geodezyjnych). Matematyczny (geometryczny), poukładany charakter instalacji ma na celu oddawanie zorganizowanych i skomplikowanych cech teorii Jung–Myers.

Inspiracją do stworzenia formy dzieła doktorskiego były wielościany geodezyjne, gdyż to one najlepiej oddają charakter osobowości jako bytu dążącego do stanu idealnego balansu energii psychicznej (stanu jaźni). Poprzez kolejne podziały swoich ścian (iteracje) bryły takie dążą do kształtu sfery, nigdy go nie osiągając. Co istotne, żaden z takich obiektów nie byłby tutaj owym doskonałym kształtem. Wykonanie brył w formie wielościanów jest zatem ukazaniem idealnej formy poprzez jej wykluczenie. Sfera jest nieustannie obecna w toku rozumowania części artystycznej, nie ma jej jednakże wśród ustalonych formalnie obiektów, nie istnieje w przestrzeni fizycznie doświadczalnej, a tylko w tej umysłowo, podobnie jak Stanisław Dróżdż uczynił w jednej ze swoich prac ze słowem „między”. Mimo że słowo to nie pojawia się w normalnym zapisie, cały czas ma się wrażenie jego obecności.

Zgodnie z teorią Jung–Myers istnieje szesnaście typów ludzkiej osobowości, utworzone zostają jednak tylko te wielościany, które przedstawiają typy osobowości artystów ukazanych w przeprowadzonych przeze mnie analizach psychobiograficznych. Jeśli dany typ nie wystąpił w analizach, nie zostaje ustalony w postaci obiektu artystycznego.

Oprócz siedmiu „wielościanów osobowości” instalacja składa się z siedemdziesięciu różnej wielkości ostrosłupów. Tak jak wielościany, formy te są wykonane z białej pleksi. Mają za zadanie symbolizować istnienie innych teorii osobowości, a więc również innych kryteriów skutkujących ustaleniem innych typów osobowości. Wskazują, że w swoim doktoracie skupiam się jedynie na teorii Jung–Myers, równocześnie nie wywyższając jej nad inne. Podkreślają wagę całościowego podejścia – świadomość istnienia innych teorii jest kluczowa do zrozumienia tej konkretnej, nad którą się pochylam.

4.3.2. Budowa

Do swojej pracy „używam” brył inspirowanych wielościanami geodezyjnymi będącymi kolejnymi iteracjami wielościanów foremnych (platońskich). Każdy z wielościanów foremnych (oprócz sześcianu) przypasowuję do jednej z czterech grup osobowości podzielonych ze względu na oś intuicja–doznanie (N–S), gdyż jak zostało wcześniej wykazane w toku teoretycznych rozważań oraz w wynikach analiz psychobiograficznych, ma ona większe znaczenie, jeśli chodzi o osobowość artystów, niż para myślenie–odczuwanie (F–T):

- Ne (ekstrawertyczna intuicja) – wielościany geodezyjne powstałe w wyniku podziału ścian czworościanu foremnego. Przedstawiają typy osobowości: ENTP, INTP, INFP, ENFP.
- Ni (introwertyczna intuicja) – wielościany geodezyjne powstałe w wyniku podziału ścian ośmiościanu foremnego. Przedstawiają typy osobowości: ENTJ, INTJ, INFJ, ENFJ.
- Si (introwertyczne doznanie) – wielościany geodezyjne powstałe w wyniku podziału ścian dwudziestościanu foremnego. Przedstawiają typy osobowości: ESTJ, ISTJ, ISFJ, ESFJ.
- Se (ekstrawertyczne zmysły) – wielościany geodezyjne powstałe w wyniku podziału ścian dwunastościanu foremnego. Jest to najbardziej skomplikowana pod względem budowy grupa wielościanów geodezyjnych i obrazuje grupę osobowości najrzadziej występującą w wynikach analiz psychobiograficznych, co jest związane z praktycznym aspektem pracy. Przedstawiają typy osobowości: ESTP, ISTP, ISFP, ESFP.

Druga para preferencji (para F–T) widoczna jest w wewnętrznej strukturze powyższych grup. W obrębie każdej z nich te obiekty, które obrazują osobowości odczuwających ekstrawertyków (EF) składają się z najmniejszej liczby elementów, podczas gdy odczuwający introwertycy (IF) składają się z największej liczby elementów. Pomiędzy nimi znajdują się ekstrawertycy i introwertycy preferujący podejmowanie decyzji na podstawie logiki (ET i IT). Układ ten celowo nie przeciwstawia typów F typom T – żadne z nich nie są bowiem lepsze ani gorsze od pozostałych, wszystkie są na swój sposób oryginalne i wartościowe. Ponadto, czy dany typ wydaje nam się skomplikowany zależy przede wszystkim od tego, czy sami dysponujemy podobnym do niego zestawem preferencji psychicznych w kategoriach opisanych przez MBTI. Kategoria „skomplikowania” jest zatem czysto umownym konstruktem, dotyczącym mojego własnego odbioru poszczególnych typów osobowości.

Ekstrawertycy (EF, ET) zostali przeze mnie zilustrowani jako wielościany o mniejszej liczbie ścian, wierzchołków i krawędzi niż introwertycy (IT, IF) ze względu na postawę dominującej funkcji kognitywnej – u introwertyków posiada ona nastawienie „wewnętrzne”, u ekstrawertyków „zewnętrzne”, przez co ci pierwsi są z reguły trudniejsi do poznania i dużo częściej spotyka ich społeczne niezrozumienie, o czym pisałam w rozdziale pierwszym niniejszej pracy. Co ciekawe, wielościany złożone z małej liczby elementów okazały się paradoksalnie bardziej wymagające fizycznie pod względem konstrukcji niż te złożone z większej liczby elementów. Winna temu była sztywność ich ścian oraz powstających pomiędzy nimi połączeń. Owa cecha sprawiła, że ich budowa jest dużo mniej podatna na pomyłki. Naginanie ich ścian w określony sposób wymagało większej siły fizycznej, a napięcia, które tworzyły się w obrębie samej bryły były większe niż w przypadku wieloelementowych konstrukcji. Powyższe, wynikające z samej budowy wielościanów cechy korespondują z cechami ekstrawertyków i introwertyków wg. MBTI. Fizyczność i zainteresowanie zewnętrznymi aktywnościami z łatwością możemy przypisać energicznemu, potrzebującemu stałego dopływu zewnętrznych bodźców typom E, w kontraście do elastyczności, cierpliwości i umiejętności odkształcania się pod wpływem czynników zewnętrznych (w tym wypadku ludzkiej ręki), które prawdopodobnie bardziej odpowiadałyby cierpliwym, skoncentrowanym na wewnętrznych refleksjach, wyobraźni i ideach, skłonny do dłuższej i bardziej cierplivej analizy problemów, unikającym powierzchownych tematów, łaknącym zrozumienia typom I.

Interesującym aspektem, który dotyczy fizyczności brył wchodzących w skład wielościanów osobowości jest także ostrość ich krawędzi. Ściany obiektów ilustrujących typy E są z reguły nachylone do siebie pod mniejszym kątem niż w przypadku brył I, co skutkuje większą możliwością skaleczenia się ich krawędziami. Ostre szpice długich wypustek nie raz przecięły skórę na moich rękach, kiedy tylko zbyt pochopnie się do nich zbliżyłam, wykonując nieopacznie szybki, lekkomyślny ruch. Zewnętrzna agresywność wielościanów E kontrastuje z pozorną uległością typów I. Skierowane do wewnątrz wypukłości i łagodniejsze kąty typów I znajdują swoje zaskakujące ostre odbicie w ich wnętrzu. O ile żaden z wielościanów I nie zranił mnie podczas przenoszenia, ani poruszania się w przestrzeni wokół niego, o tyle wsuwanie rąk do wnętrza konstrukcji (co było konieczne by nałożyć klej na połączenia pomiędzy ścianami) bywało bardzo bolesne. Dla kontrastu, taka sytuacja nie występowała nigdy w przypadku wielościanów E, których wypustki zawsze ustawione były „na zewnątrz”.

Przenoszenie powstałych w umyśle założeń na fizyczne elementy instalacji było obfitującym w dodatkową wiedzę etapem tworzenia mojej pracy doktorskiej. Podobnie jak w tekście Ewy Klekot pt. „*Mētis* – wiedza asystemowa”, w którym autorka

za przykład badań opartych na praktyce (practice research) podaje centrowanie gliny⁴⁵⁶, praca z pleksi i klejem wymagała ode mnie ustalenia strategii działania, która mogła zostać opracowana jedynie poprzez kontakt z owymi przedmiotami. Plan powstały na podstawie umysłowych założeń stanowił szkielet taktyki postępowania, ale zdobywanie manualnego doświadczenia w obrębie konkretnych działań było równie ważne. Można nawet powiedzieć, że przyczyniło się ono do ustalenia dzieła właśnie w takiej formie, w jakiej finalnie zostało zaprezentowane – próby, które poczyniłam na pierwszych etapach pracy nad swoim doktoratem, były mniej lub bardziej udane, skutkowały zaniechaniem pewnych cech fizycznych obiektów i uwypukleniem innych, a zarazem zmianami w sposobie myślenia o całej formie. Opisana wcześniej, pierwsza koncepcja – stojące na wykonanych z różnych materiałów podstawach kule o rozmaitych fakturach i kolorach – nie tylko nie sprawdziła się w zderzeniu z niuansami teorii MBTI, ale także poległa w kontekście fizycznej pracy nad dziełem. Jej ewolucja w bardziej ekspresyjne, choć nieco bardziej zredukowane formy również nie spełniła odpowiednich założeń. Winą okazała się przesadna koncentracja na materiale i jego haptyczności, zamiast na samym kształcie badanych osobowości. Nie udało mi się dociec owych nieścisłości, gdyby nie budowana na doświadczeniu z materiałami wiedza asystemowa.

Powyższe prawidłowości składają się na całościowy, inkluzywny charakter zarówno mojego dzieła doktorskiego, jak i samej teorii MBTI. Podobnie jak według Junga nie istnieje taki byt jak czysty introwertyk lub czysty ekstrawertyk, a intro- i ekstrawertyczne funkcje kognitywne przenikają się wzajemnie, tworząc ruch energii w obrębie osobowości i tym samym warunkują jej istnienie, tak samo w dziele sztuki ważne jest współdziałanie koncepcji z formą. Szwajcarski psychiatra, o którym mowa, cechował się holistycznym spojrzeniem na kwestie dotyczące nie tylko psychiki jednostek, ale także całego społeczeństwa, czego dowodem zdają się szerokie zainteresowania, obejmujące zarówno psychologię *sensum stricto*, jak również mitologię, religię, starożytne symbole, rytuały i wierzenia ludów pierwotnych, skutkujące utworzenie, wspomnianego w pierwszym rozdziale, terminu nieświadomości zbiorowej. W swojej twórczości również staram się ukazywać podejmowane przez siebie tematy całościowo. Centrum moich zainteresowań stanowi człowiek, którego rozumiem jako wypadkową połączenia ciała i umysłu jako wpływających na siebie wzajemnie elementów, do pewnego stopnia podatną na wpływ czynników zewnętrznych. Z powyższego wynika zainteresowanie medycyną i psychologią, które przejawiam właściwie od samego początku obrania drogi życiowej związanej ze sztuką. Wydaje się, że dzieło sztuki funkcjonuje podobnie do człowieka,

⁴⁵⁶ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, Teksty Drugie, 2018, s. 81.

będąc jego bezpośrednim wytworem – choć najważniejsza zdaje się warstwa umysłowa, nie sposób odmówić powagi jego „ciału”. Podobnie jak osobowość jest czymś więcej niżli tylko połączeniem neuronów w ludzkim mózgu, a człowiek to coś więcej niż jego ciało, tak samo dzieło sztuki stanowi więcej niż suma fizycznych elementów, z których się składa. Nie da się jednak zaprzeczyć, że wszystkie wymienione wyżej struktury nie istniałyby, gdyby nie ich cielesne, materialne nośniki.



Ryc. 1. Joanna Stawowy, „Wielościanny osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

4.3.3. Kolorystyka

Wszystkie obiekty wchodzące w skład instalacji zbudowane są z białej pleksi. Moim celem jest znalezienie kształtu osobowości, toteż kolorystyka oraz materiał dzieła doktorskiego zostały zredukowane do minimum. Niejako zgodnie z twierdzeniem, że teoria naukowa tym jest „ładniejsza”, im mniej elementów używa do trafnego opisu swoich założeń, zabieg ten zdaje się działać pozytywnie na uwypuklenie przekazu, jak również wpisuje się w nurt „surowego”, nawiązującego do matematyki języka sztuki konceptualnej zapoczątkowanej przez Kosutha oraz LeWitta.

Biel ma tutaj symboliczne znaczenie, podkreśla bowiem, że nie jesteśmy tylko temperamentem i osobowością, ale posiadamy również zestaw cech indywidualnych, czyniący z nas niepowtarzalne jednostki. Mimo określonego z góry zestawu preferencji jesteśmy *tabula rasa* – nawet jeśli budowa naszego mózgu i odpowiedzialne za nią geny determinują pewne cechy naszego postrzegania świata, i tak możemy zapisać „swoją kartę” jak chcemy. Budowanie samoświadomości odnośnie typu osobowości pozwala nam rozwijać te funkcje kognitywne, których użytkowania normalnie byśmy unikali, gdyż nie są przez nas preferowane. Dzięki umiejętności rozróżniania tego, co determinuje nasze wybory możemy korygować nasze postępowanie zgodnie z tym, jakimi chcemy być ludźmi. Edukując się w zakresie własnej osobowości, mamy możliwość pielęgnowania jej zalet oraz pracy nad wadami; pojawiają się w nas pytania, które nie pojawiłyby się bez wiedzy na temat samego siebie. Równocześnie możemy być bardziej wyrozumiali dla innych i lepiej się z nimi komunikować. Wiedza na temat samego siebie, własnej psychiki oraz psychiki innych ludzi pozwala na świadome kierowanie swoim życiem zamiast ciągłego ulegania wpływom wewnętrznym i pętlom swoich własnych preferencji. Pozwala to na zapisywanie swojej „czystej karty” świadomymi wyborami, a nie przypadkowymi decyzjami. Jak mawiał sam Jung: „Dopóki nie uczynisz nieświadomego świadomym, będzie ono kierowało Twoim życiem, a Ty będziesz nazywał to przeznaczeniem”⁴⁵⁷.

Redukcja kolorów tylko do bieli sprawia, że faktura materiałów, z których zbudowane są wielościanny jest uwypuklona, ale równocześnie podkreśla równość wszystkich typów

⁴⁵⁷ Choć ten cytat jest popularny, nastrocza trudności, jeśli chodzi o próbę znalezienia oryginalnego źródła. Prawdopodobnie jest to parafraza następującej treści: „(...) jeśli jakiś wewnętrzny stan faktyczny nie zostanie uświadomiony, to przystępuje on do człowieka z zewnątrz – jako los; to znaczy: kiedy indywiduum pozostaje jednolite i nie uświadamia sobie swego wewnętrznego przeciwieństwa, wtedy zaiste świat musi przedstawić konflikt i rozpaść się na dwie połowy”. C.G. Jung, *Aion. Przyczynki do symboliki jaźni*, Wrota, Warszawa 1997, s. 85.

osobowości i akceptujący charakter teorii MBTI – żaden z typów nie jest gorszy od drugiego, równocześnie wszystkie różnią się od siebie, co jest ukazane za pomocą kształtu i wielkości brył.



Ryc. 2. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

4.3.4. Przestrzeń

Podobnie jak w przypadku innych kodów, w moim dziele doktorskim istotna jest relacja składających się na nie elementów, co wiąże się również ze sposobem umiejscowienia ich w przestrzeni. Podobnie jak typy osobowości zmuszone są odnajdywać się w rozmaitych miejscach i okolicznościach życiowych, ułożenie wielościanów zależne jest od przestrzeni galeryjnej, w której są prezentowane. Fakt ów czyni z instalacji dzieło site-specific. Czynniki zewnętrzne (tutaj miejsce prezentowania) nie wpływają bezpośrednio na kształt danych brył – tak samo jak czynniki zewnętrzne nie wpływają na preferencje osobowości według MBTI – ale do pewnego stopnia determinują sposób ich wzajemnego oddziaływania na siebie. Relacje pomiędzy wielościanami różnią się między sobą zależnie od sposobu ich ustawienia w przestrzeni, uwypuklając lub, wręcz przeciwnie, niwelując pewne cechy np. przy wielościanie „Monet–Krasner”, bryła „Abramović” wydaje się nieduża, natomiast w otoczeniu „Pollocka” widzimy ją jako okazałą pod względem wielkości. Jeśli wymiary pomieszczenia pozwalają, kompozycja może przybierać kształt dwóch, przypominających orbity okręgów. W innej przestrzeni może być prostą lub rozgałęziającą się linią. Brak sztywnej konstrukcji instalacji – jej płynność i elastyczność dostosowane do miejsca – nawiązują do żywej tkanki społeczeństwa, w którym osobowości stale mieszają się ze sobą i przelewają, dzięki czemu owa społeczna struktura stale się zmienia i przybiera rozmaite formy. Równocześnie jednostki pozostają niezmiennie w zakresie preferencji osobowościowych. Wszystko to przypomina reakcje fizyczne, w wyniku których – w przeciwieństwie do przemian chemicznych, podczas których jedne związki przekształcają się w inne – nie powstają żadne nowe substancje o odmiennych właściwościach. Niezależnie od kształtu instalacji hierarchia brył pozostaje jednak taka sama i określa częstotliwość pojawiania się danego typu osobowości w analizach psychobiograficznych:

- W najdalszym punkcie kompozycji znajdują się typy osobowości, które pojawiły się w analizach psychobiograficznych raz: INTP, INFJ, ENTP, ESTJ.
- W punktach pośrednich znajdują się typy osobowości, które pojawiły się w analizach psychobiograficznych dwa razy: ENTJ, INTJ.
- W punkcie kulminacyjnym znajduje się typ INFP, który pojawił się w analizach psychobiograficznych trzy razy.

Jako dodatek do instalacji przewidziane są cztery druki – infografika przedstawiająca dane dotyczące konstrukcji wielościanów geodezyjnych, zależne od typu osobowości artystów przedstawionych w analizach psychobiograficznych (ryc. 20) oraz opisy poszczególnych brył wraz z ich linearnymi ilustracjami (ryc. 21, ryc. 22, ryc. 23). Powyższe

dotądki wydrukowane zostały na formacie A3, na tle przypominającym papier milimetry, co ma podkreślać techniczny, naukowy charakter mojej pracy doktorskiej. Oprawione w białe ramki grafiki mają za zadanie stanowić instrukcję tworzenia poszczególnych wielościanów.



Ryc. 3. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 4. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 5. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

4.4. Opisy poszczególnych wielościanów

Wielościan „Van Gogh–Rothko–Warhol” – INFP

Wielościan „Van Gogh–Rothko–Warhol” to przedstawienie najczęściej występującego wśród badanych przeze mnie na drodze analizy psychobiograficznej artystów typu osobowości, toteż zawsze powinien występować w najważniejszej części dzieła (w samym centrum lub jako pierwszy ze wszystkich). Jest on najbardziej zróżnicowaną pod względem wielkości elementów składowych bryłą w całej instalacji. Wywodzi się z grupy NP, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian czworościanu foremego. Jego wymiary to: 56 cm x 51 cm x 31 cm. Składa się z sześćdziesięciu elementów: dwunastu trójkątów równobocznych o ramionach 10 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i obu ramionach 30 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 25 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 20 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 17 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 15 cm, oraz sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 13 cm.

Elementy o tych samych wymiarach tworzą sześć wypustek, z których cztery zamocowane są na zewnątrz bryły, a dwie do wewnątrz. Brak symetrii odnosi się do zmiennej, emocjonalnej natury INFP. Są oni z reguły zarówno odważnymi i walecznymi osobami, jak i silnie uczuciowymi, co sprawia wrażenie swoistego chaosu. Z jednej strony potrafią być niesamowicie wyrozumiali i współczujący, z drugiej bywa, że wyrażają swoje zdanie tak bezpośrednio, że powodują zakłopotanie wśród innych typów. Ich labilna natura u niektórych jest widoczna od razu, przy pierwszym kontakcie, jak w przypadku Van Gogha, u innych, jak u Rothki, trzeba zagłębić się w życiorys artysty, by ją dostrzec. Nawet kiedy zdają się uporządkowani i sami mówią o sobie, że blisko im do maszyny, jak Warhol, ich zachowanie, sposób życia, słowa, które wypowiadają, zdradzają ich silnie emocjonalne, intuicyjne wnętrze, będące zarówno darem, jak i przekleństwem. Z jednej strony INFP często są niezrozumiani przez innych ludzi, co tylko zwiększa poczucie wyobcowania, z drugiej natomiast tak rozbudowane, skorelowane z funkcją Fi odczuwanie, stanowi o ich hartie ducha i odwadze, które przejawiają się głównie w trosce o innych. Jako osoby P, INFP są dużo bardziej spontaniczni i mniej zorganizowani niż osoby J (np. Picasso czy Krasner). Opisana wcześniej konstrukcja wielościanu ma na celu wzbudzenie w odbiorcy poczucia chaosu i braku planu, równocześnie podkreślając inspirującą różnorodność, jaką niesie za sobą taka dysharmonia.



Ryc. 6. Joanna Stawowy, Wielościan „Van Gogh–Rothko–Warhol” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 7. Joanna Stawowy, Wielościan „Van Gogh–Rothko–Warhol” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

Wielościan „Monet–Krasner” – ENTJ

Wielościan „Monet–Krasner” jest największym ze wszystkich obiektów. Wywodzi się z grupy NJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian ośmiościanu foremego. Jego wymiary to: 150 cm x 60 cm x 108 cm. Składa się z trzydziestu dwóch elementów. Jego korpus został zbudowany z dwudziestu trójkątów równoramiennych o podstawie 40 cm i ramionach 45 cm oraz ośmiu trójkątów równobocznych o bokach długości 40 cm. Cechuje go jedna duża wypustka złożona z czterech trójkątów równoramiennych o podstawie 40 cm i ramionach długości 90 cm. W analizach psychobiograficznych wystąpiło dwoje artystów o tym typie osobowości. W związku z tym wielościan „Monet–Krasner” spoczywa blisko centrum sali, ale nie na środku.

Wielkość wielościanu ma na celu podkreślenie kontrolującej, ekspansywnej natury ENTJ. Wypustka, o której mowa w akapicie powyżej jest zaś symbolem charakterystycznych dla tego typu osobowości wysokich ambicji. Ludzie ci od dziecka są przedsiębiorczy. Monet zarabiał na rysowanych przez siebie karykaturach już w wieku czternastu lat. Krasner od początku była zdeterminowana, by skierować swoją karierę w stronę sztuki – w tym celu specjalnie szukała zapisów do Washington Irving High School for Girls, ponieważ liceum to oferowało kierunek sztuka. Po ukończeniu studiów uczęszczała do Woman’s Art School of Cooper Union, później kontynuowała edukację artystyczną w National Academy of Design. Była świetnie wykształcona, już w okresie nastoletnim zaczęła czytać filozofię egzystencjalną. ENTJ odznaczają się także ponadprzeciętną determinacją, często dążą do celu za wszelką cenę. Monet, który wykupił topole, by namalować obraz i niszczył własne dzieła, gdy nie spełniały jego oczekiwań oraz Krasner, która podpisywała dzieła swojego męża za niego wydają się świetnym tego przykładem.

Ludzie o tym typie są wyraziści, nie boją się postawić na swoim. Pojmują świat w logiczny sposób, dając temu wyraz we wszystkim, co robią, mówią i tworzą – impresjonistyczne dzieła Moneta cechowały się przede wszystkim umysłowym charakterem, dopiero później chodziło w nich o namysł nad ulotnością chwili, z kolei Krasner starała się zawsze przypisywać kategorie myślowe pracom swoim i swojego męża, dokładnie rozumieć co widzi i co tworzy, była dużo bardziej praktyczna i zorganizowana niż mąż, interesowały ją przede wszystkim efekty pracy.



Ryc. 8. Joanna Stawowy, Wielościan „Monet-Krasner” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 9. Joanna Stawowy, Wielościan „Monet-Krasner” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

Wielościan „Picasso” – ESTJ

Wielościan „Picasso” to najbardziej symetryczny ze wszystkich wielościanów w instalacji. Wywodzi się z grupy SJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian dwudziestościanu foremego. Jego wymiary to: 120 cm x 120 cm x 120 cm. Jest to drugi co do wielkości wielościan, złożony z osiemdziesięciu elementów: sześćdziesięciu trójkątów równobocznych o podstawach długości 15 cm i ramionach długości 40 cm oraz dwudziestu trójkątów równobocznych o bokach równych 15 cm. Posiada dwanaście identycznych pod względem wielkości, ułożonych w równych odstępach wypustek, przez co swoim wyglądem przypomina trójwymiarową gwiazdę.

Regularność wielościanu „Picasso” koresponduje z silnie zorganizowaną naturą ESTJ. Osoby o tym typie lubią reguły, wydają się „poukładane” i surowe. Picasso przestrzegał swoich rytuałów, lubił tradycyjne role. Jednocześnie, nasuwające się mimowolnie skojarzenie z gwiazdą, symbolizuje charakterystyczne dla typów S przywiązanie do rzeczywistości i podejrzliwość wobec intuicyjnego pojmowania świata. Figuratywność, nawet tak osobliwa jak na kubistycznych pracach Picassa, pozostaje nadal zatopiona w świecie rzeczywistych przedmiotów. Indywidualny, oryginalny sposób ich przedstawienia odróżniał tego artystę od innych, zapewniając mu niezwykłą popularność, nadal jednak były to przedstawienia realnie żyjących osób (np. kobiet Picassa) czy sytuacji a nie czysto abstrakcyjne idee. W razie wątpliwości warto porównać malarstwo Picassa z malarstwem Pollocka czy Rothko, którzy byli typami intuicyjnymi (oczywiście, jak zostało już wcześniej kilka razy podkreślane, nie sposób analizować typów osobowości artystów, patrząc tylko na ich twórczość, ale jeśli zna się już ich typy osobowości można odnaleźć pewne ich cechy dziełach owych twórców).



Ryc. 10. Joanna Stawowy, Wielościan „Picasso” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 11. Joanna Stawowy, Wielościan „Picasso” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

Wielościan „Duchamp–Mondrian” – INTJ

Wielościan „Duchamp–Mondrian” jest najbardziej spiczastym ze wszystkich wielościanów. Składa się z siedemdziesięciu dwóch elementów. Wywodzi się z grupy NJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian ośmiościanu foremego. Jego wymiary to: 110 cm x 110 cm x 110 cm. Jego korpus zbudowany jest z czterdziestu ośmiu trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 12 cm, przypomina sferę. Długie, cienkie, równomiernie rozłożone wypustki, składają się z dwudziestu czterech trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 40 cm i symbolizują zdystansowaną, intensywną naturę INTJ. Ludzie ci często świadomie wybierają odosobnienie, uznając je za naturalną konsekwencję swojej introwertycznej osobowości. Duchamp i Mondrian byli samotnikami z wyboru. Ich dystans nie wynikał z przymusu dyktowanego brakiem akceptacji ze strony otoczenia, a raczej z wewnętrznej potrzeby. Nie byli odrzucani przez innych jak Van Gogh. Choć wydawali im się pod wieloma względami specyficzni, ludzie byli ich raczej ciekawi, doceniali ich twórczość oraz specyficzne spojrzenie na świat.

Drugą charakterystyczną cechą INTJ jest silna determinacja – ludzie ci są skoncentrowani na dążeniu do celu i życiu zgodnie z własnymi wewnętrznymi standardami i regułami, których prawie nigdy nie łamią. Posiadają idealistyczne wnętrze, któremu – z powodu mocnego Te – daleko jednak do romantycznych uniesień i emocjonalnego pojmowania rzeczywistości. INTJ kierują się w swoim postępowaniu przede wszystkim logiką. Duchamp i Mondrian charakteryzowali się konkretnym spojrzeniem na świat. Dążyli do tego, by podporządkować swoje życie jednej teorii (Mondrian neoplastycyzmowi, Duchamp szachom i ready-made). Pomimo rozmaitych okazji, jakie rozpościerało przed nimi życie zawsze szli przez nie wytyczoną przez siebie drogą, nie zważając ani na utarte wzorce, ani na żadne inne zewnętrzne naciski (Duchamp nie chciał być kojarzony z dadaistami, mimo że pod wieloma względami byli bliscy jego myśleniu). Żyli w zgodzie ze swoim wnętrzem, nawet jeśli miałyby to być postrzegane przez innych ludzi za dziwne (Fi jako funkcja trzeciorzędowa). Podobną konsekwencję zachowywali w kreowaniu własnego wizerunku – ubierali się schludnie, ich mieszkania cechował ascetyczny wygląd, oboje rzadko uśmiechali się do zdjęć, wydawali się surowi i powściągliwi. Pomimo tego pozornego braku przyjazności, byli też bardzo uprzejmi. Choć wielościan „Duchamp–Mondrian” cechuje się przede wszystkim spiczastością, przez którą ciężko się zbliżyć do jego środka, jego centralna część stanowi jedną z najbliższych sferze elementów całej instalacji (tylko wielościan „Abramović” jest bardziej sferyczny).



Ryc. 12. Joanna Stawowy, Wielościan „Duchamp–Mondrian” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 13. Joanna Stawowy, Wielościan „Duchamp–Mondrian” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

Wielościan „Abramović” – INFJ

Wielościan „Abramović” najbardziej ze wszystkich przypomina sferę. Wywodzi się z grupy NJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian ośmiościanu foremego. 110 cm x 80 cm x 45 cm. Składa się ze stu dwudziestu ośmiu elementów: dziewięćdziesięciu dwóch trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 12 cm, ośmiu trójkątów równobocznych o bokach długości 10 cm, szesnastu trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 20 cm oraz ośmiu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i długości 40 cm.

Przypominający sferę wygląd wielościanu „Abramović” nie jest jednak emanacja poglądu, jakoby INFJ byli najbliższej osiągnięcia stanu jaźni. Wszystkie typy osobowości „startują” z tego samego punktu, żaden nie jest lepszy ani gorszy, ani bardziej lub mniej zbalansowany. Dany INFJ może być bardziej, mniej lub podobnie zbalansowany do innych typów osobowości, którymi się otacza. Podobnie jak każdej innej osobowości, nie jest mu to jednak dane od urodzenia. Drogę w kierunku stanu idealnego balansu – jaźni – człowiek podejmuje w oparciu o doskonalenie samoświadomości w ciągu całego życia i doświadczeń z nim związanych.

INFJ jest jednak typem osobowości, który z mojego punktu widzenia (osobowości INTJ) zdaje się zaskakującym balansem logiki z uczuciami, toteż zasługuje na wyjątkowy, bliski idealnemu kształt. Symetryczna struktura bryły ma na celu wzbudzenie w odbiorcy poczucia harmonii. Pomimo swojej odczuwającej natury, INFJ cechują się bardzo racjonalnym spojrzeniem na problemy, które stawia przed nimi życie. Swoiste wyważenie cechujące ich wypowiedzi oraz zachowanie sprawia wrażenie elegancji. Osoby te skoncentrowane są na chęci kontaktu z innymi ludźmi, odczuwają stałą potrzebę pozostawania w relacjach z nimi, łakną poczucia połączenia, głębokich interakcji.

Nieduże kolce w harmonijnych odległościach oraz symetria wielościanu „Abramović” mają za zadanie podkreślać łagodność, uprzejmość i życzliwość, jakimi wydają się emanować INFJ. Czasami osoby te są jednak zadziorne i niepokorne (co paradoksalnie tylko bardziej zbliża je ku osiągnięciu idealnego balansu). W kontekście dążenia do swoich celów często odznaczają się logicznym podejściem i determinacją, co symbolizują cztery wypukłe, ostre wypustki.



Ryc. 14. Joanna Stawowy, Wielościan „Abramović” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 15. Joanna Stawowy, Wielościan „Abramović” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

Wielościan „Pollock” – INTP

Wielościan „Pollock” to najmniejsza bryła ze wszystkich obiektów. Bryła ta składa się z dwudziestu ośmiu elementów. Wywodzi się z grupy NP, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian czworościanu foremnego. Wielościan geodezyjny, na bazie którego został stworzony, składa się z trzydziestu sześciu elementów. Różnica elementów wynika z faktu złączenia dwunastu elementów w cztery. Korpus „Pollocka” skonstruowany jest z osiemnastu trójkątów równoramiennych o podstawie długości 7 cm i ramionach długości 10 cm oraz czterech trójkątów równobocznych o długości boków 4 cm. Posiada jedno, duże wgłębienie zbudowane z sześciu trójkątów równoramiennych o podstawach długości 7 cm oraz ramionach długości 12 cm. Wgłębienie sięga za środek wielościanu, niemal dotykając przeciwległej do jego wierzchołka ściany. Wymiary tego wielościanu to: 18 cm x 18 cm x 18 cm.

Jego wymiary wraz z opisanym w akapicie powyżej wgłębieniem stanowią przedstawienie INTP jako osób z reguły cichych, skoncentrowanych na wewnętrznych rozmyślaniach i ideach. Pollock stanowił ekstremalny przykład takich preferencji. Był zamknięty w sobie, niewiele mówił, miał problemy z kontaktem ze światem zewnętrznym. Nie nazywał swoich dzieł, był skoncentrowany jedynie na tworzeniu i eksplorowaniu swojej wewnętrznej koncepcji malarstwa. Jego żona przejmowała kontrolę nad większością rzeczy związanych z wystawianiem prac artysty w galeriach oraz sferą finansową. Równocześnie to właśnie w koncentracji na procesie tkwił jego geniusz artystyczny. Jak sam stwierdził – próba wyjaśnienia jego sztuki mogłaby się skończyć jedynie jej destrukcją.



Ryc. 16. Joanna Stawowy, Wielościan „Pollock” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 17. Joanna Stawowy, Wielościan „Pollock” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

Wielościan „Dali” – ENTP

Wielościan „Dali” jest najdłuższym ze wszystkich wielościanów i przez to prawdopodobnie najbardziej charakterystycznym. Wywodzi się z grupy NP, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian czworościanu foremego. Bryła, która posłużyła za inspirację do jego stworzenia, posiada szesnaście elementów, jednakże cztery ściany „Dalego” zostały przekształcone na przypominające ostrosłupy wypustki złożone z trzech trójkątów każdy, co powiększyło ogólną liczbę elementów do dwudziestu czterech. Wielościan „Dali” posiada łącznie osiem wypustek: cztery złożone z trzech trójkątów równobocznych o bokach długości 10 cm, jedną złożoną z trzech trójkątów równoramiennych o podstawach długości 10 cm i ramionach długości 15 cm oraz jedną złożoną z trzech trójkątów równoramiennych o podstawach długości 10 cm i ramionach długości 190 cm. Wymiary tego wielościanu to: 215 cm x 55 cm x 25 cm.

Brak ujednoczenia wymiarów wypustek wielościanu „Dali” ma na celu uwypuklenie zmiennej, ekscentrycznej natury ENTP. Jedną kontrastującą z elementami pozostałych wielościanów, bardzo długa wypustka symbolizuje nieprzewidywalność tego artysty. Dali bardzo dobrze czuł się będąc w centrum uwagi, lubił wzbudzać kontrowersje i nie bał się rozgłosu. Był chętnym uwagi skandalistą i geniuszem, jednym z artystów, którzy kreowali swój wizerunek w określony przez siebie sposób – do tego stopnia, że nie wiadomo, na ile sytuacje przedstawione w jego autobiografii są zgodne z ich prawdziwym przebiegiem. Ów pełen rozmachu, starannie dopracowany wizerunek stanowił jednak tylko fasadę, za którą skrywał się nieśmiały i nerwowy człowiek, co symbolizują pozostałe, niewielkie w zestawieniu z długą wypustką wielościanu elementy bryły. Chwilami własna ekscentryczność zdawała się Dalego męczyć lub wprawiać w zakłopotanie – jak w przypadku wspomnianej w analizie psychobiograficznej tego artysty wizyty Lacana lub podczas jego spotkania z Freudem. Jego przyjaciele mawiali, że był lękliwy. Istnieją źródła, które podają, że nie wiedział, jak dzwonić i nie rozróżniał pieniędzy, malował na tym, co wpadło mu w ręce. Jego żona, Gala, pilnowała finansów i prowadziła interesy. Dalego przerażała wizja życia bez jej opieki.



Ryc. 18. Joanna Stawowy, Wielościan „Dali” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 19. Joanna Stawowy, Wielościan „Dali” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).



Ryc. 20. Joanna Stawowy, Wielościan „Dali” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).

Zakończenie

Zgodnie z postulatami Junga nie można bez zastrzeżeń określać typu osobowości artysty na podstawie wyglądu jego twórczości, istnieje jednak możliwość wyznaczenia typu osobowości artysty na podstawie informacji o jego życiu i sposobie wytwarzania dzieł. Szukając wskazówek w biografiach, autobiografiach, listach i filmach, określiłam typy osobowości jedenastu artystów nowoczesnych i współczesnych. Wyniki badań zdają się potwierdzać postawioną na podstawie teoretycznych rozważań tezę, jakoby dominującym typem wśród wybitnych artystów nowoczesnych i współczesnych był typ intuicyjnego introwertyka (IN), ze szczególnym wskazaniem na intuicję (N), jako procesu odpowiedzialnego za tworzenie odległych połączeń, wyobraźnię oraz chęć eksperymentowania. Proces irracjonalny (N–S) wydaje się w przypadku sztuki bardziej istotny niż proces racjonalny (F–T). Największe znaczenie zdaje się mieć zatem para preferencji N–S, nieco mniejszą wagę przypisać można parze I–E oraz T–F, najmniejszą P–J. Twórca wybitny jest osobą samoświadomą, zdeterminowaną i do pewnego stopnia nieprzewidywalną. Odznacza się skłonnością do głębokich refleksji osobowością, giętkością, płynnością i starannością myślenia, skłonnością do podejmowania ryzyka i wychodzenia poza ogólnie przyjęte schematy. Mająca szczególne znaczenie w przypadku twórczości egalitarnej akceptacja ze strony otoczenia w przypadku twórczości wybitnej ma znaczenie drugorzędne. Prawdziwie wybitna twórczość wydaje się niezależna od czynników zewnętrznych i wysoce zależna od wewnętrznych motywacji, wynikającej z silnej potrzeby tworzenia. Jednostki wybitne posiadają odwagę i determinację do działania nawet w niesprzyjających warunkach. Co istotne, ważna jest tutaj pewność siebie, a zarazem umiejętność przeciwstawiania się poczuciu wstydu i strachu przed negatywną oceną z zewnątrz, bowiem bycie „wybitnym” wymaga także odpowiedniego „pola”, rozumianego zarówno jako pole wg koncepcji Csíkszentmihályiego, jak i jako kombinacji przestrzeni oraz czasu.

Osobowość, jako jego wytwór, jest zależna od mózgu. Typologie osobowości takie jak MBTI nie charakteryzują jej jednak z dokładnością do najmniejszego elementu (być może tak szczegółowego opisu nie doczekamy się jeszcze długo, albo wręcz nigdy, gdyż ludzki umysł wciąż stanowi dla nas w wielu kwestiach zagadkę). Klasyfikowanie osobowości pod względem ustalonych na bazie powtarzających się w ludzkich społecznościach cech bywa jednak przydatne i służy lepszemu zrozumieniu, jak postrzegamy świat oraz jak i dlaczego reagujemy na otoczenie w określony sposób. W tym rozumieniu – jako kategoria myślowa – osobowość nie tylko znajduje się w pewnym sensie poza naszym mózgiem,

ale może także posiadać zupełnie inne, bardziej abstrakcyjne kształty niż struktury organu dowodzącego naszym ciałem. Zostało udowodnione naukowo, że kategorie introwertyzmu i ekstrawertyzmu są związane z jego budową – istnieje możliwość dokładnego wskazania obszarów, które za nie odpowiadają. Przy obecnym stanie wiedzy nie możemy jednak równie jasno stwierdzić, które struktury tego narządu odpowiadają za podział na intuicję i doznanie, myślenie i odczuwanie czy osądzanie i postrzeganie.

Choć kształt sfery/kuli pojawił się w moim umyśle intuicyjnie, czytając o osobowości według teorii Jung–Myers i przeglądając rozmaite publikacje jej dotyczące, natknęłam się na wiele schematów obrazujących anatomię i funkcjonowanie psychiki w formie kół/okręgów, co zdawało się potwierdzać słuszność moich przeczuć. Idealnie zbalansowana i niezaburzona osobowość (jaźń) przyjmuje formę koła (dla przestrzeni dwuwymiarowej) lub sfery/kuli (dla przestrzeni trójwymiarowej). Przedstawienie osobowości realnie żyjących osób poprzez kształt w pewnym sensie doskonały byłoby jednak nieadekwatne, toteż zdecydowałam się pokazać osobowości wybitnych artystów nowoczesnych i współczesnych, których kod literowy został ustalony na drodze analizy psychobiograficznej, za pomocą brył bazujących na konstrukcji wielościanów geodezyjnych. Z każdym kolejnym przekształceniem siatka trójkątów na ich powierzchni zagęszcza się tak, że bryły te zbliżają się do kształtu sfery, nigdy jednak go nie osiągając. W ten sposób sfera stanowi tu obiekt doskonały, podobnie jak jaźń stanowi stan doskonałego balansu. Pomimo podobieństw w kategoriach przedstawianych w MBTI każdy człowiek jest jednak bytem indywidualnym, różniącym się od pozostałych – nie istnieje dwoje identycznych INTJ, INFJ czy ESTP. Różnice indywidualne stanowią istotną część naszego jestestwa, a świadomość ich występowania jest warunkiem koniecznym rozumienia teorii osobowości MBTI. Bez niej jesteśmy narażeni na pojmowanie umownych kategorii jako nieprzekraczalnych reguł, a zatem również na postrzeganie ich jako „szufladek” zamiast „drogowskazów”, co jest z gruntu sprzeczne z postulatami Junga i Myers. By zaznaczyć powyższe prawidłowości w swoim dziele doktorskim, spersonalizowałam wygląd wielościanów geodezyjnych, wydłużając bądź skracając ich ściany, a powstałe w ten sposób szpice czyniąc wypukłymi lub wklęsłymi zależnie od artysty, którego dana bryła opisuje. Wszystkie obiekty zostały stworzone jedynie w barwie białej. Rezygnacja z koloru podyktowana została chęcią uwypuklenia kształtu, a zarazem podkreślenia, że choć typ osobowości ułatwia działanie w pewnych dyscyplinach (np. osoby N radzą sobie lepiej w działaniach wymagających styczności z abstrakcyjnymi pojęciami, osoby S odnajdują się lepiej w aktywnościach wymagających precyzji i powtarzalności), to nie on finalnie decyduje o naszym losie (osoby S również mogą być wybitnymi artystami, jak np. Picasso). Każdy z nas sam zapisuje kartę swojego życia, dokonując indywidualnych wyborów.

Przechodzenie z jednego kodu na drugi może, ale nie musi pozostawiać w sobie niedopowiedzeń. Trudniejsza zdaje się być kwestia umowności względem pierwowzoru referenta. Zazwyczaj niezależnie od tego, jakiego kodu użyjemy, pozostawiamy margines niedopowiedzenia względem struktury, którą opisujemy. Problem potęguje się wraz ze wzrastającym stopniem skomplikowania i odwrotnie proporcjonalnym do niego stopniem znajomości owej struktury. Im lepiej ją znamy, tym bardziej adekwatnie możemy ją zakodować, nie wydaje się jednak, żeby możliwym było uwzględnienie w kodzie wszystkich, nawet tych najdrobniejszych szczegółów. Być może tak samo jak nasz język nie jest w stanie opisać rzeczywistości z idealną precyzją, tak samo nie da się w stu procentach trafnie zakodować osobowości. Należy jednak zawsze pamiętać, że klasyfikacja nie jest odwzorowaniem, i dostrzegać jej umowny, często upraszczający rzeczywistość charakter. Co istotne, nie zawsze stanowi on wadę – klasyfikacje i kody usprawniają nasze życie i pomagają je zrozumieć w przystępny sposób. Choć, tak jak w przypadku MBTI, to właśnie funkcjonalność jest przyczyną ich sukcesu i powodem powstania, można spoglądać na nie również pod względem estetycznym. O ile są dobrze wykonane, kryją w sobie często niedostrzegalne przy pierwszym spojrzeniu piękno. Parafrazując myśl Josepha Kosutha o geometrii i sztuce, można powiedzieć, że „ładny” kod to taki, który jest wewnętrznie niesprzeczny. Czasami, dopiero kiedy zaczniemy oceniać kod pod względem tego, jak dobrze zostały wykonane jego elementy, a nie tylko w odniesieniu do referenta, możemy dostrzec jego prawdziwą harmonię, niezależnie od tego, czy dotyczy on psychologii, matematyki, czy sztuki.

Bibliografia

Źródła zwarte

1. Anderson Kristen, *Who was Andy Warhol?*, Grosset & Dunlap, Penguin Group, Nowy Jork 2014.
2. Anfarm Dacid, *Mark Rothko: The Works on Canvas*, Yale University Press, USA 1998.
3. Baal-Teshuva Jacob, *Mark Rothko*, Taschen, Niemcy 2007.
4. Barsalou Lawrence, Prinz Jesse, *Mundane creativity in perceptual symbol systems*, [w:] T. B. Ward, S. M. Smith, J. Vaid (red.), *Creative thought: An investigation of conceptual structures and processes* (s. 267–307), American Psychological Association, Waszyngton, D.C. 1997.
5. Bates Marilyn, Keirse David, *Zrozum mnie, proszę: charaktery i typy temperamentów*, Sensus, Gliwice 1978.
6. Berger John, *Portraits: John Berger on Artists*, Verso, Londyn 2015.
7. Briggs Myers Isabel, B. Myers Peter, *Gifts Differing*, Consulting Psychologists Press, Mountain View, Kalifornia 1985.
8. Brodskaia Nathalia, Kalitina Nina, *Claude Monet, Confidential Concepts*, Parkstone Press International, Nowy Jork, s. 24.
9. Buszko Anna, *Piet Mondrian: (w sto dwudziestą rocznicę urodzin artysty)*, Sztuka i Filozofia, t. 6, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993.
10. Cain Susan, *Quiet: The Power of Introverts in a World That Can't Stop Talking*, Broadway Books, Nowy Jork 2012.
11. Campbell John B., Hall Calvin S., Lindzey Gardner, *Teorie osobowości*, PWN, Warszawa 2020.
12. *C. G. Jung speaking: Interviews and encounters*, (red.) William McGuire, R. F. C. Hull, Princeton University Press, New Jersey 1977.
13. Cervone Daniel, Pervin Lawrence A., *Osobowość: Teoria i badania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
14. Chave Anna, *Pollock and Krasner: script and postscript*, Anthropology and aesthetics,

- nr 24, The University of Chicago Press, 1993.
15. Chilvers Ian, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, 2004.
 16. Csíkszentmihályi Mihály, *Przeptyw: psychologia optymalnego doświadczenia*, Biblioteka Moderatora, Taszów 2005.
 17. Čakrt Michal, *Kto jest kim. Typy osobowości dla menedżerów*, Helion, Gliwice 2006.
 18. Dali Salvador, *Moje sekretne życie*, Książnica, Wrocław 2016.
 19. Engelmann Ines Janet, *Jackson Pollock and Lee Krasner*, Prestel, Nowy Jork 2007.
 20. Elder Marc, *A Giverny, chez Claude Monet*, Bernheim-Jeune, Paryż 1924.
 21. Gidel Henry, *Picasso: Biografia*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
 22. Gibson Ian, *The Shameful Life of Salvador Dali*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1997.
 23. Gilot Francoise, Carlton Lake, *Życ z Picassem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
 24. Goff Robert, *The Essential Salvador Dali*, Abrams, Nowy Jork 1998.
 25. Hirst Paul, *Literature and the Fine Arts as a Unique Form of Knowledge*, Cambridge Journal of Education, 2006.
 26. Hunziker Mark, *Depth typology: C. G. Jung, Isabel Myers, John Beebe and The Guide Map to Becoming Who We Are*, Write Way Publishing Company, Durham 2016.
 27. Jacobi Jolande, *Psychologia C. G. Junga*, Wydawnictwo Ewa Korczewska L. C., Warszawa 1996.
 28. Józefaciuk Marcin, *Pojęcie znaku w językoznawstwie*, [w:] *Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze 2*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2008.
 29. Jung Carl Gustav, *Typy psychologiczne*, Routledge, Londyn–Nowy Jork 2017.
 30. Keirse David, *Please Understand Me II*, Prometheus Nemesis Book Company, USA 1998.
 31. Kempa Stanisław, *Uwagi o nieskończoności kopernikowskiego świata*, Studia Warmińskie IX, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 1972.
 32. Kijas Agnieszka, *Vincent van Gogh: człowiek i artysta*, Wydawnictwo SBM, 2018.
 33. Kłosińska Tatiana, *Droga do twórczości. Wdrażanie technik Celestyna Freineta*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000.

Bibliografia

34. Kosuth Joseph, *Sztuka po filozofii*, [w:] Morawski Stanisław, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Czytelnik, Warszawa 1987.
35. Kozak Arnie, *Siła introwersji. Wykorzystaj swój potencjał*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017.
36. Laney Marti Olsen, *Introwertyzm to zaleta*, REBIS, Poznań 2008.
37. Levin Gail, *Lee Krasner a biography*, Harper Collins, Nowy Jork 2011.
38. Maslow Abraham, *Motywacja i osobowość*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
39. McNeese Tim, *The Great Hispanic Heritage: Salvador Dali*, Chelsea House, Infobase Publishing, Nowy Jork 2006.
40. Mednick Sarnoff, *The associative basis of the creative process*. *Psychological Review*, 69(3), Amerykańskie Towarzystwo Psychologiczne, 1962, s. 220–232.
41. Munro Eleanor, *Originals: American women artists*, Da Capo Press, Cambridge 2000.
42. Naifeh Steven, White Smith Gregory, *Jackson Pollock: An American Saga*, Harper Collins, Nowy Jork 1991.
43. Nęcka Edward, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001.
44. Olchowik Beata, Sobaniec Wojciech, *Spekulacje neurologiczne*, [w:] *Medyk Białostocki*, nr 105, 2012.
45. Perruchot Henri, *Toulouse-Lautrec*, Cleveland–Nowy Jork 1960.
46. *Picasso: Forty Years of his Art*, (red.) Barr Alfred H., MoMA, Nowy Jork 1939.
47. Picasso Olivier Widmaier, *Picasso an intimate portrait*, Tate Publishing & Enterprises, Londyn 2018.
48. Pitts Rembert Virginia, *Piet Mondrian*, Parkstone International, Nowy Jork 2018.
49. Polański Kazimierz, *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Ossolineum, Wrocław 1999.
50. Quenk Naomi L., *Essentials of Myers–Briggs Type Indicator Assessment*, John Wiley & Sons, New Jersey 2009.
51. Rose Barbara, *Krasner/Pollock: a Working Relationship*, Grey Art Gallery and Study Center, Nowy Jork 1981.
52. Rothko Christopher, *Mark Rothko: from the inside out*, Yale University Press, Londyn

- 2015.
53. *Rozwój psychiczny człowieka w ciągu życia*, (red.) M. Tyszkowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988.
54. Schultz Duane P., Schultz Sydney E., *Historia współczesnej psychologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
55. Seitz William, *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1960.
56. Seuphor Michel, *Piet Mondrian: Life and Work*, Abrams, Nowy Jork 1960.
57. Spence David, *Art as a Language*, Cambridge Journal of Education, Carfax Publishing Ltd., Londyn 2006.
58. Stawowy Joanna, *Niepelnosprawność w historii sztuki oraz anty-ableizm sztuki współczesnej*, [w:] G. Całka, J. Niedbalski, M. Raclaw, *Zrozumieć niepełnosprawność: problemy, badania, refleksje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
59. Stoker Wessel, *Where Heaven and Earth meet, the spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol and Kiefer*, Rodopi, Amsterdam–Nowy Jork 2012.
60. Strelau Jan, *O inteligencji człowieka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
61. Strelau Jan, *Różnice indywidualne: Historia, determinanty, zastosowania*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
62. Szostok Patrycja, *Twórczość – kreatywność – innowacyjność. Osobowościowe, kulturowe i organizacyjne podstawy nieszablonowego myślenia*, Uniwersytet Silesia, Katowice 2012.
63. Szurek Michał, *Matematyka dla humanistów*, RTW, Warszawa 2000.
64. Tomassoni Italo, *Mondrian (20th Century Masters)*, Hamlyn, Londyn 1970.
65. Tomkins Calvin, *Duchamp: a biography*, MoMA, Nowy Jork 2014.
66. Tomkins Calvin, *Marcel Duchamp: the afternoon interviews*, Badlands Unlimited, Nowy Jork 2013.
67. Tucker Marcia, *Lee Krasner: Large Paintings*. Whitney Museum of American Art, Nowy Jork 1973.
68. Warhol Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (From a to B and back again)*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1975.
69. Weidemann Christiane, *50 women artists you should know*, Prestel, Nowy Jork 2008.

70. Zeki Semir, *Blaski i cienie pracy mózgu: o miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Źródła rozproszone

1. Anderson Nancy, Boles Ponto Laura, Gold Sherri, *Cerebral Blood Flow and Personality: a Positron Emission Tomography Study*, t. 156, The American Journal of Psychiatry, 1999.
2. Boomsma Christien, *The story of Piet Mondrian: The oddball who painted joy*, 2018. <https://www.ukrant.nl/magazine/the-oddball-who-painted-joy/?lang=en> [dostęp: 3.03.2022].
3. *Co to jest kopuła geodezyjna? Historia, praktyczne zastosowania, zalety, cena*, My GeoDome, 2021. <https://mygeodome.com/kopula-geodezyjna-historia-praktyczne-zastosowania-zalety-cena/> [dostęp: 24.02.2022].
4. Dobosz Agata, *Salvador Dalí „Galarina”*, Niezła Sztuka, 2021. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/salvador-dali-galarina/> [dostęp: 9.01.2022].
5. Esman Aaron, *Psychoanalysis and surrealism: Andre Breton and Sigmunt Freud*, Journal of The American Psychoanalytic Association, vol. 59, 2011, s. 173–181.
6. Fiszer Vivian, *Teoria Carla Gustava Junga*, emocje.pro, 2019. <https://emocje.pro/teoria-carla-gustava-junga/> [dostęp: 15.06.2020].
7. George Kalarritis, Clinical Psychologist, *Carl Jung Matter of Heart (1986)*, YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=nUee0JyY1eY> [dostęp: 4.05.2020].
8. Gotthardt Alexxa, *Piet Mondrian on How to Be an Artist*, 2019. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-piet-mondrian-artist> [dostęp: 23.01.2022].
9. Grabsky Phil, *I, Claude Monet*, Wielka Brytania 2017.
10. Harris Ed, *Pollock*, USA 2000.
11. Iżykowska Agata, *Sztuka myślenia. Marina Abramović*, Niezła Sztuka, 2015. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/marina-abramovic-sztuka-myslenia/> [dostęp: 16.07.2020].
12. Jagła Jadwiga, *Albrecht Dürer: Melancholia I*, Niezła Sztuka, 2019. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/albrecht-durer-melancholia/> [dostęp: 24.04.2022].
13. JBP PSYCHOLOGY CLIPS – NO POLITICS, *Jordan Peterson: The Necessity of Artists in Society*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=0yHy9JdF5aY> [dostęp: 21.09.2020].

14. Klekot Ewa, *Mētis – wiedza asystemowa*, Teksty Drugie, 2018, s. 79-90.
15. Kerwin Patrick, *Creating Clarity: Addressing Misconceptions About The Mbti® Assessment*, 2018. https://www.myersbriggs.org/more-about-personality-type/misconceptions-about-the-MBTI-assessment/Misconceptions_About_the_MBTI_Assessment.pdf [dostęp: 10.07.2020].
16. Kac Eduardo, oficjalna strona internetowa. <https://www.ekac.org/geninfo.html> [dostęp: 05.11.2020].
17. Levin Gail, *Getting to know Lee Krasner*, Apollo The International Magazine, 2019. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjcl87B-az5AhVJgosKHY6xCIwQFnoECAQQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.apollo-magazine.com%2Flee-krasner-biography%2F&usg=AOvVaw1b6FJHTj3QkjmNn1FpK6un> [dostęp: 4.08.2022].
18. LeWitt Sol, *Ustępy na temat sztuki konceptualnej*, <https://www.robertspahr.com/teaching/gen/lewitt.html>.
19. Lucarelli Fosco, *Art is a mixture between concept and discipline: Hanne Darboven*, Socks Studio, 2012. <http://socks-studio.com/2012/07/15/art-is-a-mixture-between-concept-and-discipline-hanne-darboven/> [dostęp: 26.01.2021].
20. Manufacturing Intellect, *Marcel Duchamp interview on Art and Dada (1956)*, YouTube, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM.
21. Wright Karen, *Marina Abramović: The grandmother of performance art on her brand, growing up behind the Iron Curtain, and protégé Lady Gaga*, The Independent, 2014. <https://www.skny.com/attachment/en/56d5695ecfaf342a038b4568/Press/56d56994cfaf342a038b6650> [dostęp: 18.06.2020].
22. Migdał Paweł, *Przeciw przeciętności, czyli „bryły życiorysów” Normana Leto*, Art Paper, 2011. [dostęp: 10.11.2020] <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=131&artykul=2884>
23. Moscovici Claudia, *A Toxic Love: Gilot describes her Life with Picasso*, 2013. <https://fineartebooks.wordpress.com/tag/picasso-as-psychopath/> [dostęp: 12.02.2021].
24. *Na marginesie wystawy malarstwa Marka Rothko w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Worldmuseum – Portal historii kultury i sztuki, <http://www.historiasztuki.com.pl/strony/016-00-01-MONOGRAFIE-ROTHKO.html> [dostęp: 14.03.2021].
25. Nęcka Edward, Kurs: *Psychologia twórczości*, Copernicus Collage.
26. *Norman Leto na Międzynarodowych Targach Sztuki Art Rotterdam 2012*, 2012,

- Culture.pl. <https://culture.pl/pl/wydarzenie/norman-leto-na-miedzynarodowych-targach-sztuki-art-rotterdam-2012> [dostęp: 10.11.2020].
27. Oficjalna strona The Myers & Briggs Foundation. <https://www.myersbriggs.org/my-mbti-personality-type/mbti-basics/> [dostęp: 10.01.2020].
28. Ouzounian Richard, *Famous for The Artist Is Present*, The Toronto Star, 2013. [dostęp: 17.07.2020].
29. *Piet Mondrian*, MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/33419> [dostęp: 10.01.2022].
30. *Piet Mondrian*, The Art Story. <https://www.theartstory.org/artist/mondrian-piet/> [dostęp: 12.01.2022].
31. Pilachowska Ewa, *Picasso mniej znany – życie prywatne, opowieści świadków. Czy wielki malarz był szalony?*, Wojewódzka Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada Korzeniowskiego w Gdańsku, 2015. <http://www.wbpg.org.pl/aktualnosc/picasso-mniej-znany-%E2%80%93-%C5%BCycie-prywatne-opowie%C5%9Bci-%C5%9Bwiadk%C3%B3w-czy-wielki-malarz-by%C5%82-szalony-0>.
32. *Psychologia osobowości*, Centrum Rozwoju Personalnego, Wrocław 2016.
33. Raboul33, *Andy Warhol Part 1*, YouTube, 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=ax9RXICUL40> [dostęp: 14.07.2021].
34. Rozmowa z dr. hab. Piotrem Niemcem w Przemek Berg, *Świat geometrycznie doskonały*, Polityka, 2014. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/nauka/1600087,1,swiat-geometrycznie-doskonaly.read> [dostęp: 26.12.2020].
35. Thippawong Laura, *Art Theory: Freudian Psychoanalysis*, Artshelp.net, 2021. <https://www.artshelp.net/art-theory-freudian-psychoanalysis/> [dostęp: 2.05.2022].
36. Vozni, *Marcel Duchamp – interview*, YouTube, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM [dostęp: 18.06.2020].
37. Wagner Anne, *Lee Krasner as L.K.*, w: *Representations* nr 25, University of California Press, Berkeley 1989.
38. *When Dali met Freud*, Freud Museum, Londyn, 2019. <https://www.freud.org.uk/2019/02/04/when-dali-met-freud/> [dostęp: 24.02.2022].
39. Zmyślony Iwo, *Rothko umarł na sztukę*, rozmowa z Markiem Bartelikiem, Dwutygodnik, 2013. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4636-rothko-umarl-na-sztuke.html> [dostęp: 11.03.2021].

Spis ilustracji

- Ryc. 1. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).
- Ryc. 2. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).
- Ryc. 3. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).
- Ryc. 4. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).
- Ryc. 5. Joanna Stawowy, „Wielościany osobowości” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie).
- Ryc. 6. Joanna Stawowy, Wielościan „Van Gogh–Rothko–Warhol” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 7. Joanna Stawowy, Wielościan „Van Gogh–Rothko–Warhol” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 8. Joanna Stawowy, Wielościan „Monet–Krasner” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 9. Joanna Stawowy, Wielościan „Monet–Krasner” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 10. Joanna Stawowy, Wielościan „Picasso” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 11. Joanna Stawowy, Wielościan „Picasso” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 12. Joanna Stawowy, Wielościan „Duchamp–Mondrian” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 13. Joanna Stawowy, Wielościan „Duchamp–Mondrian” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 14. Joanna Stawowy, Wielościan „Abramović” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 15. Joanna Stawowy, Wielościan „Abramović” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 16. Joanna Stawowy, Wielościan „Pollock” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 17. Joanna Stawowy, Wielościan „Pollock” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..
- Ryc. 18. Joanna Stawowy, Wielościan „Dali” (dokumentacja fotograficzna wykonana

w Galerii Podbrzezie)..

Ryc. 19. Joanna Stawowy, Wielościan „Dali” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..

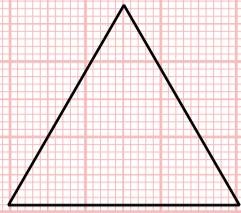
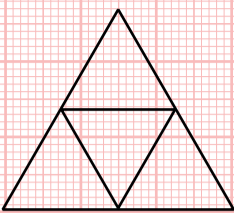
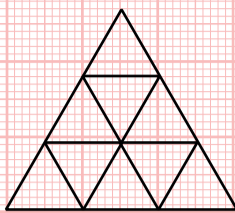
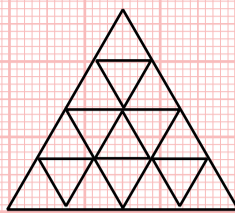
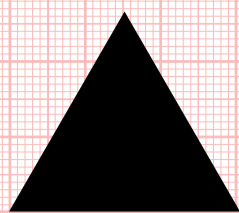
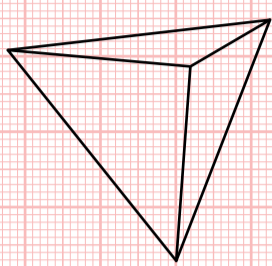
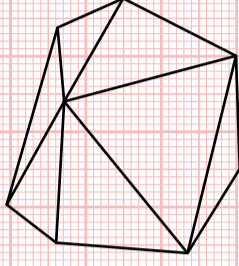
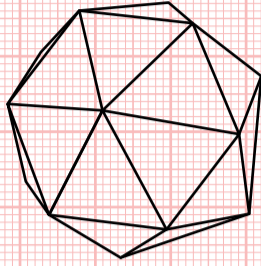
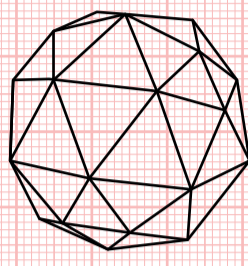
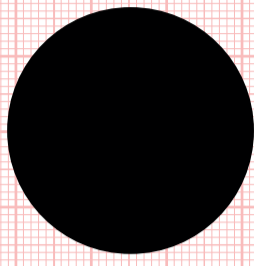
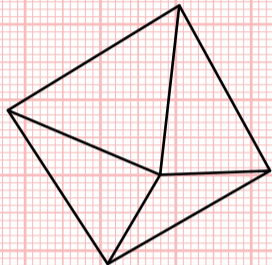
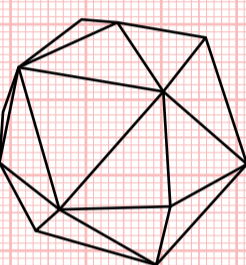
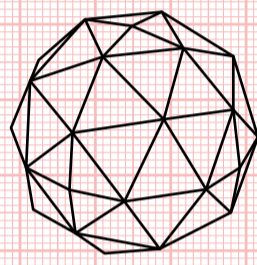
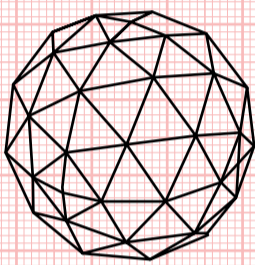
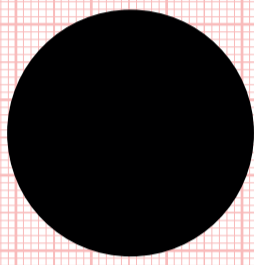
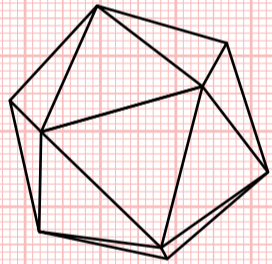
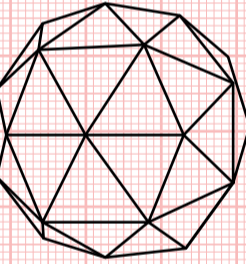
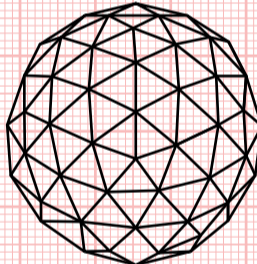
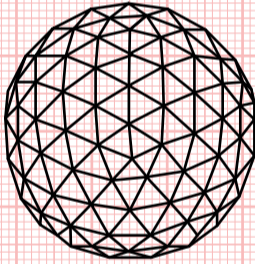
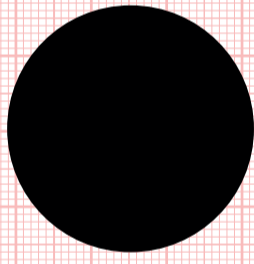
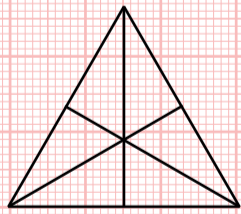
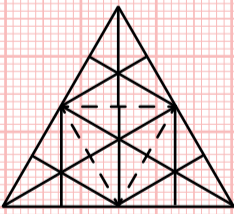
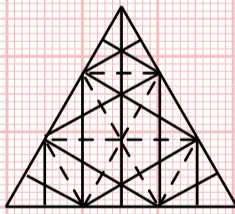
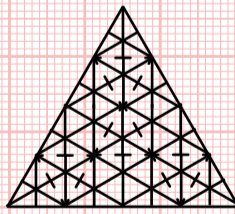
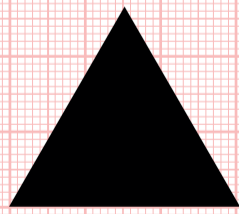
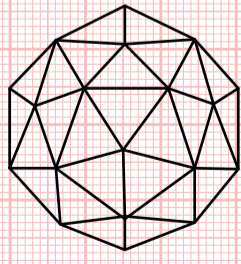
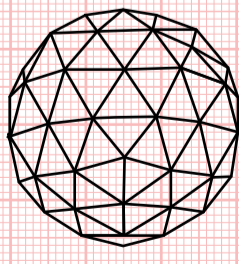
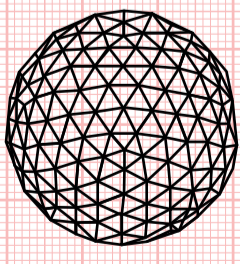
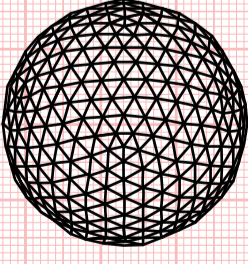
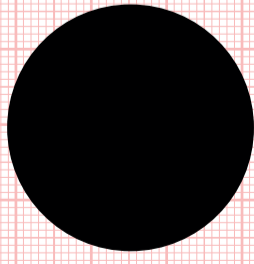
Ryc. 20. Joanna Stawowy, Wielościan „Dali” (dokumentacja fotograficzna wykonana w Galerii Podbrzezie)..

Ryc. 21. Infografika przedstawiająca dane dot. konstrukcji wielościanów geodezycznych zależne od typu osobowości artystów przedstawionych w analizach psychobiograficznych.

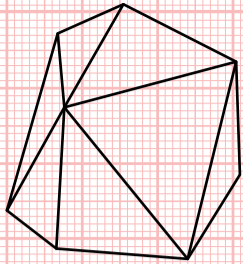
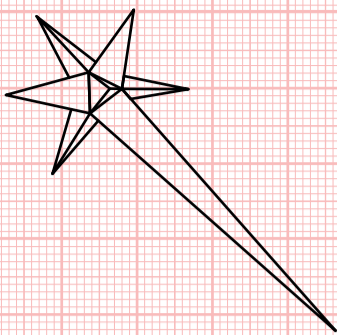
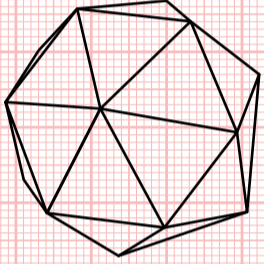
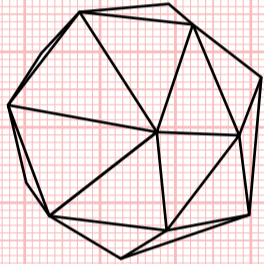
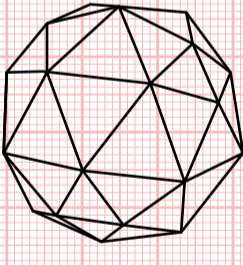
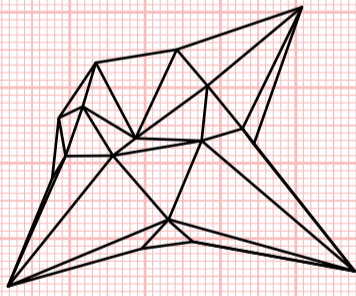
Ryc. 22. Grafika przedstawiająca wielościany z grupy NP wraz z opisem.

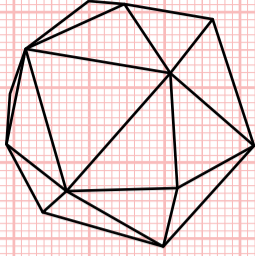
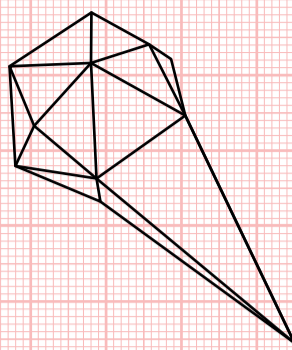
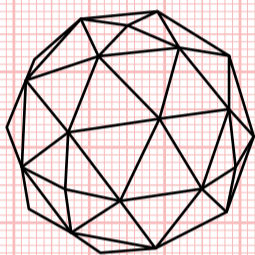
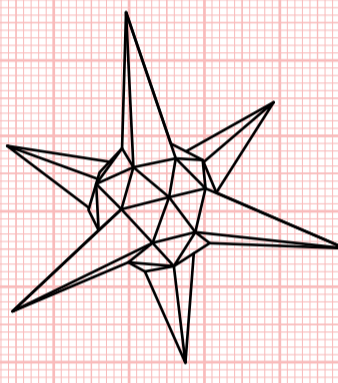
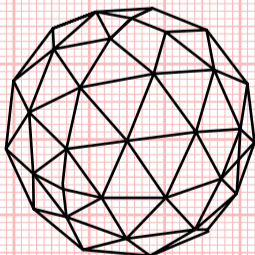
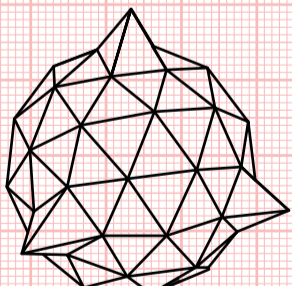
Ryc. 23. Grafika przedstawiająca wielościany z grupy NJ wraz z opisem.

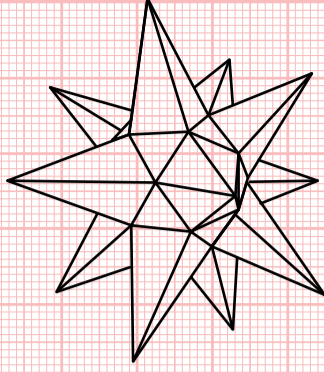
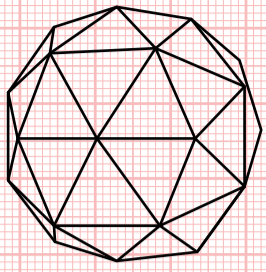
Ryc. 24. Grafika przedstawiająca wielościany z grupy SJ wraz z opisem.

| | 1 | 4 | 9 | 16 | n |
|--|---|--|---|---|---|
| ILOŚĆ ELEMENTÓW JEDNEJ ŚCIANY |  |  |  |  |  |
| NP | | | | | |
| |  |  |  |  |  |
| ILOŚĆ ELEMENTÓW | 4 | 16 | 36 | 64 | |
| TYP OSOBOWOŚCI | ENFP | ENTP | INTP | INFP | JAŻŃ |
| FUNKCJE KOGNITYWNE | Ne Fi Te Si (NFTS) | Ne Ti Fe Si (NTFS) | Ti Ne (TN) | Fi Ne (FN) | |
| ARTYŚCI WYSTĘPUJĄCY W ANALIZACH PSYCHOBIOGRAFICZNYCH | | Salvador Dali | Jackson Pollock | Vincent van Gogh Andy Wahol Mark Rothko | |
| NJ | | | | | |
| |  |  |  |  |  |
| ILOŚĆ ELEMENTÓW | 8 | 32 | 72 | 128 | |
| TYP OSOBOWOŚCI | ENFJ | ENTJ | INTJ | INFJ | JAŻŃ |
| FUNKCJE KOGNITYWNE | Fe Ni (FN) | Te Ni (TN) | Ni Te (NT) | Ni Fe (NF) | |
| ARTYŚCI WYSTĘPUJĄCY W ANALIZACH PSYCHOBIOGRAFICZNYCH | | Lee Krasner Claude Monet | Piet Mondrian Marcel Duchamp | Marina Abramović | |
| SJ | | | | | |
| |  |  |  |  |  |
| ILOŚĆ ELEMENTÓW | 20 | 80 | 180 | 320 | |
| TYP OSOBOWOŚCI | ESFJ | ESTJ | ISTJ | ISFJ | JAŻŃ |
| FUNKCJE KOGNITYWNE | Fe Si (FS) | Te Si (TS) | Si Te (ST) | Si Fe (SF) | |
| ARTYŚCI WYSTĘPUJĄCY W ANALIZACH PSYCHOBIOGRAFICZNYCH | | P. Picasso | | | |
| | 1 | 4 | 9 | 16 | n |
| ILOŚĆ ELEMENTÓW JEDNEJ ŚCIANY |  |  |  |  |  |
| SP | | | | | |
| |  |  |  |  |  |
| ILOŚĆ ELEMENTÓW | 20 | 80 | 180 | 320 | |
| TYP OSOBOWOŚCI | ESFP | ESTP | ISTP | ISFP | JAŻŃ |
| FUNKCJE KOGNITYWNE | Se Fi (SF) | Se Ti (ST) | Ti Se (TS) | Fi Se (FS) | |
| ARTYŚCI WYSTĘPUJĄCY W ANALIZACH PSYCHOBIOGRAFICZNYCH | | | | | |

Ryc. 21. Infografika przedstawiająca dane dot. konstrukcji wielościanów geodezyjnych zależne od typu osobowości artystów przedstawionych w analizach psychobiograficznych.

| | | Salvador Dali | ENTP |
|---|---|---|------|
|  |  | <p>Wielościan „Dali” jest najdłuższym ze wszystkich wielościanów i przez to prawdopodobnie najbardziej charakterystycznym. Wywodzi się z grupy NP, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian czworościanu foremnego. Bryła, która posłużyła za inspirację do jego stworzenia, posiada szesnaście elementów, jednakże cztery ściany „Dalego” zostały przekształcone na przypominające ostrostupy wypustki złożone z trzech trójkątów każdy, co powiększyło ogólną liczbę elementów do dwudziestu czterech. Wielościan „Dali” posiada łącznie osiem wypustek: cztery złożone z trzech trójkątów równobocznych o bokach długości 10 cm, jedną złożoną z trzech trójkątów równoramiennych o podstawach długości 10 cm i ramionach długości 15 cm oraz jedną złożoną z trzech trójkątów równoramiennych o podstawach długości 10 cm i ramionach długości 190 cm. Wymiary tego wielościanu to: 215 cm x 55 cm x 25 cm.</p> <p>Brak ujednoczenia wymiarów wypustek wielościanu „Dali” ma na celu uwypuklenie zmiennej, ekscentrycznej natury ENTP. Jedną kontrastującą z elementami pozostałych wielościanów, bardzo długa wypustka symbolizuje nieprzewidywalność tego artysty. Dali bardzo dobrze czuł się będąc w centrum uwagi, lubił wzbudzać kontrowersje i nie bał się rozgłosu. Był chętnym uwagi skandalistą i geniuszem, jednym z artystów, którzy kreowali swój wizerunek w określony przez siebie sposób – do tego stopnia, że nie wiadomo, na ile sytuacje przedstawione w jego autobiografii są zgodne z ich prawdziwym przebiegiem. Ów pełen rozmachu, starannie dopracowany wizerunek stanowił jednak tylko fasadę, za którą skrywał się nieśmiały i nerwowy człowiek, co symbolizują pozostałe, niewielkie w zestawieniu z długą wypustką wielościanu elementy bryły. Chwilami własna ekscentryczność zdawała się Dalego męczyć lub wprawiać w zakłopotanie – jak w przypadku wspomnianej w analizie psychobiograficznej tego artysty wizyty Lacana lub podczas jego spotkania z Freudem. Jego przyjaciele mawiali, że był lękliwy. Istnieją źródła, które podają, że nie wiedział, jak dzwonić i nie rozróżniał pieniędzy, malował na tym, co wpadło mu w ręce. Jego żona, Gala, pilnowała finansów i prowadziła interesy. Dalego przerażała wizja życia bez jej opieki.</p> | |
|  |  | Jackson Pollock | INTP |
| | | <p>Wielościan „Pollock” to najmniejsza bryła ze wszystkich obiektów. Bryła ta składa się z dwudziestu ośmiu elementów. Wywodzi się z grupy NP, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian czworościanu foremnego. Wielościan geodezyjny, na bazie którego został stworzony, składa się z trzydziestu sześciu elementów. Różnica elementów wynika z faktu złączenia dwunastu elementów w cztery. Korpus „Pollocka” skonstruowany jest z osiemnastu trójkątów równoramiennych o podstawie długości 7 cm i ramionach długości 10 cm oraz czterech trójkątów równobocznych o długości boków 4 cm. Posiada jedno, duże wgłębienie zbudowane z sześciu trójkątów równoramiennych o podstawach długości 7 cm oraz ramionach długości 12 cm. Wgłębienie sięga za środek wielościanu, niemal dotykając przeciwległej do jego wierzchołka ściany. Wymiary tego wielościanu to: 18 cm x 18 cm x 18 cm.</p> <p>Jego wymiary wraz z opisanym w akapicie powyżej wgłębieniem stanowią przedstawienie INTP jako osób z reguły cichych, skoncentrowanych na wewnętrznych rozmyślaniach i ideach. Pollock stanowił ekstremalny przykład takich preferencji. Był zamknięty w sobie, niewiele mówił, miał problemy z kontaktem ze światem zewnętrznym. Nie nazywał swoich dzieł, był skoncentrowany jedynie na tworzeniu i eksplorowaniu swojej wewnętrznej koncepcji malarstwa. Jego żona przejmowała kontrolę nad większością rzeczy związanych z wystawianiem prac artysty w galeriach oraz sferą finansową. Równocześnie to właśnie w koncentracji na procesie tkwić jego geniusz artystyczny. Jak sam stwierdził – próba wyjaśnienia jego sztuki mogłaby się skończyć jedynie jej destrukcją.</p> | |
| | | Vincent van Gogh, Andy Warhol, Mark Rothko | INFP |
|  |  | <p>Wielościan „Van Gogh-Rothko-Warhol” to przedstawienie najczęściej występującego wśród badanych przeze mnie na drodze analizy psychobiograficznej artystów typu osobowości, toteż zawsze powinien występować w najważniejszej części dzieła (w samym centrum lub jako pierwszy ze wszystkich). Jest on najbardziej zróżnicowaną pod względem wielkości elementów składowych bryłą w całej instalacji. Wywodzi się z grupy NP, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian czworościanu foremnego. Jego wymiary to: 56 cm x 51 cm x 31 cm. Składa się z sześćdziesięciu elementów: dwunastu trójkątów równobocznych o ramionach 10 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i obu ramionach 30 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 25 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 20 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 17 cm, sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 15 cm, oraz sześciu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i ramionach 13 cm.</p> <p>Elementy o tych samych wymiarach tworzą sześć wypustek, z których cztery zamocowane są na zewnątrz bryły, a dwie do wewnątrz. Brak symetrii odnosi się do zmiennej, emocjonalnej natury INFP. Są oni z reguły zarówno odważnymi i walecznymi osobami, jak i silnie uczuciowymi, co sprawia wrażenie swoistego chaosu. Z jednej strony potrafią być niesamowicie wyrozumiali i współczujący, z drugiej bywa, że wyrażają swoje zdanie tak bezpośrednio, że powodują zakłopotanie wśród innych typów. Ich labilna natura u niektórych jest widoczna od razu, przy pierwszym kontakcie, jak w przypadku Van Gogha, u innych, jak u Rothki, trzeba zagłębić się w życiorys artysty, by ją dostrzec. Nawet kiedy zdają się uporządkowani i sami mówią o sobie, że blisko im do maszyny, jak Warhol, ich zachowanie, sposób życia, słowa, które wypowiadają, zdradzają ich silnie emocjonalne, intuicyjne wnętrza, będące zarówno darem, jak i przekleństwem. Z jednej strony INFP często są nierozumiani przez innych ludzi, co tylko zwiększa poczucie wyobcowania, z drugiej natomiast tak rozbudowane, skorelowane z funkcją Fi odczuwanie, stanowi o ich harcie ducha i odwadze, które przejawiają się głównie w trosce o innych. Jako osoby P, INFP są dużo bardziej spontaniczni i mniej zorganizowani niż osoby J (np. Picasso czy Krasner). Opisana wcześniej konstrukcja wielościanu ma na celu wzbudzenie w odbiorcy poczucia chaosu i braku planu, równocześnie podkreślając inspirującą różnorodność, jaką niesie za sobą taka dysharmonia.</p> | |

| | | Lee Krasner, Claude Monet | ENTJ |
|---|---|--|------|
|  |  | <p>Wielościan „Monet-Krasner” jest największym ze wszystkich obiektów. Wywodzi się z grupy NJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian ośmiościanu foremnego. Jego wymiary to: 150 cm x 60 cm x 108 cm. Składa się z trzydziestu dwóch elementów. Jego korpus został zbudowany z dwudziestu trójkątów równoramiennych o podstawie 40 cm i ramionach 45 cm oraz ośmiu trójkątów równobocznych o bokach długości 40 cm. Cechuje go jedna duża wypustka złożona z czterech trójkątów równoramiennych o podstawie 40 cm i ramionach długości 90 cm. W analizach psychobiograficznych wystąpiło dwoje artystów o tym typie osobowości. W związku z tym wielościan „Monet-Krasner” spoczywa blisko centrum sali, ale nie na środku.</p> <p>Wielkość wielościanu ma na celu podkreślenie kontrolującej, ekspansywnej natury ENTJ. Wypustka, o której mowa w akapicie powyżej jest zaś symbolem charakterystycznych dla tego typu osobowości wysokich ambicji. Ludzie ci od dziecka są przedsiębiorczy. Monet zarabiał na rysowanych przez siebie karykaturach już w wieku czternastu lat. Krasner od początku była zdeterminowana, by skierować swoją karierę w stronę sztuki – w tym celu pechalnie szukała zapisów do Washington Irving High School for Girls, ponieważ liceum to oferowało kierunek sztuki. Po ukończeniu studiów uczęszczała na stypendium do Woman's Art School of Cooper Union, później kontynuowała edukację artystyczną w National Academy of Design. Była świetnie wykształcona, już okresie nastoletnim zaczęła też czytać filozofię egzystencjalną. ENTJ odznaczają się także ponadprzeciętną determinacją, często dążą do celu za wszelką cenę. Monet, który wykupił topole, by namalować obraz i niszczył własne dzieła, gdy nie spełniały jego oczekiwań oraz Krasner, która podpisywała dzieła swojego męża za niego wydają się świetnym tego przykładem. Ludzie o tym typie są wyraziści, nie boją się postawić na swoim. Pojmują świat w logiczny sposób, dając temu wyraz we wszystkim, co robią, mówią i tworzą – impresjonistyczne dzieła Moneta cechowały się przede wszystkim umysłowym charakterem, dopiero później chodziło w nich o namysł nad ulotnością chwili, z kolei Krasner starała się zawsze przypisywać kategorie myślowe pracom swoim i swojego męża, dokładnie rozumieć co widzi i co tworzy, była dużo bardziej praktyczna i zorganizowana niż mąż, interesowały ją przede wszystkim efekty pracy.</p> | |
|  |  | <p>Wielościan „Duchamp-Mondrian” jest najbardziej spiczastym ze wszystkich wielościanów. Składa się z siedemdziesięciu dwóch elementów. Wywodzi się z grupy NJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian ośmiościanu foremnego. Jego wymiary to: 110 cm x 110 cm x 110 cm. Jego korpus zbudowany jest z czterdziestu ośmiu trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 12 cm, przypomina sferę. Długie, cienkie, równomierne rozłożone wypustki, składają się z dwudziestu czterech trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 40 cm i symbolizują zdystansowaną, intensywną naturę INTJ. Ludzie ci często świadomie wybierają odosobnienie, uznając je za naturalną konsekwencję swojej introwertycznej osobowości. Duchamp i Mondrian byli samotnikami z wyboru. Ich dystans nie wynikał z przymusu dyktowanego brakiem akceptacji ze strony otoczenia, a raczej z wewnętrznej potrzeby. Nie byli odrzuceni przez innych jak Van Gogh. Choć wydawali im się pod wieloma względami specyficzni, ludzie byli ich raczej ciekawi, doceniali ich twórczość oraz specyficzne spojrzenie na świat.</p> <p>Drugą charakterystyczną cechą INTJ jest bardzo silna determinacja – ludzie ci są skoncentrowani na dążeniu do celu i życiu zgodnie z własnymi wewnętrznymi standardami i regułami, których prawie nigdy nie łamią. Posiadają idealistyczne wnętrza, któremu – z powodu mocnego Te – daleko jednak do romantycznych uniesień i emocjonalnego pojmowania rzeczywistości. INTJ kierują się w swoim postępowaniu przede wszystkim logiką. Duchamp i Mondrian charakteryzowali się konkretnym spojrzeniem na świat. Dążyli do tego, by podporządkować swoje życie jednej teorii (Mondrian neoplastycyzmowi, Duchamp szachom i ready-made). Pomimo rozmaitych okazji, jakie rozpościerało przed nimi życie zawsze szli przez nie wytyczoną przez siebie drogą, nie zważając ani na utarte wzorce, ani na żadne inne zewnętrzne naciski (Duchamp nie chciał być kojarzony z dadaistami, mimo że pod wieloma względami byli bliscy jego myśleniu). Żyli w zgodzie ze swoim wnętrzem, nawet jeśli miałyby to być postrzegane przez innych ludzi za dziwne (Fi jako funkcja trzeciorzędowa). Podobną konsekwencję zachowywali w kreowaniu własnego wizerunku – ubierali się schudnie, ich mieszkania cechował ascetyczny wygląd, oboje rzadko uśmiechali się do zdjęć, wydawali się surowi i powściągliwi. Pomimo tego pozornego braku przyjazności, byli też bardzo gościnni i uprzejmi. Choć wielościan „Duchamp-Mondrian” cechuje się przede wszystkim spiczastością, przez którą ciężko się zbliżyć do jego środka, jego centralna część stanowi jedną z najbliższych sferze elementów całej instalacji (tylko wielościan „Abramović” jest bardziej sferyczny).</p> | |
|  |  | <p>Wielościan „Abramović” najbardziej ze wszystkich przypomina sferę. Wywodzi się z grupy NJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian ośmiościanu foremnego. Jego wymiary to: 110 cm x 80 cm x 45 cm. Składa się ze stu dwudziestu ośmiu elementów: dziewięćdziesięciu dwóch trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 12 cm, ośmiu trójkątów równobocznych o bokach długości 10 cm, szesnastu trójkątów równoramiennych o podstawie długości 10 cm i ramionach długości 20 cm oraz ośmiu trójkątów równoramiennych o podstawie 10 cm i długości 40 cm. Przypominający sferę wygląd wielościanu „Abramović” nie jest jednak emanacją poglądu, jakoby INFJ byli najbliżzej osiągnięcia stanu jaźni. Wszystkie typy osobowości „startują” z tego samego punktu, żaden nie jest lepszy ani gorszy, ani bardziej lub mniej zbalansowany. Dany INFJ może być bardziej, mniej lub podobnie zbalansowany do innych typów osobowości, którymi się otacza. Podobnie jak każdej innej osobowości, nie jest mu to jednak dane od urodzenia. Drogę w kierunku stanu idealnego balansu – jaźni – człowiek podejmuje w oparciu o doskonalenie samoświadomości w ciągu całego życia i doświadczeń z nim związanych.</p> <p>INFJ jest jednak typem osobowości, który z mojego punktu widzenia (osobowości INTJ) zdaje się zaskakującym balansom logiki z uczuciami, toteż zasługuje na wyjątkowy, bliski idealnemu kształt. Symetryczna struktura bryły ma na celu wzbudzenie w odbiorcy poczucia harmonii. Pomimo swojej odczuwającej natury, INFJ cechują się bardzo racjonalnym spojrzeniem na problemy, które stawia przed nimi życie. Swoiste wyważenie cechujące ich wypowiedzi oraz zachowanie sprawia wrażenie elegancji. Osoby te skoncentrowane są na chęci kontaktu z innymi ludźmi, odczuwają stałą potrzebę pozostawania w relacjach z nimi, łakną poczucia połączenia, głębokich interakcji. Nieduże kolce w harmonijnych odległościach oraz symetria wielościanu „Abramović” mają za zadanie podkreślać łagodność, uprzejmość i życzliwość, jakimi wydają się emanować INFJ. Czasami osoby te są jednak zadziorne i niepokorne (co paradoksalnie tylko bardziej zbliża je ku osiągnięciu idealnego balansu). W kontekście dążenia do swoich celów często odznaczają się logicznym podejściem i determinacją, co symbolizują cztery wypukłe, ostre wypustki.</p> | |



Wielościan „Picasso” to najbardziej symetryczny ze wszystkich wielościanów w instalacji. Wywodzi się z grupy SJ, toteż został zbudowany na bazie wielościanu powstałego poprzez podział ścian dwudziestościanu foremnego. Jego wymiary to: 120 cm x 120 cm x 120 cm. Jest to drugi co do wielkości wielościan, złożony z osiemdziesięciu elementów: sześćdziesięciu trójkątów równobocznych o podstawach długości 15 cm i ramionach długości 40 cm oraz dwudziestu trójkątów równobocznych o bokach równych 15 cm. Posiada dwanaście identycznych pod względem wielkości, ułożonych w równych odstępach wypustek, przez co swoim wyglądem przypomina trójwymiarową gwiazdę.

Regularność wielościanu „Picasso” koresponduje z silnie zorganizowaną naturą ESTJ. Osoby o tym typie lubią reguły, wydają się „poukładane” i surowe. Picasso przestrzegał swoich rytuałów, lubił tradycyjne role. Jednocześnie, nasuwające się mimowolnie skojarzenie z gwiazdą, symbolizuje charakterystyczne dla typów S przywiązanie do rzeczywistości i podejrzliwość wobec intuicyjnego pojmowania świata. Figuratywność, nawet tak osobliwa jak na kubistycznych pracach Picassa, pozostaje nadal zatopiona w świecie rzeczywistych przedmiotów. Indywidualny, oryginalny sposób ich przedstawienia odróżniał tego artystę od innych, zapewniając mu niezwykłą popularność, nadal jednak były to przedstawienia realnie żyjących osób (np. kobiet Picassa) czy sytuacji a nie czysto abstrakcyjne idee. W razie wątpliwości warto porównać malarstwo Picassa z malarstwem Pollocka czy Rothko, którzy byli typami intuicyjnymi (oczywiście, jak zostało już wcześniej kilka razy podkreślane, nie sposób analizować typów osobowości artystów, patrząc tylko na ich twórczość, ale jeśli zna się już ich typy osobowości można odnaleźć pewne ich cechy dziełach owych twórców).