

Grażyna Draus

**Muzyka fortepianowa Tomasza Sikorskiego
w świetle Teorii dezintegracji pozytywnej
Kazimierza Dąbrowskiego**

Osobowość artysty i jej manifestacja w twórczości kompozytorskiej

Praca powstała w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy”

Niniejsza praca jest objęta ochroną prawa autorskiego i jej wykorzystanie w jakiegokolwiek formie wymaga zgody autora lub Instytutu Muzyki i Tańca.

Warszawa, 21 marca 2016 r.

Poniżej opublikowane są tylko fragmenty pracy, **wyróżnione** w spisie treści.

Całość zostanie wydana w formie książkowej nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Spis treści

Wstęp	5
--------------------	----------

CZĘŚĆ I. Osobowość

Rozdział 1. Rozwój osobowości twórczej – podstawowe zagadnienia	10
--	-----------

I.1.1. Terminologia, zakres badawczy	10
I.1.2. Najważniejsze ogólne koncepcje rozwoju osobowości:	12
I.1.2.1. Psychoanalityczna koncepcja Zygmunta Freuda	13
I.1.3. Teorie holistyczne	16
I.1.3.1. Psychospołeczna koncepcja rozwoju Erika H. Eriksona	16
I.1.3.2. Teoria archetypowa Carla Junga	18
I.1.4. Teorie strefowe	21
I.1.4.1. Teoria osobowości neurotycznej Karen Horney	21
I.1.4.2. Teoria stosunków interpersonalnych Harry'ego Sullivana	22
I.1.4.3. Teoria motywacyjna Abrahama Maslowa	24

Rozdział 2. Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego	26
--	-----------

I.2.1. Antropologiczne podstawy teorii rozwoju i twórczości K. Dąbrowskiego	26
I.2.2. Obraz człowieka w teorii dezintegracji pozytywnej K. Dąbrowskiego	27
I.2.3. Esencja a egzystencja	28
I.2.4. Osobowość jako realizacja potencjałów rozwojowych	29
I.2.5. Trzy główne typy i wzory rozwoju osobowości	31
I.2.6. Rozwój twórczy poprzez dezintegrację pozytywną	32
I.2.7. Wielopłaszczyznowość i wielopoziomowość rozwoju	33
I.2.8. Poziomy i stadia rozwoju w Teorii dezintegracji pozytywnej	36
I.2.9. Przekroczenie cyklu biologicznego człowieka	37
I.2.10. Przekroczenie cyklu biologicznego człowieka a jednostki wybitne	38
I.2.11. Przekroczenie własnego typu psychologicznego	40
I.2.12. Hierarchia poziomów integracji i dezintegracji	41
I.2.13. Psychiczne środowisko wewnętrzne	44
I.2.14. Dynamizmy rozwojowe a konstruowanie osobowości	45
I.2.15. Pasja rozwoju	50

Rozdział 3. Tomasz Sikorski – rys biograficzny..... 53

I.3.1. Dzieciństwo.....	53
I.3.2. Lata szkolne	54
I.3.3. Okres młodości.....	55
I.3.4. Studia	56
I.3.5. Rozwój kariery.....	59
I.3.6. Małżeństwo	63
I.3.7. Pobyt w USA	64
I.3.8. Lata dojrzałe.....	65
I.3.9. Ostatnie lata życia	67

Rozdział 4. Osobowość Tomasza Sikorskiego w perspektywie Teorii dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego 69

I.4.1. Potencjał rozwojowy.....	70
I.4.2. Typy, formy i ekspresja wzmożonej pobudliwości psychicznej.....	71
I.4.3. Podwyższona wrażliwość psychiczna a zdolności.....	73
I.4.4. Tomasz Sikorski – cechy indywidualne opisywane w Teorii dezintegracji pozytywnej jako charakterystyczne dla osób utalentowanych.....	74
I.4.4.1. Nadwrażliwość, bezkompromisowość.....	74
I.4.4.2. Nieprzystosowanie do rzeczywistości, kontakty z otoczeniem	76
I.4.4.3. Niezaradność	79
I.4.4.4. Tendencje do alienacji.....	80
I.4.4.5. Dramatyczna percepcja ludzkiej egzystencji	81
I.4.4.6. Obsesje, lęki	82
I.4.4.7. Dwubiegunowość.....	83
I.4.5. Formy i ekspresja wzmożonej pobudliwości psychicznej	84
I.4.6. Zachowania transgresyjne.....	86
I.4.7. Zakończenie	88

CZEŚĆ II. Muzyka

Rozdział 5. Muzyka fortepianowa Tomasza Sikorskiego 93

Wstęp 93

II.5.1. Muzyka na fortepian/instrument klawiszowy solo 96

II.5.1.1 *Sonant* 98

II.5.1.2 *Zerstreutes Hinausschauen* 118

II.5.1.3 *Hymnos* 126

II.5.1.4 *Autograf* 181

II.5.1.5 *Eufonia* 187

II.5.1.6 *Rondo* na instrument klawiszowy 214

Rozdział 6. Muzyka na dwa fortepiany 236

Wstęp 236

II.6.1. *Diafonia* 237

II.6.2. *Muzyka nasłuchiwana* 246

CZEŚĆ III. Idiom

Rozdział 7. Idiom odosobnienia 250

III.7.1. Tomasz Sikorski – sonorysta czy minimalista? 250

III.7.1.1. Między „sonoryzmem” a „sonorystyką” 251

III.7.1.2. Tendencje sonorystyczne w twórczości Tomasza Sikorskiego 253

III.7.1.3. Elementy sonorystyczne w twórczości fortepianowej 254

III.7.2. Tendencje minimalistyczne w muzyce fortepianowej 257

III.7.2.1. Procedury minimalistyczne w twórczości fortepianowej Tomasza Sikorskiego .. 258

III.7.3. Inne cechy indywidualnego języka dźwiękowego Tomasza Sikorskiego 262

III.7.4. Muzyka fortepianowa Tomasza Sikorskiego w perspektywie Teorii dezintegracji
pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego 265

Zakończenie 267

Aneks 270

Bibliografia 299

Wstęp

Niniejsza praca to pogłębiona refleksja nad sylwetką kompozytorską Tomasza Sikorskiego, w szczególności zaś nad jego twórczością fortepianową. Przedmiotem moich rozważań są dwa aspekty – sam **artysta**, jego szczególna osobowość, zarazem źródło jego aktywności twórczej – i **dzieło**, rozumiane z jednej strony jako samodzielny byt muzyczny, zmaterializowany w formie zapisu i dźwięku, poddający się wszelkim analizom teoretycznym, z drugiej zaś jako manifestacja osobowości twórcy i realizacja jego indywidualnych potencjałów.

75-lecie urodzin kompozytora, które przypadło 19 maja 2014 roku, to doskonała okazja, by pochylić się nad jego twórczością i odczytać ją na nowo, a także by podjąć próbę jej rozpowszechnienia i przywrócenia jej funkcjonowania w życiu koncertowym.

Tomasz Sikorski to twórca tyleż nietuzinkowy, co nieznany. Korzystał z awangardowych technik kompozytorskich (między innymi procedur minimalistycznych i sonorystycznych), interesował się także możliwościami elektroakustycznego przekształcania dźwięku. W latach siedemdziesiątych XX wieku skupił się jednak na poszukiwaniu własnego, indywidualnego języka dźwiękowego, czego efektem było wykrystalizowanie się specyficznej estetyki. Do jej podstawowych cech należą niewątpliwie: redukcja materiału muzycznego, dysonansowość, szczególna harmonika, powtarzalność kontrastujących ze sobą modułów, stosowanie gwałtownych zmian w zakresie dynamiki i ekspresji oraz klarowna, blokowa forma. Powszechnie uważany za przedstawiciela *minimal music*, wymyka się, jak się wydaje, prostemu przyporządkowaniu do tego kierunku. Stanowi oryginalne zjawisko w polskiej muzyce dwudziestowiecznej, które jak dotąd nie doczekało się szerszych opracowań.

W mojej pracy skupiam się na muzyce fortepianowej, bowiem, ze względu na pianistyczną pasję i wykształcenie, była szczególnie bliska kompozytorowi, można rzec – najbardziej dla niego naturalna i doskonale uświadomiona. Kompozycje przeznaczone na fortepian okazały się także przestrzenią, w której dokonywały się najistotniejsze zmiany w zakresie języka muzycznego, prowadzące do wykrystalizowania się oryginalnego, niepowtarzalnego stylu artystycznej wypowiedzi tego twórcy.

Sikorski to jednak nie tylko interesujący kompozytor, pedagog warszawskiej uczelni muzycznej, to także przykład wyjątkowego człowieka – o specyficznym rysie charakterologicznym, niełatwych związkach z rzeczywistością, funkcjonującego

w postępującej alienacji, budującego głęboki i dramatyczny świat wewnętrznych przeżyć, które znalazły swój wyraz w twórczości.

W mojej pracy przedstawiam życie i osobowość artysty, ujmując je w perspektywie jednej z najważniejszych doktryn humanistycznych XX wieku – Teorii dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego (1902 – 1980), polskiego psychologa klinicznego, psychiatry, filozofa i pedagoga, autora licznych publikacji naukowych i popularnonaukowych, niekwestionowanego autorytetu w dziedzinie psychologii klinicznej, higieny psychicznej, psychiatrii oraz pedagogiki, uczonego umieszczonego na opublikowanej w czasopiśmie „Psychology Today” w 1967 roku liście najwybitniejszych psychologów i psychiatrów w historii nauki.

Koncepcja Dąbrowskiego jest niezwykle przydatna w badaniu losu i drogi twórczej artystów – kompozytorów, wykonawców, pisarzy, przedstawicieli sztuk plastycznych, bowiem prawa rządzące ich niełatwym rozwojem są szczególne, im tylko właściwe. Najistotniejszą rolę pełni w niej hierarchia wartości, gdzie wybory niższego rzędu podporządkowywane są wartościom rzędu wyższego.

Rozwój osobistych potencjałów twórczych osób utalentowanych jest według Dąbrowskiego wielopoziomowy, a do jego cech należą przede wszystkim: indywidualna ścieżka rozwojowa, nierównomierność i silne kryzysy, które stanowią jej mechanizm. Wielopoziomowy typ rozwoju osobowości jest charakterystyczny dla jednostek szczególnie wrażliwych, żyjących w poczuciu odrębności i osamotnienia, w szczególnego rodzaju rozdwojeniu – jak to miało miejsce także w przypadku Tomasza Sikorskiego.

Teoria dezintegracji pozytywnej wskazuje na to, że taki rodzaj rozwoju osobowości jest nietypowy dla większości populacji, naturalny natomiast, a nawet charakterystyczny dla wyjątkowo utalentowanych artystów i w nierozzerwalny sposób wiąże ich życie z działalnością twórczą. Staje się ona warunkiem koniecznym ich egzystencji, realizacją ich osobowości, o wysoce indywidualnym rysie, a także sposobem komunikowania się ze światem.

Ukazanie sylwetki Tomasza Sikorskiego, jego rozwoju twórczego, a także spuścizny kompozytorskiej w świetle teorii Dąbrowskiego jest pierwszą taką próbą pośród nielicznych opracowań dotyczących tego kompozytora. Odnalezienie śladów ukrytego, introwertycznego świata artysty i jego idiomatycznej manifestacji przez analizę twórczości może stanowić przełom w historii recepcji dorobku artysty i wstęp do kolejnych badań nad tą pomijaną przez badaczy, ważną postacią i jej niezwykle oryginalnym dziełem w panoramie polskiej muzyki XX wieku.

Dotychczasowe opracowania dotyczące Tomasza Sikorskiego i jego twórczości są nieliczne i rozproszone. Poza hasłami w encyklopediach muzycznych, polskich i zagranicznych, znajdziemy zaledwie kilka pozycji dotyczących tego kompozytora¹ – żadna z tych prac nie stanowi jednak studium poświęconego wyłącznie osobie i spuściźnie kompozytorskiej Sikorskiego.

Twórczość kompozytorska Sikorskiego – w dużej części przecież wydana – pozostaje nieznana młodemu pokoleniu badaczy, wykonawców i odbiorców muzyki. Niezwykle rzadko możemy ją usłyszeć w salach koncertowych, nie znajdziemy satysfakcjonujących nagrań, ani prac, które byłyby ujęciem badawczym specyficznej estetyki i języka muzycznego kompozytora powiązaniem z jego biografią. Muzyka Sikorskiego, prezentowana incydentalnie i niemal wyłącznie przez wykonawców osobiście pamiętających kompozytora, nie dociera do szerszych kręgów odbiorców, pozostając w zapomnieniu.

Wybór postaci Sikorskiego i jego muzyki jako przedmiotu badań wynika nie tylko z mojego żywego zainteresowania jego kontrowersyjną, nietuzinkową osobowością i niezwykle interesującą spuścizną kompozytorską, ale ma być także próbą zwrócenia na nią uwagi środowiska muzyków, muzykologów i melomanów. Nowe publikacje i badania nad życiem i twórczością tego artysty stwarzają bowiem szansę przywrócenia jego nazwiska w poczet twórców znanych i wykonywanych, mogą również zainicjować nowe nagrania jego muzyki, co byłoby kolejnym krokiem do jej upowszechnienia.

W ręce odbiorców oddaję zatem studium analityczne muzyki fortepianowej Tomasza Sikorskiego powiązane z refleksją nad osobowością artysty i jego twórczym rozwojem. Traktuję je jako uzupełnienie i upowszechnienie skromnej wiedzy dotyczącej sylwetki tego kompozytora, a także przedstawienie jej w nowej perspektywie.

Metody, które zastosowałam obejmują zarówno badanie morfologii opisywanych utworów, jak i omówienie ich symboliki i przekazu. Analiza formalna, strukturalna, harmoniczna, a także naukowa interpretacja teoretyczna i muzykologiczna, dotykająca wszystkich elementów dzieła, spotykają się z refleksją psychologiczną i hermeneutyczną, umieszczając twórczość Sikorskiego w kontekście biograficznym i osobowościowym, a wreszcie czysto muzycznym, wskazując cechy jego odrębnego, indywidualnego stylu.

Przedmiotem moich badań są utwory przeznaczone na fortepian solo (*Sonant*, *Zerstreutes Hinausschauen*, *Hymnos*, *Eufonia*, *Autograf*) i na dwa fortepiany (*Diafonia*, *Muzyka nasłuchiwana*) oraz *Rondo* na instrument klawiszowy, komponowane między 1967

¹ M. in. J. Miklaszewskiej, K. Baculewskiego, Z. Peret-Ziemlańskiej, E. Wójtowicz; patrz: bibliografia.

a 1984 rokiem. Stanowią one przykłady dojrzałej, świadomej twórczości – pierwsze z opisywanych przeze mnie dzieł, *Sonant*, powstało po okresie studiów, ostatnie (*Rondo*) – na cztery lata przed śmiercią kompozytora.

Wybrany przeze mnie dział dorobku Tomasza Sikorskiego obrazuje drogę intensywnego rozwoju oryginalnego języka dźwiękowego, który stanowi urzeczywistnienie nie tylko koncepcji muzycznych i twórczych, ale także filozofii życia, stosunku do rzeczywistości i niezwykle interesującego, wewnętrznego świata artysty, charakteryzującego się intensywnością przeżyć, przenikliwością, wrażliwością i refleksyjnością.

Żywię nadzieję, że niniejsza praca otworzy ścieżkę dla dalszych obserwacji nad życiem i twórczością Tomasza Sikorskiego, stając się przyczynkiem do dyskusji muzykologów, estetyków i teoretyków, wreszcie zaś, że opracowanie to zainteresuje wykonawców muzyki nowej, czego dalszym skutkiem będzie zapoznanie szerszej publiczności z jego utworami i zapewnienie im stałego miejsca na estradach koncertowych.

Serdeczne podziękowania składam Panu dr Mieczysławowi Kominkowi, dyrektorowi Związku Kompozytorów Polskich oraz Paniom Izabeli Zymer i Beacie Dźwigaj z Biblioteki ZKP za udostępnienie materiałów nutowych i nagrań niezbędnych do powstania tej pracy.

Część I

OSOBOWOŚĆ

[...]

Rozdział 2

Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego – integracyjne i dezintegracyjne czynniki twórczego rozwoju

Dzieło Kazimierza Dąbrowskiego (1902 – 1980) wybitnego polskiego psychiatry, pedagoga i filozofa, twórcy Teorii dezintegracji pozytywnej, sytuuje się w obszarze zainteresowań antropologii społeczno-kulturowej w zakresie funkcjonowania niektórych składników kultury, takich jak wzory, wartości, idee czy normy. O ile jednak antropologia społeczno-kulturowa zajmuje się przede wszystkim grupami ludzkimi i społecznościami, to przedmiotem dociekań Dąbrowskiego pozostaje jednostka i jej indywidualny rozwój, którego naturalną konsekwencją jest także kształtowanie się określonych postaw społecznych.

I.2.1. Antropologiczne podstawy teorii rozwoju i twórczości Kazimierza Dąbrowskiego

Koncepcja Dąbrowskiego znajduje swe uzasadnienie przede wszystkim w **antropologii filozoficznej**, skoncentrowanej na relacjach człowieka wobec przyrody, historii, kultury, społeczeństwa, absolutu, świata rzeczy, wreszcie zaś w stosunku do samego siebie. To właśnie antropologia filozoficzna zadaje pytania o naturę i istotę człowieka, zajmuje się problemami jego powołania i przeznaczenia, dokonuje interpretacji człowieka jako podmiotu poznania, działania i twórczości.

U podstaw koncepcji Dąbrowskiego leży filozofia antynomii, filozofia rozdarcia oraz poszukiwania, określania i realizacji esencji ludzkich. To bowiem prowadzi do przekroczenia i uzgodnienia podstawowych sprzeczności, takich jak: antynomia życia i śmierci, dobra i zła, miłości i nienawiści, wolności i przymusu czy rozwoju i niezmienności. Stają się one odrębnymi, ale zespolonymi wartościami.

W poszukiwaniu własnej koncepcji człowieka Dąbrowski łączy refleksję filozoficzną z analizą naukową i zderza je z empirycznymi danymi. Ich źródłem stały się badania, prowadzone przez szereg lat w Polsce, m. in. w Instytucie Higieny Psychiczej w latach 1935-1949, w Zakładzie Higieny Psychiczej i Psychiatrii Dziecięcej PAN w latach 1958-1966 oraz w Kanadzie (na uniwersytetach Alberta i Laval) i w USA (na uniwersytetach Harvarda i Baltimore).

Badania utalentowanych artystycznie dzieci i młodzieży, a także analizy biografii wielkich artystów i ich drogi twórczej, stały się podstawą proponowanej przez Dąbrowskiego

koncepcji rozwoju indywidualnego. Choć publikacje Dąbrowskiego nieraz sprawiają wrażenie mało wyrazistych, wymagających wysiłku przy uchwyceniu najistotniejszych treści w celu zbudowania przejrzystego obrazu Teorii dezintegracji pozytywnej, wprowadzają jednak zasadniczy potencjał odkrywczy dla nauk humanistycznych.

Prace Kazimierza Dąbrowskiego wnoszą istotne zmiany w pojmowaniu roli kryzysów i psychonerwic w rozwoju jednostek wybitnie utalentowanych, szczególnie w dziedzinie sztuki, tym samym mają przełomowe znaczenie dla zrozumienia i interpretacji praw rządzących procesem formowania się osobowości artystycznych.

I.2.2. Obraz człowieka w teorii dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego

Antropologiczno-filozoficzna koncepcja człowieka proponowana przez Dąbrowskiego wyrasta z ewolucyjnego kreatywizmu (Henry Bergson) i, przez personalizm, zmierza do egzystencjalizmu (Søren Kierkegaard, Karl Jaspers). Dla autora Teorii dezintegracji pozytywnej filozofia to próba poznania „rzeczy ostatecznych” człowieka, do których zalicza on przede wszystkim problemy sensu życia jednostki i społeczeństwa, sensu istnienia świata, sensu rozwoju, śmierci, miłości, dobra i zła, sensu wartości, istnienia Boga itp. Owe „rzeczy ostateczne”, wartości i stany graniczne, pojawiające się w życiu człowieka, stanowią esencję jego egzystencji, którą stopniowo, w procesie własnego rozwoju, poznaje, a następnie realizuje w swoim życiu. Jak pisze Dąbrowski, jest to *filozofia esencji i egzystencji zarazem, w której esencja ma tę przewagę, że bez jej stwierdzenia i określenia egzystencja ludzka staje się bezwartościowa. Tylko bowiem przez uchwycenie esencji w egzystencji ta ostatnia nabiera sensu dla rozwoju i filozofii jednostki ludzkiej*².

Postawa filozoficzna wyłaniająca się z pism Dąbrowskiego nie jest jedynie koncepcją teoretyczną, opartą na analizie logicznej, jak większość refleksji dotyczących człowieka, jawiących się jako intelektualna „gra”. W teorii rozwoju Kazimierza Dąbrowskiego elementy uczuciowe odgrywają nie mniejszą rolę niż intelektualne. Możliwość autentycznego poznania w sensie filozoficznym jest zatem w tym samym stopniu rezultatem intelektualnego, jak i emocjonalnego zaangażowania w poszukiwanie istoty i sensu życia, a więc „rzeczy ostatecznych” człowieka. Dlatego też rozwój uczuć wyższych, w szczególności zaś rozwój w sferze moralnej, bagatelizowany lub pomijany w pracach filozoficznych, począwszy od kartezjańskiego *cogito ergo sum*, stanowi element nie mniej istotny dla rozwoju refleksji filozoficznej niż analiza logiczna.

² Kazimierz Dąbrowski, *Elementy filozofii rozwoju*, Warszawa 1989, s. 77.

Moim zdaniem odniesienie się do emocji i moralności przy próbie scharakteryzowania poziomu rozwoju jednostki jest tyleż konieczne, co ryzykowne. Są to bowiem obszary bardzo subtelne, w wysokiej mierze indywidualne i zróżnicowane, o trudno uchwytnych powiązaniach i zależnościach. Sądy formułowane na ich podstawie z natury rzeczy muszą być ogólne i w znacznym stopniu hipotetyczne, co jednak nie przekreśla ich znaczenia. W wypadku szczególnie charakterystycznych osobowości, z czym właśnie mamy do czynienia w sylwetce Tomasza Sikorskiego, teoria Dąbrowskiego nabiera zdecydowanej wyrazistości.

Koncepcja wyłaniająca się z prac Dąbrowskiego zbliża się bardziej do myśli orientalnej niż tradycji analitycznej Zachodu, wymaga bowiem postawy kontemplacyjnej, medytacyjnej, a nawet mistycznej. Jednakże badanie istoty ludzkiej egzystencji, możliwości rozwoju indywidualnego i społecznego, powołania i jego realizacji w przebiegu całego życia, nie może odbywać się z pominięciem procesów psychicznych, stanowiących często podstawę aktywności człowieka. W szczególny sposób dotyczy to jednostek wybitnych o profilu artystycznym, wykazujących niezwykłą wrażliwość emocjonalną, do których bez wątpienia możemy zaliczyć Tomasza Sikorskiego.

I.2.3. Esencja a egzystencja

Obserwacja losów, drogi rozwoju i niepowodzeń jednostek twórczych potwierdza ich skłonność do niezwykle intensywnych przeżyć w sytuacjach egzystencjalnych rozterek, czy też w zmaganiu z codziennością i jej problemami, co znajduje swe odbicie w procesach twórczych, a nawet je determinuje. Zdaniem Kazimierza Dąbrowskiego decyduje o tym specjalna konstelacja psychofizyczna, która powoduje owe skłonności, co wyraża się w wyborze własnej drogi życiowej i w sposobie rozwiązywania rozmaitych trudności pojawiających się w rozwojowym cyklu życia.

Centralny punkt w koncepcji Dąbrowskiego stanowi zagadnienie esencji ludzkich, ich tworzenia i zachowania. Należą do nich **właściwości indywidualne** każdej osobowości, takie jak: ugruntowanie własnej tożsamości, rozwój osobistych uzdolnień i talentów, pogłębianie relacji z bliskimi osobami oraz **właściwości powszechne**, do których należy rozwój empatii, troski i poczucia odpowiedzialności za siebie i najbliższych, a także za całe społeczeństwo.

Wymienione cechy powstają na drodze rozwoju osobowości, na drodze uświadomienia, zapamiętania i utrwalenia w historii indywidualnych przeżyć, poprzez retrospekcje i projekcje. Konsekwencją autentycznego rozwoju duchowego, intelektualnego

i emocjonalnego jest rzeczywiste przejście od egzystencji do esencji, która raz wypracowana ma charakter trwały i niezniszczalny.

Pełne zharmonizowanie i zintegrowanie relacji pomiędzy egzystencją a esencją z teorią rozwoju psychicznego jest osiągnięciem Kazimierza Dąbrowskiego, jednak pewne aspekty prezentowanej przez niego refleksji nad człowiekiem można odnaleźć w pismach takich filozofów egzystencjalnych, jak Søren Kierkegaard i Karl Jaspers czy w pismach twórcy ewolucjonizmu kreacjonistycznego Henri Bergsona³.

I.2.4. Osobowość jako realizacja potencjałów rozwojowych

Wśród współczesnych teorii osobowości Teorię dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego wyróżnia połączenie spojrzenia psychologicznego z aksjologią rozwoju osobowego. Poza teoriami omówionymi już wcześniej – teorią kryzysów Eriksona i teorią psychologii głębi Junga, egzystencjalno-personalistyczna koncepcja Dąbrowskiego reprezentuje podejście całościowe, dające obraz człowieka w przebiegu całego życia.

Przypomnijmy, że osobowość jest zwykle definiowana, jako zespół niezmiennych cech właściwych danej jednostce, wpływających na charakterystyczne dla niej wzorce zachowania, odkrywane w relacjach zewnętrznych i wewnętrznych. W takim rozumieniu każdy człowiek posiada osobowość, która jedynie ujawnia i umacnia się w ciągu życia.

Holistyczne teorie rozwoju osobowości, takie jak Eriksona, Junga i Dąbrowskiego, zwracają uwagę na możliwość stopniowego kształtowania się osobowości. Choć autorzy ci mają odmienne zdanie co do przebiegu tego procesu, zgodnie proponują takie ujęcie osobowości, które zakłada jej plastyczność i stopniową przemianę. Tempo i zakres odbywających się zmian są zróżnicowane u poszczególnych osób, także ostateczny rezultat rozwoju osobowości, jakim jest pełna realizacja, a nawet transgresja podstawowego potencjału osobistego, nie są jednakowe dla wszystkich ludzi. W takim ujęciu osobowość jest strukturą indywidualną, będącą rezultatem doświadczeń osobniczych, samowychowania i autopsychoterapii, zarazem zaś najwyższą formą organizacji człowieka. Można powiedzieć, że osobowość się staje lub też, jak to określa Dąbrowski, osobowość się zdobywa (a nie posiada). Jego zdaniem głównymi składnikami spełniającymi istotną rolę w dynamice rozwoju indywidualnego są elementy uczuciowe, dążeniowe i wyznawane wartości. Należy wyraźnie zaznaczyć, że Dąbrowski nie pomija właściwości intelektualnych, zwraca jednak

³ Kobierzycki, 2001.

uwagę na istotną rolę procesów emocjonalnych w kształtowaniu struktury kognitywnej i kreatywnej osobowości.

Jak podkreśliłam już wcześniej, studia nad afektem pozostają wciąż niezgłębionym i nieusystematyzowanym działem psychologii, jednakże komplikacja i różne poziomy ludzkich doświadczeń, uniwersalizm i obiektywizm wartości, wreszcie też procesy twórczości, silnie związane z bogatą afektywnością, nie mogą być wyjaśnione bez uwzględnienia rozwoju uczuciowego. Historia życia wybitnych jednostek wyraźnie wskazuje, że ich spotęgowana reaktywność łączy się z intensywnością doznań i doświadczeń w sferach: kognitywnej, wyobrazeniowej i emocjonalnej. Te same prawa odnoszą się do twórczych dzieci i młodzieży.

Jak pisze Dąbrowski: *Opis rozwoju takich jednostek ujawnia, że w przypadkach, w których rozwój osiąga uniwersalne ludzkie wartości, to znaczy wartości, które trwają poprzez epoki i kultury – czynniki emocjonalne odgrywają dominującą rolę. Przejawiają się one w konfliktach wewnętrznych, w stanach niepokoju, lęku i depresji w związku z potrzebą empatii i zainteresowania ze strony innych, w dążeniach do związków uczuciowych wyłącznych i trwałych, i takich samych związków przyjaźni, a także w rozpaczliwych poszukiwaniach sensu ludzkiego istnienia, Boga nie jako figury abstrakcyjnej i zinstytucjonalizowanej, ale jako osobowości, którą można uchwycić bezpośrednio, uczuciowo, intuicyjnie w jego obecności*⁴.

Dla opisu struktury potencjałów jednostki, Dąbrowski wprowadza pojęcie **instynktu rozwojowego**, jako potężnej siły globalnej, kierującej całym rozwojem istot żywych. Rozwój ten odbywa się na różnych poziomach i w różnym zakresie, bez udziału lub z udziałem sił autonomicznych człowieka. Wyrazem konkretyzacji instynktu rozwojowego jest **potencjał rozwojowy** – *oryginalne wyposażenie, które determinuje granicę poziomu, do którego może się rozwinąć dany osobnik, jeżeli warunki fizyczne i warunki otoczenia są optymalne*⁵.

Potencjał rozwojowy jest trójczłonowy. Składają się nań trzy grupy czynników kontrolujących rozwój:

1. zjawiska uwarunkowane genetycznie i zmiany w konstrukcji organizmu;
2. wpływy społeczne, oddziaływania grup ludzkich;
3. autonomiczne siły i procesy, do których należą: świadomość, konflikt wewnętrzny oraz wybór i decyzja.

⁴ Kazimierz Dąbrowski, *Funkcje i struktura emocjonalna osobowości*, Lublin 1984, s. 19.

⁵ Ibidem, s. 24.

Potencjał rozwojowy może być ograniczony do czynników z grupy pierwszej, co skutkuje rozwojem indywidualności egocentrycznej, psycho- lub socjopatycznej albo do czynników z grup pierwszej i drugiej – wówczas zachowanie jednostki kształtują zmienne wpływy środowiska. Pełny i autentyczny rozwój indywidualny jest możliwy tylko wtedy, jeśli jest skutkiem wszystkich trzech czynników. Podlegająca mu jednostka świadomie walczy o przekroczenie swoich konstytucjonalnych i społecznych ograniczeń, jest świadoma własnego rozwoju i hierarchii wartości, coraz bardziej kieruje sobą i swoim życiem.

I.2.5. Trzy główne typy i wzory rozwoju osobowości

Opisując zjawisko rozwoju osobowości, twórca Teorii dezintegracji pozytywnej zakłada, że rozwój nie odbywa się w stałym tempie. Składają się nań okresy intensywności (nierównowagi), na przykład kryzysy moralne, proces twórczy, psychoneerwice oraz okresy zastoju (równowagi).

Podstawowe typy rozwoju, wyróżnione przez Dąbrowskiego, to: **rozwój normalny**, statystycznie najczęstszy, ograniczony do stadiów biologicznego dojrzewania i wrodzonego typu psychologicznego, **jednostronny przyspieszony** pośredni pomiędzy normalnym i wszechstronnym i **wszechstronny przyspieszony**, charakterystyczny dla jednostek wybitnych, osobowości twórczych. W rozumieniu Kazimierza Dąbrowskiego „przyspieszenie” nie oznacza tempa rozwoju, ale zakres i głębokość zachodzących zmian. Jest to przykład wprowadzania przez autora Teorii dezintegracji pozytywnej terminologii, która w pewnej mierze zaburza lub utrudnia pojmowanie jego wykładu.

W przebiegu rozwoju **jednostronnego przyspieszonego** tylko niektóre z potencjałów intelektualnych i emocjonalnych rozwijają się intensywnie, podczas gdy inne pozostają na poziomie przeciętnym. Jest tu możliwa swoista realizacja talentów w procesie twórczości, jednak jest ona pozbawiona składników ogólnych, kontekstu ludzkiego doświadczenia. Taki rozwój charakteryzuje się nadmierną gradacją pewnych form ekspresji emocjonalnej, sensualnej albo wyobrazeniowej, jednak – choć stwarzają one wiele możliwości – twórczości brak obiektywnej hierarchii wartości.

Rozwój jednostronny przyspieszony może mieć także kierunek negatywny. Może przejawiać się w postaci psychopatii czy paranoi (wówczas struktury psychiczne są odporne na wpływy zewnętrzne) lub kreować typy dyktatorskie, a nawet kryminalne (na przykład przy dobrym rozwoju intelektualnym i wyobrazeniowym, ale z ograniczonym rozwojem emocjonalnym).

Rozwój **wszechstronny przyspieszony**, najwyższa, zarazem zaś najbardziej skomplikowana forma kształtowania się osobowości, to symultaniczny rozwój psychiczny, intelektualny, emocjonalny, moralny i estetyczny. Jest on kontrolowany przez zespół czynników autonomicznych. Przebiega poprzez świadomy, głęboki i wnikliwy wgląd we własne „ja”, stosunek do siebie samego i świata zewnętrznego. Podczas rozwoju wszechstronnego przyspieszonego realizują się różne i silne formy wzmoczonej pobudliwości psychicznej typu intelektualnego, emocjonalnego i imaginatywnego. Jest to rozwój niestereotypowy, intensywny, obejmujący wszystkie sfery aktywności i egzystencji człowieka.

W trakcie tej trudnej drogi, na którą składają się cykle kryzysowe, procesy psychonerwicowe i niezwykle bolesne doświadczenia, jednostka odnajduje siebie, zaczyna żyć według własnych wyborów, uwalniając się od krępujących ją, wyniszczających wpływów zewnętrznych. Jednocześnie zaś staje się otwarta na innych, współ-czująca, gotowa do bezinteresownej pomocy.

Rozwój wszechstronny przyspieszony nigdy się nie kończy, jest jedyną drogą do przewyciężenia własnych ograniczeń, zarówno biologicznych, jak i psychicznych, zarazem zaś ścieżką do realizacji własnych zamierzeń i pełnego, wartościowego życia.

I.2.6. Rozwój twórczy poprzez dezintegrację pozytywną

Wprowadzony przez Kazimierza Dąbrowskiego termin „dezintegracja pozytywna” może budzić odruchowy sprzeciw. Zarówno w ujęciach psychologicznych i psychiatrycznych, jak i w mowie potocznej „dezintegracja” oznacza rozpad, rozbicie, co nadaje temu terminowi znaczenie pejoratywne. Wydaje się bowiem, że cechy konstruktywne mogą tkwić wyłącznie w procesach integrujących, zatem czynnikami rozwojowymi będą w tym ujęciu dynamizmy scalające, harmonizujące, a nie dezintegrujące. Jednakże przywoływane przez Dąbrowskiego dane empiryczne, na które składają się przede wszystkim materiały kliniczne, zdają się potwierdzać fakt, że to właśnie procesy dezintegracyjne, dyssolucyjne, mogą stanowić bodziec rozwojowy dla przekształcania się struktury psychicznej ku wyższym poziomom⁶.

Prowadzone przez autora Teorii dezintegracji pozytywnej badania dzieci i młodzieży zdolnej i wybitnie zdolnej (zarówno w zakresie uzdolnień ogólnych, jak i szczegółowych)

⁶ Ciekawostką jest fakt, że w piśmie chińskim znak, który określa „kryzys”, oznacza jednocześnie „szansę”, „rozwój”. Nie można wykluczyć, że jego znajomość mogła być zarówno inspiracją, jak i potwierdzeniem refleksji Kazimierza Dąbrowskiego nad znaczeniem rozwojowym kryzysu.

wykazały, że zdecydowana większość z nich (około 85%) przejawiała wzmożoną pobudliwość psychiczną, nerwowość, a nawet objawy zespołów psychonerwicowych, takich jak: stany lękowe, depresje, obsesje itp. Jako pedagog pracujący od wielu lat z młodzieżą utalentowaną muzycznie mogę z całym przekonaniem potwierdzić obserwacje profesora Dąbrowskiego dotyczące wymienionych zaburzeń. Są one naturalne i najczęściej dotyczą osoby szczególnie uzdolnione.

Badania psychologiczne wykazują, że u znacznej większości ludzi wybitnych w ciągu całego życia i drogi twórczej stwierdza się objawy psychonerwicowe, jednocześnie zaś są one całkowicie nieobecne u dzieci i młodzieży z różnymi poziomami upośledzenia umysłowego – pojawiają się dopiero w formach nietypowych, na pograniczu normy. Jednostki o znacznym stopniu upośledzenia, niewykazujące w ogóle rozwoju psychicznego, mają często zwartą strukturę psychiczną, której nie są w stanie zakłócić nawet bardzo silne bodźce zewnętrzne, podczas gdy u jednostek utalentowanych, szczególnie wrażliwych, wstrząsy wewnętrzne, a niekiedy długotrwała dezorganizacja życia psychicznego, bywa drogą do pojawienia się przeżyć o istotnej wartości rozwojowej.

Jest rzeczą powszechnie zauważalną, że u wielu osób, także nienależących do nieprzeciętnie zdolnych, po okresie ciężkich przeżyć pogłębia się empatia w stosunku do innych, zaś u jednostek wybitnych często dochodzi do przewartościowania i intensyfikacji twórczości. Wreszcie zaś niekwestionowaną cechą okresów silnego napięcia rozwojowego (zauważalną na przykład w tak zwanym okresie przekory czy dojrzewania) następuje wzrost nerwowości i objawów psychonerwicowych. Należy jednak zauważyć, że rozbieżności, spowodowane przez naturalną zmienność warunków fizjologicznych okresów rozwojowych czy nawet przez wypadki życiowe, samo w sobie nie powoduje znaczących indywidualnych różnic w zachowaniu i postępowaniu jednostek. Istotną rolę spełniają tu siły autodeterministyczne i świadome dążenia jednostki.

I.2.7. Wielopłaszczyznowość i wielopoziomowość rozwoju

Podstawowe kategorie teorii Kazimierza Dąbrowskiego to **wielopłaszczyznowość** (wszechstronność) i **wielopoziomowość** (hierarchiczność) rozwoju. Aspekt wielopłaszczyznowości i wielopoziomowości rzeczywistości ludzkiej jest uwzględniany niemal we wszystkich dziedzinach wiedzy humanistycznej, takich jak: psychologia rozwojowa, wychowanie, socjologia, psychiatria, polityka, historia, teoria literatury i sztuki itp. Autor Teorii dezintegracji pozytywnej, w odróżnieniu od innych badaczy, prezentuje –

obok powszechnie przyjętego i akceptowanego w zakresie nauk humanistycznych nastawienia interdyscyplinarnego – także podejście kompleksowe, oznaczające analizę problemu z uwzględnieniem jego hierarchicznej struktury, a tym samym wiążącą interpretację obserwowanych zjawisk ze zrozumieniem różnic między ich poziomami.

Koncepcja wielopoziomowości i analizy wielopoziomowej zakłada stopniowe uniezależnianie się rozwoju psychicznego od przemian uwarunkowanych biologicznie, które może stać się udziałem człowieka, a w wypadku osobowości twórczych nawet powinno to nastąpić. Idea wielopoziomowości zdaje się nie tylko odpowiadać komplikacji rzeczywistości ludzkiej, wiedzie także do przewyciężenia powszechnego relatywizmu w sferze sądów wartościujących.

Zaproponowana przez Kazimierza Dąbrowskiego filozofia rozwoju, oparta na wielopłaszczyznowej i wielopoziomowej rzeczywistości, wiąże się z nieustannym podążaniem od prymitywizmu psychicznego do działania na wysokim poziomie popędów i uczuć, od podlegania prawom dziedziczenia i wychowania do stopniowego uniezależniania się od niektórych cech konstytucjonalnych i szkodliwych wpływów otoczenia, oznacza także coraz pełniejsze zmierzanie ku postawie egzystencjalnej, transcendentalnej, dochodzącej do intuicyjnego rozpoznania „istoty rzeczy”.

Wielopoziomowy rozwój prowadzi do odnalezienia przez każdego człowieka tego, co w nim najcenniejsze i kształtowania drogi życiowej w perspektywie indywidualnych dążeń i celów. Odkrywanie własnych możliwości, krystalizowanie się osobowości i jej przemiany, wreszcie zaś realizacja esencji własnych przebiega na drodze odrzucania jednych wartości i zdobywania nowych. Proces ten dotyczy zarówno wnętrza człowieka – a zatem jego cech wrodzonych, jak i nabywanych oraz świadomie wybieranych w ciągu życia. Na te ostatnie własności niewątpliwie mają wpływ czynniki zewnętrzne – środowisko, wychowanie i edukacja. Rozumienie idei rozwoju, jako spontanicznego procesu rodzącego się i biegnącego gdzieś między naturą a wpływami zewnętrznymi, podzielają współcześni badacze⁷, potwierdzając aktualność teorii Dąbrowskiego i wiążąc zjawisko budowania osobowości przede wszystkim z rozwojem emocjonalnym i duchowym.

Wielopoziomowość jest obecna we wszystkich sferach życia człowieka – intelektualnej, instynktownej, uczuciowej, religijnej i estetycznej. Tak więc myślenie konkretne jest wyrazem niższego poziomu czynności intelektualnych niż myślenie

⁷ Vicky Moyle, *Authentic Character development – beyond nature and Nurture*, in Hafenstein, Kutrumbos, Delisle (Ed.): *Perspectives In Gifted Education: Vol. 3. Complexities of Emotional Development, Spirituality and Hope*, s. 33-59. Institute of the Development of Gifted Education, Ricks Center for Gifted Children, University of Denver, 2005.

abstrakcyjne i generalizowanie sprzężone z myśleniem konkretnym. Zdolność do łączenia myślenia praktycznego, związanego z rzeczywistością konkretną, ze zdolnością do myślenia teoretycznego, werbalnego, związanego z rzeczywistością ogólną, a także łączenie myślenia analitycznego z syntetycznym z łatwością przechodzenia z jednego rodzaju do drugiego, jest wyrazem wyższej lokalizacji myślenia. Podobnie myślenie perspektywne, rzuty intuicyjne przy jednoczesnej zdolności do zstępowania do myślenia konkretnego, opartego na doświadczeniach zmysłowych, z możliwością powrotu planowania i procesów wykonawczych, jest wyrazem wysokiej lokalizacji aktywności intelektualnej.

W sferze uczuć moralno-społecznych mamy także do czynienia z wielopoziomowością, jednak ogromną trudność sprawia wypracowanie metod naukowych, badających zróżnicowanie poziomów rozwoju, podobnie jak w kwestii metod mierzenia poziomów inteligencji. Możemy jednakże wyznaczyć poziomy empatii, lęku, odwagi, stosunku do śmierci, odpowiedzialności itp. w skali ujętej w ramy wartości ogólnoludzkich. Jest to droga do odnalezienia pewnego absolutyzmu moralnego, który przeciwstawi się wszechobecnemu relatywizmowi, wskazując hierarchię powszechnych, uznawanych za obiektywne wartości.

Wielopoziomowość struktur i funkcji religijnych wyraża się w przechodzeniu od prymitywnych systemów religijnych, opartych na symbolice przemawiającej do pierwotnych popędów i uczuć ludzkich, do treści i symboliki wyrażającej empatię i miłość, wysoki poziom poświęcenia i bezinteresowności, symboliki obrazującej rozwój moralno-społeczny, intelektualny, religijny i estetyczny. Powierzchna strona obrzędowa zastępowana jest transcendencją w przeżyciach duchowych, dociekliwością myślową, próbą przewyciężenia antynomii życia i śmierci, miłości i nienawiści, trwania indywidualnego i wyrzeczenia.

Wielopoziomowość w sferze intelektualnej, moralno-społecznej i religijnej jest skorelowana z wielopoziomowością przeżyć estetycznych. W malarstwie i rzeźbie przechodzimy od realistycznych rzeźb i naturalistycznego malarstwa do szczytów rzeźby greckiej, architektury odrodzenia, malarstwa impresjonistycznego i abstrakcjonizmu; w poezji i dramacie – od prymitywnego sensualizmu i naturalizmu do tragedii greckich, dzieł Dantego, Słowackiego, Racine'a czy Szekspira, będących obrazem najsubtelniejszych ludzkich przeżyć. W muzyce przechodzimy od rytmiczności i sensualności tanecznej, wyzwalającej napięcie motoryczne muzyki rozrywkowej, do dzieł Bacha, Mozarta, Chopina czy Messiaena, wprowadzających nas w stan refleksji, wyciszenia, a nawet w nastroje egzystencjalne czy transcendentalne.

Sztuka jest obszarem, w którym spotyka się wysokiej lokalizacji myślenie, uczucia, moralność, religijność i przeżycia estetyczne. Ponadprzeciętne uwrażliwienie w tych sferach wskazuje zwykle na wysoki potencjał rozwojowy w dziedzinie twórczości artystycznej⁸. O ile jednak czynności intelektualne jawią się przede wszystkim jako pole formułowania zagadnień, ich opracowywania czy klasyfikacji, o tyle źródłem powstawania i kształtowania się problemów filozoficznych i egzystencjalnych jest ich wielopłaszczyznowe i wielopoziomowe przeżywanie. Wielcy twórcy posiadają możliwości intuicyjnego wglądu w najbardziej skomplikowane przeżycia ludzkie, dlatego też ich dzieła dają nam treści o silnym napięciu egzystencjalnym, budując obraz zmagania z losem, z własnym ego i światem zewnętrznym. Sztuka symbolizuje zarówno najwyższe wartości piękna, jak i brzydoty, rozbicia i harmonii, wzlotów i upadków, piękna zmysłowego i duchowego, a prowadzący ku niej wielopłaszczyznowy i wielopoziomowy rozwój wiedzie do *szerokiego i pogłębionego rozumienia, przeżywania, odkrywania i tworzenia nowej rzeczywistości, gwarantującej prawidłowy, hierarchiczny, rozumiejący i odczuwający system*⁹ w stosunku do siebie i świata zewnętrznego. Sądzę, że podjęta przez Dąbrowskiego próba obiektywizacji i „mierzenia” funkcji uczuciowych, chociaż niełatwa, zarówno w realizacji, jak i weryfikacji, tworzy nowe możliwości wprowadzenia ich, jako dróg poznania wewnętrznego świata każdego człowieka, a także relacji między jego rzeczywistością wewnętrzną a zewnętrzną. Odnosi się to do wszystkich ludzi, w szczególności zaś do osób wybitnie utalentowanych.

I.2.8. Poziomy i stadia rozwoju w Teorii dezintegracji pozytywnej

Kazimierz Dąbrowski konstruując Teorię dezintegracji pozytywnej, której istotą jest przechodzenie na kolejne poziomy rozwoju poprzez fazę kryzysu i rozbicia istniejącej struktury, wprowadza zasadnicze rozróżnienie między „fazą” czy „stadium” rozwoju a jego „poziomem”. Pojęcie „fazy” lub „stadium” łączy się z rozwojem uwarunkowanym biologicznie, gdzie osiągnięcie kolejnych stopni na drodze rozwoju organizmu nie oznacza przechodzenia do wyższych, sprawniejszych form. Zachodzące przemiany, które po okresie wzrostu sprawności fizycznej i psychicznej obejmują fazy zaniku sprawności, są zdeterminowane cyklem biologicznym człowieka, przypominającym ontogenezę organizmów zwierzęcych.

⁸ Calic, S. *Heightened Sensitivities as an indicator of creative potential in visual and performing arts*, University of Georgia, Athens Georgia 1994.

⁹ Dąbrowski, 1989, s. 14.

Uważam, że bardzo ważnym elementem koncepcji Dąbrowskiego jest traktowanie poziomu rozwoju jako odrębnej struktury rozwojowej, która **nie jest związana z konsekwencją czasową**. Różnice między poziomami są wynikiem świadomej pracy nad sobą, głębokiej refleksji i zmian w środowisku wewnętrznym, zaś przemiany zachodzące w wyniku przechodzenia na wyższe poziomy, prowadzące do mądrości i twórczości, nie są związane z osiągnięciem konkretnego wieku, nie można także określić, jakiego czasu wymaga „przebywanie” na jednym poziomie, aby możliwe stało się osiągnięcie kolejnego. W moim odczuciu niezwykle budujące i motywujące w teorii Dąbrowskiego jest stwierdzenie, że – w odróżnieniu od faz cyklu biologicznego – poziomy funkcji psychicznych, osiągnięte i zintegrowane w osobowości, nie podlegają niszczeniu i postępującemu upadkowi, umożliwiają budowanie i doświadczanie stałości w niestabilnym świecie. Jest to jedyna droga autentycznego rozwoju, w którym następuje przekroczenie naturalnego cyklu życiowego człowieka. Ujęcie to, oryginalne i niespotykane w naukach o człowieku, obecne jest jedynie w niektórych religiach, jak na przykład buddyzm.

I.2.9. Przekroczenie cyklu biologicznego człowieka

Jak już wspomniałam, na cykl życiowy człowieka składają się następujące po sobie fazy rozwoju – począwszy od urodzenia, poprzez dzieciństwo, dojrzewanie, okres młodzieńczy, wiek dorosły, starczy aż do śmierci. Taki porządek, zakładający wzrost, rozwój, następnie zaś zatrzymanie, upadek sił, a wreszcie śmierć, stanowi o przebiegu życia zarówno ludzi, jak i zwierząt. Im poziom gatunków zwierzęcych jest niższy, tym bardziej automatycznie, zwarcie i jednakowo przebiega cykl życiowy. Im wyższy poziom rozwoju, tym większe zróżnicowanie i odchylenia, a zatem i większe objawy indywidualizmu.

Według Kazimierza Dąbrowskiego przykładami takich odchyień będą znaczne czasem różnice w osiągnięciu dojrzałości, infantyizm – jako zdolność do przedłużenia i wzmocnienia okresu dojrzewania, wyłączne postawy uczuciowe trwające mimo starzenia się partnerów i niezanikające z chwilą śmierci współpartnera. Mamy okres wzmózonej twórczości w wieku starczym lub w okresie ciężkiej choroby, mamy także liczne odchylenia w większości objawów nerwicowych, w których prymitywne popędy są tłumione i przekierowywane w imię wyższych potrzeb, co zmienia rytm, a czasem i treść cyklu życiowego danej jednostki. Osoby takie rozwijają jednocześnie swoje marginalne początkowo tendencje, odchodząc tym samym od powszechnego cyklu życiowego.

Przekroczeniem podstawowych potrzeb, a więc transgresją¹⁰ aktualnej rzeczywistości będą także objawy takie jak: autentyzm („bycie sobą” w każdej sytuacji i postępowanie w zgodzie z wyznawanymi, indywidualnymi wartościami), nadmierna empatia, potrzeba medytacji i kontemplacji. Świadoma asceza, zdolność do realizacji swych celów w ciężkiej, niekiedy śmiertelnej chorobie, bohaterstwo w obliczu śmierci, poświęcenie życia dla innych, są wyrazami przekroczenia, a czasem zaprzeczenia podstawowym „prawom” cyklu życiowego w imię celów „wyższego rzędu”, w służbie idei. Zjawiska te są przykładami uniezależnienia się od naturalnych, biologicznych uwarunkowań i pewnej degeneracji „statystycznego” cyklu życiowego na korzyść tworzącego się własnego, autodeterministycznego planu rozwojowego, który, obok wyraźnych, opanowanych i uświadomionych elementów esencji indywidualnej, zawierałby także zdolność do empatii i odpowiedzialności za innych.

Prezentowany tu pogląd Kazimierza Dąbrowskiego, zakładający świadome poddanie niższych dynamizmów wyższym i tym samym osłabienie aktywności niższych funkcji przy wzroście wyższych, pozostaje w opozycji do poglądu Abrahama Masłowa¹¹, według którego dopiero zaspokojenie niższych potrzeb staje się podstawą rozwoju wyższych. Twórca Teorii dezintegracji pozytywnej wskazuje, że najważniejszym dynamizmem powodującym aktywację wyższych funkcji jest autodeterminacja i świadomy wybór, a nie stan zaspokojenia potrzeb jednostki, na co olbrzymi wpływ ma środowisko zewnętrzne. Mamy tu zatem różnicę w lokowaniu siły sprawczej opisywanych zjawisk: u Masłowa będzie to motywacja zewnętrzna, u Dąbrowskiego zaś wewnętrzna.

I.2.10. Przekroczenie cyklu biologicznego człowieka a jednostki wybitne

Zdaniem autora Teorii dezintegracji pozytywnej szczególny rodzaj przekroczeń cyklu biologicznego charakteryzuje ludzi wybitnie uzdolnionych, których osobowość realizuje się na drodze rozwoju esencji indywidualnych i społecznych. Wyrazem przekroczenia niższych form przystosowania będzie zatem uwarunkowanie rozwoju przez główne zainteresowania i talenty, które stanowią sens życia danej jednostki i mają nadrzędny charakter w stosunku

¹⁰ Problematyką transgresji i jej teorią zajmuje się Józef Koziński. Sformułował on transgresyjną koncepcję człowieka w 1980 roku – na dwa lata przed śmiercią prof. Dąbrowskiego. Kolejne prace analityczne doprowadziły do rozszerzenia koncepcji transgresji i sformułowania paradygmatu psychotransgresjonizmu, rozumianego jako „psychologia skoncentrowana na rozwoju” (J. Koziński, *Psychotransgresjonizm*, wyd. 2, Warszawa 2007). Prace Kozińskiego stanowią rozbudowę i dopełnienie, a także swoistą weryfikację Teorii dezintegracji pozytywnej Dąbrowskiego, w części dotyczącej przekroczenia cyklu biologicznego i typu psychologicznego człowieka.

¹¹ Abraham Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, wyd. 3, Poznań 2004.

do innych potrzeb. Moja osobista, wieloletnia już obserwacja takiego właśnie funkcjonowania i wyborów wybitnych, współcześnie żyjących artystów, a także młodzieży, z którą pracuję, potwierdza podporządkowanie (a czasem nawet rezygnację z realizacji innych sfer życia) niemal całkowitemu, niezwykle intensywnemu zaangażowaniu się w twórczość lub inną formę aktywności artystycznej. Podobnie poszukiwanie wyłącznych związków uczuciowych, trwałych i niepowtarzalnych, które wykraczają poza mechaniczny, gatunkowy kontakt między ludźmi, a także głęboka świadomość wspólnoty społecznej, empatia w odniesieniu do wszystkich ludzi, połączona z odpowiedzialnością i gotowością pomocy, stanowi przekroczenie tegoż kontaktu. Świadomość tożsamości z samym sobą – w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości – stanowi ważny element poczucia trwałości, nieprzemijalności siebie. Jest wyrazem dążenia do nieśmiertelności duchowej przez własną osobowość i pozostawione dzieła, mimo biologicznie ograniczonej długości życia.

Charakterystycznym elementem przekroczenia cyklu biologicznego wśród jednostek utalentowanych jest infantylnizm psychiczny. Polega on na przetrwaniu w wieku dojrzałym niektórych cech dziecięcych, takich jak: otwartość, szczerość, bogata wyobraźnia, skłonność do fantazjowania, marzeń, myślenia magicznego i animistycznego w połączeniu z uzdolnieniami artystycznymi i poetyckimi. Świeżość psychiczna, wrażliwość, bezpośredniość doznań stanowią olbrzymie bogactwo, stając się podstawą działalności twórczej. Cechy infantylnne, obecne u utalentowanych dzieci i młodzieży, przejawiała także większość wybitnych artystów w wieku dojrzałym.

Typowe dla przekroczenia cyklu biologicznego u ludzi wybitnych są także wyższe formy psychonerwicowe. Jak zauważa Kazimierz Dąbrowski, jednostki o silnym potencjale rozwojowym nie zapadają na niższe formy chorób psychicznych, nerwic i psychonerwic – przechodzą one procesy psychonerwicowe na wysokim poziomie. Lęki egzystencjalne przekraczają u nich lęki oparte na instynkcie samozachowawczym, depresje egzystencjalne czy obsesje altruistyczne biorą udział w budowie osobowości i jej ideału, podporządkowując sobie lęki niższego poziomu. Przeżywane przez osoby utalentowane psychonerwice wyższego poziomu odgrywają zasadniczą rolę w rozwoju zarówno przeżyć altruistycznych, jak i w twórczości, tym samym wykraczając poza biologiczny cykl człowieka. Przekonanie o istotnym związku wyższych form psychonerwicowych z kształtowaniem się osobowości, a także z najwyższymi poziomami twórczości, poza Kazimierzem Dąbrowskim, wyrażał także Paweł Abely¹².

¹² Paweł Abely, *Annales Médici – psychologiques* 114, tome II, n 3, 1956.

Przykładem dramatycznej próby przekroczenia cyklu życiowego są samobójstwa, których ofiarami padają ludzie twórczy, wybitni, o niezwyklej delikatności uczuć i rozbudowanym świecie wewnętrznym. Samobójstwo oznacza dla nich próbę rozwiązania niemożliwych do zaakceptowania sytuacji zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych, bywa także wynikiem utraty sensu życia lub twórczości. Możemy przywołać tu samobójstwa Kierkegaarda, Wittgensteina, Witkiewicza, Camusa, próbę samobójczą Czajkowskiego i Schumanna. Niejednokrotnie próby samobójcze podejmują bardzo młodzi ludzie, których niezwykła wrażliwość i idealistyczne poglądy nie wytrzymują konfrontacji z rzeczywistością. Mechanizmy prowadzące do podjęcia tak dramatycznej decyzji, jaką jest odebranie sobie życia, badała Tracy Cross¹³. Analiza kilku przypadków samobójstw młodych, utalentowanych osób, wskazała na wyraźne sprzężenie między ponadprzeciętnymi zdolnościami a szczególną wrażliwością oraz głęboką refleksyjnością i krytyczną świadomością własnej osoby i świata zewnętrznego.

Choć niewątpliwie samobójstwo jest próbą przekroczenia cyklu biologicznego człowieka, z całą mocą należy stwierdzić, że nie przynosi ono rozwiązania kryzysowych sytuacji w środowisku wewnętrznym lub zewnętrznym, jest jedynie ich przerwaniem, zarazem zaś przerwaniem procesu rozwojowego. Zgodnie z koncepcją Kazimierza Dąbrowskiego jedynie przekształcenie tendencji samobójczych w instynkt „śmierci cząstkowej” – instynkt destrukcji niższych poziomów w dążeniu do własnego ideału – pozwala na pokonanie przeżywania problemów oraz odkrycie i hierarchizację najistotniejszych wartości, a następnie ich realizację w dalszym życiu.

Reasumując, przekroczenie cyklu biologicznego człowieka w świetle Teorii dezintegracji pozytywnej oznacza przekraczanie zasady przyjemności i bezpieczeństwa w drodze do realizacji osobowości, która staje się celem autentycznego rozwoju. Przekroczenie to obejmuje także wykorzystanie dla rozwoju psychonerwic wyższego poziomu, obecność pozytywnych cech infantylnych, a nawet obecność tendencji samobójczych, przekształconych jednakże w instynkt „śmierci cząstkowej”. Jest to próba uniezależnienia się od wpływów praw biologii, środowiska zewnętrznego i własnych cech niższego poziomu.

¹³ Tracy Cross, *Psychological autopsy provides insight into gifted adolescent suicide*, Gifted Child Today Magazine, V. 19 May/June 1996, s. 22-23.

I.2.11. Przekroczenie własnego typu psychologicznego

Koniecznym elementem przekraczania cyklu życiowego jest proces częściowego przekroczenia własnego typu psychologicznego. Jego istotą jest osłabienie ostrych, szkodliwych dla rozwoju, charakterystycznych dla danego układu typologicznego cech, bez osłabiania tendencji pozytywnych, twórczych, wspierających rozwój.

I tak na przykład korzystne dla typowego ekstrawertyka byłoby wprowadzenie potrzeby samotności, medytacji, wybiórczych kontaktów w niewielkich, ale wartościowych grupach, a osłabienie nadmiernej łatwości kontaktów ze wszystkimi osobami, co prowadzi do rozproszenia i angażowania się w powierzchowne relacje. Podobnie, typowy introwertyk, przy bogatym życiu wewnętrznym, nie osłabiając swojej wrażliwości i cech twórczych, powinien wzmacniać potrzebę kontaktu, choćby ograniczonego, z szerszą grupą ludzi. U osób o cechach mieszanych istotne wydaje się wspieranie aktywności w sferach: uczuciowej, intelektualnej oraz imaginatywnej, bowiem dają one największe możliwości rozwoju osobowości. Ważnym elementem jest także podporządkowanie tym sferom wzmożonej pobudliwości sensualnej i psychoruchowej. W ten sposób przekroczenia własnego typu psychologicznego stwarzają warunki do rozwoju zarówno indywidualnych, jak i społecznych esencji ludzkich, wspierając tym samym dążenia do wszechstronnego rozwoju.

Przekroczenie zarówno cyklu biologicznego, jak i psychologicznego w Teorii dezintegracji pozytywnej ujmuje jednostkę ludzką jako realizującą osobowość, rozwijającą się przez przekroczenie zasady realności, bierności i przyjemności, natomiast jako nadrzędnej przyjęcie zasady rozwoju. Takie podejście pozwala na rozpatrywanie zjawisk rozwojowych na podstawie bogatych, wielopoziomowych doświadczeń, przy czym termin „transcendencja” ewokuje odniesienie empiryczne.

[...]

Rozdział 4

Osobowość Tomasza Sikorskiego w perspektywie Teorii dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego

Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego zwraca uwagę na istotną rolę kryzysów, przeżywania problemów egzystencjalnych, a nawet cierpienia w rozwoju osobowości twórczej. Taką właśnie osobowością bez wątpienia był Tomasz Sikorski. Wykazywał wiele cech i zachowań opisywanych przez Dąbrowskiego jako naturalne dla jednostek wybitnych, m. in. nadwrażliwość, neurotyczność, tendencje do alienacji, obsesje, lęki, nieprzystosowanie do rzeczywistości, a także transgresyjność. Ta ostatnia cecha odnosi się zarówno do wszechstronnego rozwoju osobistego, jak i artystycznego, a zatem tak do konstytuowania się człowieka, jak i jego twórczości. Jak pisze Józef Koziński, autor Teorii transgresji¹⁴, która stanowi doskonałe wsparcie Teorii dezintegracji pozytywnej, zarazem twórca nowego paradygmatu refleksji teoretycznej w psychologii – psychotransgresjonizmu¹⁵, na miano transgresyjnych zasługują działania „ekspansywne, twórcze, ekspresyjne, które przekraczają istniejący stan rzeczy, których wyniki wychodzą poza granice osiągnięć materialnych, poznawczych i społecznych. Wykonując je, człowiek przezwycięża swoje ograniczenia, swoją niedoskonałość i swoją skończoność”¹⁶. Istotą transgresji jest więc „wychodzenie poza” i „przekraczanie granic” w niemal wszystkich sferach życia człowieka, zarówno osobistego, jak i społecznego.

Wykraczanie poza istniejące granice dotyczy wszelkiej ludzkiej aktywności: ekonomicznej, gospodarczej, technicznej, innowacyjnej, kulturowej i obyczajowej, a pojęcie „transgresyjności” odnosi się do wielu różnych procesów, m. in. myślenia, procesów twórczych, rozwoju osobowości, podejmowania decyzji, motywacji, percepcji ryzyka itp. i różnych wymiarów, np. przekraczania granicy subiektywnego prawdopodobieństwa, wymiaru pewność – niepewność, odwracalność – nieodwracalność, granicy temporalności.

¹⁴ Problem transgresji został przedstawiony przez J. Kozińskiego w 1980 roku w artykule *A transgressive model of man*, opublikowanym w „Nowe idee w psychologii” nr 4 (s. 89-105), zaś teorię transgresji autor ten sformułował i uzasadnił w pracy *Transgresyjna koncepcja człowieka*, wydanej w roku 1987 przez PWN.

¹⁵ Józef Koziński, 2009, *Psychotransgresjonizm. Zarys nowego paradygmatu*, w: „Nowe idee w psychologii”, red. J. Koziński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, s. 330-348.

¹⁶ Op. cit., s. 333.

Ponadto, jak podaje Czesław S. Nosal¹⁷, podstawę procesów transgresyjnych stanowić mogą nie tylko typowe stany umysłu, ale również stany z pogranicza normy, np. wizje, fantazje, niekontrolowane wyobrażenia, mieszanie rzeczywistości z urojeniami, manie, lęki itp. Wiele z nich stało się udziałem Tomasza Sikorskiego – stanowiły immanentną część jego wewnętrznego świata, jego postrzegania, myślenia i przeżywania rzeczywistości.

Francuski filozof, Edgar Morin¹⁸, podkreśla, że człowiek pojmowany jako gatunek, to swoiste połączenie rozumu i szaleństwa, a relacja między *sapiens* a *demens* ma charakter oscylacyjny. Teza o ograniczonej racjonalności i specyficznym, nieustannym balansowaniu między zachowaniami normalnymi a przekraczającymi granicę szaleństwa dotyczy zarówno jednostek, jak i społeczności, a nawet procesów społecznych. Oznacza to, że transgresja nie ma tylko jednego, pozytywnego rozwiązania, ale może być ukierunkowana także w stronę przekraczania granic, prowadzącego do negatywnych, destruktywnych działań. Przykładami negatywnych, czasem niszczycielskich aktywności mogą być ekspansje terytorialne, zbrodnie, dewastacja środowiska naturalnego, łamanie zasad moralnych i wszelkich konwencji, autodestrukcja itp.

I.4.1. Potencjał rozwojowy

Koncepcja rozwoju osobowości Kazimierza Dąbrowskiego, która od wielu lat jest interpretowana, jako teoria zdolności i twórczości¹⁹, wskazuje szczególne właściwości i dynamizmy rozwojowe, charakterystyczne dla osób utalentowanych artystycznie, w szczególności zaś zajmujących się twórczością. Wiąże je z tzw. **potencjałem rozwojowym** obejmującym trzy czynniki: konstytucjonalny (dziedziczny), społeczny i autonomiczny. Czynniki pierwszy ujawnia się we wzmożonej pobudliwości psychicznej i wczesnej manifestacji zainteresowań i uzdolnień, czynnik drugi odnosi się do wpływu otoczenia na kształtowanie się osobowości jednostki, trzeci zaś związany jest z występowaniem silnego, wewnętrznego dynamizmu świadomego kierowania własnym rozwojem²⁰.

¹⁷ Czesław S. Nosal, 2011, *Teoria transgresji po 30 latach: główne założenia, problemy i niektóre mechanizmy transgresji*, w: „Transgresje – innowacje – twórczość”, red. B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 13-27.

¹⁸ Edgar Morin, *Zagubiony paradygmat. Natura ludzka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

¹⁹ Między innymi w Stanach Zjednoczonych rokrocznie odbywają się kongresy i konferencje poświęcone prezentacji najnowszych badań nad Teorią dezintegracji pozytywnej, powstają centra związane ze zdrowiem psychicznym, rozwojem i terapią osób zdolnych, wydawane są liczne publikacje.

Por. <http://positivedisintegration.com>, <http://dezintegracja.pl>

²⁰ Kazimierz Dąbrowski, 1938, 1979, 1984, 1989.

Wzmożona pobudliwość psychiczna (WPP), określana także jako nadwrażliwość lub podwyższona wrażliwość psychiczna, należy do najistotniejszych właściwości potencjału rozwojowego. Na drodze wieloletnich obserwacji i badań empirycznych Dąbrowski zauważył, że różni ludzie w różny sposób odbierają zewnętrzne i wewnętrzne bodźce: u niektórych osób reakcje są konkretne i ustabilizowane, u innych zaś są przekształcane, a ich doznawanie pogłębiane, komplikowane i intensyfikowane, a także wyraźnie trwalsze. Zachowania te można umieścić w ramach typu psychologicznego, dla którego charakterystyczne są pewne formy wzmożonej pobudliwości (nadwrażliwości) psychicznej. Dąbrowski wskazał trzy jej charakterystyczne cechy:

1. zbyt silna, nieproporcjonalna do bodźca żywość lub siła reakcji;
2. długotrwałość reakcji i pozostawanie w pamięci afektywnej;
3. swoistość reakcji (reakcje na wszelkie rodzaje bodźców zgodne z konkretnym typem nadwrażliwości, np. emocjonalne reagowanie na bodźce nie tylko uczuciowe, ale także intelektualne czy sensualne)²¹.

I.4.2. Typy, formy i ekspresja wzmożonej pobudliwości psychicznej

W trakcie prac nad podwyższoną wrażliwością osób wybitnie uzdolnionych, szczególnie w dziedzinie sztuki, Dąbrowski²² wyróżnił pięć typów nadpobudliwości psychicznej:

- **psychomotoryczna** (nadmierna reakcja na bodźce układu mięśniowo-nerwowego w formie wybierania aktywności ruchowej);
- **zmysłowa** (nadmierna reakcja na bodźce sensoryczne, wybieranie doznań cielesnych);
- **wyobrażeniowa** (nadmierna reakcja na bodźce w sferze fantazji, obrazów, metafor, snów, wyrażająca się przez aktywność twórczą);
- **intelektualna** (nadmierna reakcja na bodźce intelektualne, wyrażająca się przez aktywność naukową);
- **emocjonalna** (nadmierna reakcja na bodźce uczuciowe – miłość, przyjaźń, empatię, wybieranie doznań w sferze opiekuńczej).

²¹ Kazimierz Dąbrowski, *Funkcje i struktura emocjonalna osobowości*, Lublin 1984, s. 116.

²² Kazimierz Dąbrowski, *Typy wzmożonej pobudliwości psychicznej*, Biuletyn Instytutu Higieny Psychiczej 1938, nr 1, s. 12-19.

Charakterystyki wymienionych typów WPP dokonał współpracujący z Kazimierzem Dąbrowskim, m. in. na Uniwersytecie Alberta, Michael M. Piechowski²³, a dopełnił jej Tadeusz Kobierzycki, który z profesorem Dąbrowskim miał okazję pracować w Instytucie Higieny Psychiczej, w latach 1970-1980. Kobierzycki²⁴ wyróżnił pięć typów temperamentalnych i związanych z nimi pięć typów charakterów: typ psycho-ruchowy, typ psycho-sensualny, typ psycho-wyobrażeniowy, typ psycho-intelektualny i typ psycho-emocjonalny.

Według wymienionych autorów wzmożona pobudliwość psychiczna charakteryzuje się nadmiarem energii, przejawiającej się w zauważalnym pobudzeniu, intensywnej aktywności fizycznej, rywalizacji, preferencji działania, szybkiej mowie, impulsywnych reakcjach, nerwowych nawykach (tiki, ogryzanie paznokci), pracoholizmie.

Wzmożona wrażliwość sensoryczna wiąże się z odczuwaniem przyjemności z pobudzenia zmysłów (wzroku, słuchu, dotyku, smaku, zapachu) oraz seksu, czerpaniem przyjemności z obcowania z pięknem zawartym w dźwiękach, słowach, muzyce, formie, barwie, kształcie. Energia napięcia sensorycznej WPP może ujawnić się w objadaniu, seksoholizmie, zakupoholizmie czy potrzebie pozostawania w centrum uwagi.

Wzmożona wrażliwość intelektualna obejmuje przede wszystkim ciekawość poznawczą, zdolność do koncentracji na intensywnym i długotrwałym wysiłku umysłowym, potrzebę studiowania problemów, wnikliwość obserwacji, spostrzegawczość, pamięć szczegółową, umiejętność planowania. Charakterystyczne jest wytrwałe dążenie do rozwiązywania problemów, poszukiwanie prawdy, tworzenie nowych koncepcji. Osoby o intelektualnej WPP wyróżnia niezależność, myślenie refleksyjne i metamyślenie, fascynacja logiką, umiejętność dokonywania analizy, umiłowanie teorii, a także zainteresowanie zagadnieniami moralnymi, introspekcja, krytycyzm.

Wzmożona wrażliwość wyobrażeniowa powiązana jest z myśleniem magicznym i animistycznym, aktywną i bogatą wyobraźnią, kreatywnością, posługiwaniem się fantazją poetycką, metaforami i wyobrażeniami, tworzeniem szczegółowych wizualizacji, a także dramatyczną percepcją świata. Typowa dla wyobrażeniowej WPP jest zdolność do przebywania w świecie fantazji, upodobanie do magicznych opowiadań, tendencja do tworzenia prywatnych światów i wymyślonych przyjaciół. Ekspresja napięć

²³ Michael Piechowski, „*Mellow out*”, they say. *If I only could. Intensities and sensitivities of the young and bright*, Madison: Yunasa Books, 2006.

²⁴ Tadeusz Kobierzycki, *Filozofia osobowości*, Warszawa 2001, s.103-106.

wyobrażeniowej wzmożonej pobudliwości psychicznej manifestuje się w mieszaniu prawdy z fikcją, spontanicznych wyobrażeniach, upodobaniu do marzeń, niskiej tolerancji na nudę.

Wzmożona wrażliwość emocjonalna wiąże się z intensywnością odczuć obejmujących przeżywanie zarówno pozytywnych, jak i negatywnych uczuć i skrajnych emocji, ich złożoność, świadomość ich różnorodności, a także rozwiniętą empatię. Ekspresja afektywna ujawnia się w zachowaniach takich jak: zahamowanie, nieśmiałość, wstydlivość lub entuzjizm, ekstaza, euforia, wstyd, odczuwanie nierealności, strach, niepokój, poczucie winy, lęk przed śmiercią, nastroje depresyjne i tendencje samobójcze. Charakteryzuje się również zdolnością do nawiązywania głębokich relacji z osobami i zwierzętami, wrażliwością w związkach interpersonalnych, współczuciem, przywiązaniem do miejsc i wydarzeń, i trudnościami z przystosowaniem się do nowego środowiska, samotnością. Osoby o wzmożonej wrażliwości emocjonalnej bardzo dobrze rozpoznają i różnicują własne uczucia, prowadzą wewnętrzne dialogi i dokonują samooceny. Ekspresja somatyczna emocjonalnej WPP obejmuje: kurcze żołądka, ucisk serca, uderzenia serca, zaczerwienienie, rumienienie się, pocenie się rąk.

I.4.3. Podwyższona wrażliwość psychiczna a zdolności

Bezspornym jest fakt, że w typach wzmożonej pobudliwości psychicznej zauważa się istotne różnice indywidualne, jednakże zarówno Kazimierz Dąbrowski, jak i jego kontynuatorzy, w toku wieloletnich badań i obserwacji osób wybitnie uzdolnionych wskazali dominujące wśród nich typy WPP. Są to typy: wyobrażeniowy, intelektualny i emocjonalny²⁵.

Zainteresowanie podwyższoną wrażliwością u jednostek utalentowanych wyraźnie i konsekwentnie wzrasta. Niektórzy badacze twierdzą, że WPP może służyć nawet, jako metoda diagnozowania uzdolnień²⁶, do badań wykorzystywane są specjalnie przygotowane kwestionariusze²⁷, stosuje się także wywiad strukturalizowany. Najczęściej porównuje się profile typów WPP u osób szczególnie zdolnych twórczo, lub – szerzej – artystycznie i intelektualnie.

Przeprowadzone badania wskazują wyraźne zależności między posiadanymi zdolnościami a typami wzmożonej pobudliwości psychicznej. I tak, osoby utalentowane artystycznie, w tym twórczo, uzyskały wyraźnie wyższy od pozostałych badanych wynik we wszystkich typach WPP, co więcej, w nadwrażliwości typu wyobrażeniowego

²⁵ Dąbrowski, op. cit. 1938, 1984, 1989; Piechowski, op. cit. 1979.

²⁶ Carol Lynne Tieso, *Overexcitabilities: A new way to think about talent?*, Roper Review, 4, s. 232-239, 2007.

²⁷ Piechowski op. cit. 1979, 2006; Kobierzycki, *Wielowymiarowy kwestionariusz osobowości*, 2001.

i emocjonalnego wynik ten zdecydowanie przewyższał rezultaty uzyskane w innych grupach badanych²⁸. Osoby uzdolnione poznawczo charakteryzują się wyższym poziomem WPP: intelektualnej, wyobraźniowej i emocjonalnej²⁹; intelektualnej i wyobraźniowej³⁰.

Interesujące, że uzyskane przez utalentowane osoby wyniki, różnią się od siebie w zależności od wieku badanych. Uzdolnieni muzycznie i poznawczo uczniowie szkół podstawowych i gimnazjalnych uzyskali, poza „kierunkowymi” typami wzmożonej pobudliwości psychicznej, bardzo wysokie wyniki także w psychomotorycznej i sensorycznej WPP³¹, co być może związane jest z rozwojem fizjologicznym. W wieku dorosłym obszary psychomotoryki i sensoryki, obecne i bardzo ważne dla funkcjonowania zawodowego muzyków – wykonawców, pozostają w służbie wrażliwości wyobraźniowej i emocjonalnej, umożliwiając ich realizację, zaś u kompozytorów są one przekierowywane i asymilowane w sfery wyobraźniową, emocjonalną i intelektualną, ujawniając się raczej przez twórczość niż w codziennym funkcjonowaniu. Jak podaje Schiever, osoby uzdolnione twórczo cechuje zdecydowanie wyższy – w porównaniu z grupą kontrolną – poziom wyobraźniowej, emocjonalnej i intelektualnej wzmożonej pobudliwości psychicznej. A zatem wyższe niż przeciętne rezultaty we wszystkich typach wrażliwości psychicznej, z wyróżniającym się dodatkowo poziomem wrażliwości w sferach wyobraźniowej, emocjonalnej i intelektualnej, są typowe dla utalentowanych twórców, co więcej, stanowią warunek ich nietypowego, jednostkowego rozwoju i funkcjonowania.

I.4.4. Tomasz Sikorski – cechy indywidualne opisywane w Teorii dezintegracji pozytywnej jako charakterystyczne dla osób utalentowanych

I.4.4.1. Nadwrażliwość, bezkompromisowość

Sikorskiego cechowała ogromna wrażliwość. Bardzo intensywnie i głęboko przeżywał wszystko, co działo się zarówno w nim samym, jak i wokół niego. Świat nieustannie

²⁸ Michael Piechowski, Keith Cunningham, *Patterns of overexcitability in a group of artists*, Journal of Creative Behavior, 19, s. 153-174, 1985.

²⁹ Michael Piechowski, Linda Kreger Silverman, R. Frank Falk, *Comparison of intellectually and artistically gifted on five dimensions of mental functioning*, Perceptual and Motor Skills, 60, s. 539-549, 1985.

³⁰ Buket Yakmaci-Guzel, Fusun Akarsu, *Comparing overexcitabilities of gifted and non-gifted 10th grade students in Turkey*, High Ability Studies. The Journal of the European Council for High Ability, 17, s. 43-57, 2006.

³¹ Cheryl M. Ackerman „*Identifying gifted adolescents using personality characteristics: Dabrowski's overexcitabilities*”, Roeper Review, 19, s. 229-236, 1997; Lorraine L. Bouchard, *An instrument for the measure of Dabrowskian overexcitabilities to identify gifted elementary students*, Gifted Child Quarterly, 48, s. 339-350; 2004; Wiesława Limont, *Wzmożona pobudliwość psychiczna a zdolności kierunkowe*, referat wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Psychologii Rozwojowej “Perspektywy rozwoju współczesnego człowieka”, Łódź 2010.

przynosił nowe bodźce – tak pozytywne, jak i negatywne, wzbudzając w nim niezwykle silne reakcje. Fascynacja poezją symbolistów – Guillaume’a Apollinaire’a, Paula Éluarda, Paula Verlaine’a, Arthura Rimbauda, Charlesa Baudelaire’a, a także malarstwem ekspresyjnym – Paula Cézanne’a, Fernanda Légera, Hansa Hartunga, Henry’ego Moore’a we wczesnej młodości – podsycała rozwój jego subtelnej natury, bogatą wyobraźnię i uwrażliwienie na doznania intelektualne i estetyczne. Te zaś zawsze przekierowywane były na przeżycia emocjonalne.

Niezwykła wrażliwość, którą wykazywał w kontaktach z bliskimi mu osobami, empatia, oddanie i bezbronność, skazywały go na ogromne cierpienie, gdy osób tych zabrakło (śmierć matki) lub opuszczały go (żona Natalia). Nie pozwalał sobie jednak na uzalanie się nad sobą, nie tolerował sentymentalizmu ani w życiu, ani w muzyce. Nie mógł zatem uwolnić się, oderwać, oczyścić z własnych przeżyć. Zatruił się nimi, gromadził je, tonął.

Jego wrażliwość manifestowała się także w sferze społecznej. „Dziecięca” uczciwość i niepoprawny idealizm, prowadzący do bezkompromisowych wyborów, powodowały silne konflikty między osobistymi przekonaniami kompozytora, a koniecznością funkcjonowania w świecie powierzchownych wartości, świecie kierującym się zasadami korzyści, manipulacji, nietolerancji dla odmienności i niezależności.

Jak wspomina siostra artysty, Ewa, „nazywał się <<dzieckiem wojny>> (...). Był <<wyrzutem sumienia pokolenia>>”. „Biało-czarny”, uparty, nieustępliwy, „do absurdu bezkompromisowy”³², do upadłego bronił swoich racji.

Ten szczególny rys charakteru Sikorskiego, owa nieprzejednana postawa, nawet w sprawach błahych albo też z góry skazanych na porażkę, ujawniała się w codziennym życiu. Jego przyjaciel, Zbigniew Rudziński, wielokrotnie był świadkiem sytuacji w miejscach publicznych, kiedy Tomasz „zamiast odwrócić się na pięcie i sobie pójść, i nie zadawać się z milicjantami, to się z nimi kłócił. I wszędzie chodził, wszędzie składał reklamacje”³³ – w sklepach, lokalach, urzędach.

Przywołane tu postacie milicjantów w ocenie kompozytora uosabiały władzę, reżim, z którego działaniem nigdy się nie pogodził. Wdawał się zatem w niepotrzebne, jałowe dyskusje, wszczynał awantury, prowadził swoją małą, prywatną wojnę bez względu na konsekwencje, można rzec – wbrew instynktowi samozachowawczemu. Szabolcs Esztényi, wybitny pianista, improwizator, kompozytor, wykonawca utworów Sikorskiego wspomina scenę, która wydarzyła się tuż po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce,

³² Ewa Sikorska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

³³ Zbigniew Rudziński, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

kiedy to na otoczonym przez ZOMO Placu Zamkowym w Warszawie zobaczył Tomasza, w koszulce, z ogoloną głową, krzyżącego: „Widzisz, wszyscy jesteśmy tak, jak w więzieniu, ja wyglądam jak więzień, bo nie kłamię, spójrz na tych bydłaków, tylko czekać, kiedy zaczną strzelać! Może nas zastrzelą, ale pamiętaj, ja nie kłamię!”³⁴

Opisana sytuacja, w warunkach stanu wojennego ryzykowna i grożąca poważnymi następstwami, potwierdza buntowniczą, wręcz niebezpieczną dla samego Sikorskiego, pozbawioną hamulców i zdrowego rozsądku, nieliczącą się z konsekwencjami postawę kompozytora wobec świata, polityki, władzy, otaczających go ludzi. Za tę swoją bezwzględną uczciwość płacił wysoką cenę – rezultatem jego działania było odrzucenie, brak akceptacji, a nawet wrogość otoczenia. Do granic samozniszczenia, do bólu autentyczny nie potrafił żyć inaczej, lżej, nie umiał ułożyć się ze światem. Trwał w swoim absurdalnym uporze, konsekwentny i nieprzejednany.

I.4.4.2. Nieprzystosowanie do rzeczywistości, kontakty z otoczeniem

Domowa edukacja, wychowanie „pod kloszem”, bolesny brak tragicznie zmarłej matki i nasycona troską i odpowiedzialnością, ale zdystansowana obecność ojca, były czynnikami dopełniającymi i wyostrającymi cechy osobowości Tomasza Sikorskiego.

Wspomniany już uparty idealizm, wierność sobie bez względu na konsekwencje, bezkompromisowość, a także pesymizm – zarazem naturalna własność charakteru Sikorskiego i rezultat jego refleksji nad mechanizmami rządzącymi ludzkim postępowaniem, nie pozwalały artyście odnaleźć się w realnej, brutalnej rzeczywistości. Codziennosc męczyła go i denerwowała, traktował ją jako „zło konieczne”, zawsze reagując na prawa, mechanizmy, niegodne motywacje i ludzkie przywary, których nie tolerował.

Często, nie zważając na obowiązujące konwencje, nie licząc się z następstwami, ostro wyrażał swoje poglądy, demonstrował swoją niezgodę na zakłamanie, przemoc, nieuczciwość, uwikłanie w różnego rodzaju zależności, arogancję władzy, manipulacje. Trwał w swej rozpaczliwej, samotnej, skazanej na porażkę „świętej wojnie” ginąc wraz z ideami, którym służył. Spalał się w „poszukiwaniu prawie już utraconego misterium”³⁵.

Trudne usposobienie artysty nie zjednywało mu sympatii. Szorstki w kontaktach z otoczeniem, wyobcowany, nierozumiany, nietolerowany, często rozdrażniony i zamknięty w sobie miał problemy z nawiązywaniem i utrzymaniem kontaktu. Dotyczyło to zarówno

³⁴ Szábolcs Esztényi, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

³⁵ Szábolcs Esztényi, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

bliższych czy też stałych relacji, jak i incydentalnych spotkań i rozmów. Miał niewielu przyjaciół, zaś ci, którzy zaliczali się do tego grona, musieli nieustannie wykazywać się ogromną dozą cierpliwości i wyrozumiałości. Wiecznie zamyślony, roztargniony, zagoniony, nieobecny wydawał się niezainteresowany, a nawet znudzony rozmówcą. Uważał miłą dyskusję i kurtuazyjne wymiany nic nieznaczących zdań za stratę czasu. Bywał nonszalancki i niecierpliwy.

Niechęć do zabiegania o nowe znajomości i pozostawania w powierzchownych, choć przydatnych stosunkach ze środowiskiem zawodowym utrudniała mu funkcjonowanie „na rynku”. Miał opinię odludka i gbura. Mimo starannego wychowania, jakie odebrał w domu rodzinnym, demonstrował czasem brak ogłady, nie dbając o przyjęte formy zachowania i nie kontrolując własnych reakcji.

Zygmunt Krauze, który przyjaźnił się z Sikorskim od lat szkolnych, opowiada, że już we wczesnej młodości „(...) wzbudzał [Sikorski] swoim zachowaniem agresję i niechęć u ludzi. (...) miał w sobie coś takiego, co drażniło i uważał, że ma prawo (...) w ten sposób postępować. Był przez to bity, bity w sensie i dosłownym, i przenośnym (...)”³⁶. Jak dodaje Szabolcs Esztényi, był „wręcz odpychający w swojej <<powierzchniowości>>, do każdego odnosił się tak dziwnie nonszalancko, ucinął zdania, odwracał się i odchodził, nie był zbyt miły ani towarzyski”³⁷.

Sikorskiego cechowała porywczosć, a nawet napastliwość. Wydaje się, że jego, narastająca z biegiem czasu, agresja wobec otoczenia była wyrazem bezradności i braku porozumienia. Istotne znaczenie mogła też mieć jego błyskotliwa inteligencja i przenikliwość, która szła w parze z nietolerancją na wszelką głupotę. „Wyrażał się niezwykle zwięźle i celnie”³⁸, jego wypowiedzi były „byste i precyzyjne”³⁹, nie miał żadnej wyrozumiałości dla nienadążających za nim rozmówców. Był celny, dokładny i szybki zarówno w myśleniu, werbalizacji swych opinii, jak i w ruchach. Przyjaciół zwykł poganiać, zaś dla „reszty świata” często brakowało mu cierpliwości, co powodowało dyskomfort i napięcie w kontaktach z otoczeniem.

Nieudane życie osobiste Sikorskiego dopełnia tragicznego obrazu jego relacji zewnętrznych. Jak wspomina Zygmunt Krauze, kompozytor po stracie swojej pierwszej, wspaniałej dziewczyny, Teresy, długie lata był sam. Miewał przyjaźnie, ale nie stworzył żadnej znaczącej relacji. Jego żona, Natalia, którą poznał jako trzydziestolatek zaopiekowała

³⁶ Zygmunt Krauze, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

³⁷ Szabolcs Esztényi, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

³⁸ Ewa Sikorska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

³⁹ John Tilbury, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

się nim, jednakże małżeństwo przetrwało zaledwie rok. Sikorski bardzo silnie przeżył rozpad tego związku, bowiem pokładał w nim wiele nadziei. Wydawało mu się, że znalazł swoją „bezpieczną wyspę”, ciepłe, jasne miejsce, poza brutalnym światem, którego tak bardzo potrzebował. Życie pod jednym dachem z byłą żoną z jednej strony dawało mu jakąś namiastkę rodziny, z drugiej zaś nie pozwalało oderwać się od przeszłości i pogłębiało jego rozpacz.

Niezaspokojoną potrzebę bezpieczeństwa, akceptacji, spokoju i ciepła koła jedynie serdeczna i jedyna w swoim rodzaju więź z Adelą Doroszewską, macochą artysty. Choć byli właściwie rówieśnikami, dawała mu odrobinę czułości i cierpliwość dla jego ciężkich stanów psychicznych, znajdowała czas i chęć wysłuchania go, starała się łagodzić i tonować jego przeżycia. Sąsiedzi Adeli do dziś wspominają jego wizyty o każdej porze dnia i nocy, krzyki pod oknem, kiedy zrozpaczony, pod wpływem alkoholu, próbował dostać się do jej mieszkania, gdzie szukał ukojenia.

Silne, przyjacielskie, wieloletnie więzy łączyły Tomasza także z Leokadią Piwkowską, u której znajdował ciepło i opiekę. Piwkowska, sekretarka Związku Kompozytorów Polskich w latach 1950-90, w pewnym stopniu zastępowała mu matkę. Martwiła się o niego, starała się go za wszelką cenę ratować. Wspierała go w jego walce z chorobą alkoholową, pomagała mu zdobywać i sprowadzać zagraniczne leki, bez których nie mógł spać i pracować. Sikorski dzwonił do niej bardzo często, także nocą, szukając ukojenia i spokoju. Jak wspomina Stanisław Czopowicz, ówczesny dyrektor Biblioteki Związku Kompozytorów Polskich, w ostatnim dniu swego życia, kompozytor dzwonił do niej szukając pomocy i ukojenia. Los sprawił, że Leokadia Piwkowska przebywała poza Warszawą i nie mogła odebrać telefonu. Bardzo silnie przeżyła wiadomość o śmierci Tomasza, wiele lat próbując odpowiedzieć sobie na pytanie, czy mogła uchronić go przed tragicznym losem.

Obie kobiety – Adela Doroszevska i Leokadia Piwkowska – w pełnym cierpienia życiu artysty stanowiły dwa ciepłe i jasne punkty. Były jego powierniczkami i, jak się wydaje, jedynymi osobami, u których znajdował tak bardzo mu potrzebne zrozumienie i wsparcie.

Niewątpliwie nieudane relacje ze światem zewnętrznym do pewnego stopnia były konsekwencją traumy związanej z przedwczesną śmiercią matki kompozytora. Problemy z wyrażaniem własnych uczuć, poczucie odrzucenia, osamotnienia i nieprzystosowanie do funkcjonowania społecznego, utrudniały mu wejście w bliskie i trwałe związki międzyludzkie. Nieumiejętność wyjścia z impasu emocjonalnego, nadwrażliwość, życie przeszłością i brak otwartości na nowe znajomości pogłębiały tylko wyalienowanie kompozytora. Jego trudny charakter, pesymizm i wewnętrzne cierpienie zniechęcały

otoczenie i uniemożliwiały dotarcie do kompozytora, a przy bliższych kontaktach stawały się ciężarem, którego nikt nie był w stanie udźwignąć.

I.4.4.3. Niezaradność

Tomasz Sikorski wychowywał się w bardzo dobrze sytuowanej rodzinie. Ojciec zapewniał dzieciom znakomite, można rzec wyjątkowe, jak na ówczesne realia, warunki życia i edukacji. Tomaszowi niczego nie brakowało, ojciec zaspokajał wszelkie jego potrzeby. Przyjaciele kompozytora – Zygmunt Krauze i John Tilbury – wspominają, że był bardzo szczodry i często płacił rachunki w warszawskich kawiarniach, m. in. w „Bristolu”, „Telimienie”, „Alibabie” i innych miejscach, gdzie spędzali razem czas.

Przyzwyczajony do finansowego bezpieczeństwa, nie musiał wykazywać się zaradnością i przedsiębiorczością. Początki jego świetnie zapowiadającej się dorosłości, kiedy to cieszył się zamówieniami kompozytorskimi, licznymi wykonaniami i publikacją własnych utworów, a niezależnie od tego był zatrudniony jako etatowy pracownik w macierzystej uczelni, wróżyły dostatnie, komfortowe życie. Jednakże utrata posady w warszawskiej PWSM w 1968 roku diametralnie odmieniła sytuację Sikorskiego. Oznaczała bowiem nie tylko brak comiesięcznych wpływów, ale także odcięcie od środowiska, a co za tym idzie, radykalne ograniczenie zamówień kompozytorskich i wykonań własnych utworów. Wtedy właśnie niezaradność życiowa, a przy tym niechęć do walki o istnienie na „rynku”, o kierowanie własną karierą, także w sensie praktycznym, pewnego rodzaju niedbałość, może nawet nonszalancja, zaś w dalszym życiu kłopoty ze zdrowiem i alkoholizm, powodowały istotne i nieustanne problemy finansowe.

Podejście Sikorskiego do „przyziemnych” spraw bytowych nie zmieniło się nigdy. Nie zabiegał o wykonania swych utworów, nie upominał się o honoraria, nie dbał o swój publiczny wizerunek, nie bywał „na salonach”. Funkcjonował dzięki wsparciu ojca, na którego pomoc mógł zawsze liczyć, dzięki niemu miał gdzie mieszkać i mógł egzystować.

Wydaje się, że poza naturalną niezaradnością i problemami życiowymi, ten stan rzeczy był także jego wyborem. Sikorski żył dla muzyki. Spełniał się komponując, bo w ten sposób docierał sam do siebie, skazując się na niewypowiedziane cierpienia, ale i przeżywając swoiste oczyszczenie, zmartwychwstanie, ekstazę zrodzoną na granicy tworzenia i unicestwienia. Dążył do absolutu, chciał dotknąć prawdy, tajemnicy istnienia, sensu życia. Jak podkreśla Leokadia Piwkowska, twierdził, że „żyje tylko po to, żeby jeszcze coś

napisać⁴⁰. Jakość i warunki owego „życia” nie miały większego znaczenia, nie były także żadną motywacją do działań, które mogłyby je poprawić, były jedynie wynikiem i dopełnieniem nieszczęsnej egzystencji artysty.

I.4.4.4. Tendencje do alienacji

Tomasz Piotrowski określa Sikorskiego⁴¹ mianem „samotnika, ekscentryka lub zgoła dziwaka”. I rzeczywiście, kompozytor tak właśnie był postrzegany i oceniany w środowisku muzycznym. Z jednej strony dodawało mu to swoistego, nieco „mrocznego” uroku, z drugiej zaś tworzyło dodatkową barierę w jego niełatwych kontaktach z otoczeniem.

Wydaje się, że pogłębiająca się w ciągu życia alienacja kompozytora, która – przypomnijmy – jest jedną z cech opisywanych w Teorii dezintegracji pozytywnej jako charakterystyczny rys ludzi utalentowanych, miała dwa, samonapędzające się źródła. Źródłem podstawowym, „wewnętrznym”, była osobowość artysty – wrodzone, indywidualne cechy, z którymi przyszedł na świat, wobec których był bezsilny, które go zarazem konstytuowały i niszczyły; drugim źródłem, zewnętrznym – dramatyczny los, jaki stał się jego udziałem i realia brutalnej rzeczywistości, z którą nie potrafił sobie poradzić.

Samotność była w nim. Związana bezpośrednio z jego ogromną wrażliwością, ujawniła się bardzo wcześnie, a pod wpływem traumatycznych wydarzeń, takich jak śmierć matki czy, w późniejszym czasie, rozpad małżeństwa oraz zderzenia z niełatwą codziennością, poczuciem odrzucenia, i trudnościami z funkcjonowaniem w społeczności, pogłębiała się, oddalając kompozytora od świata. Jak wspomina siostra artysty, Ewa, był „samotnikiem, który nienawidził swej samotności”, który „osamotnił się z wyboru, osaczył tak, że nikt nie miał do niego dostępu i nikt nie był w stanie mu pomóc.”⁴²

Tomasz, z natury introwertyk, nie umiał dzielić się swoimi przeżyciami, doznaniem, wszystkim, czego doświadczał. Z jednej strony ponad miarę wrażliwy, z drugiej zaś jak najdalszy od sentymentalizmu, pozostawał milczący, bez wiary, że zostanie zrozumiany, chroniąc siebie samego i pozostając swoją własną ofiarą. Świat jego przeżyć, niedzielony z nikim, „nie mieścił się” w nim, nie mając możliwości ujścia zalewał go, zatapiał, pogrążał w coraz większym osamotnieniu. Jego bezsprzeczna potrzeba bycia rozumianym, akceptowanym, a także doświadczenia wspólnoty w przeżywaniu, w konfrontacji z nieudanymi próbami kontaktowania się z otoczeniem na głębszym poziomie, wciskały go

⁴⁰ Leonia Piwowska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

⁴¹ Tomasz Piotrowski, *Sikorski – symbol i melancholia*, Ruch Muzyczny nr 10, 15 V 2011 r.

⁴² Ewa Sikorska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

w gorset milczenia i zamknięcia. Ów coraz wyższy mur wyrastał z niego, wyrastał w nim i prowokował powstanie muru na zewnątrz, skazując go na wieczne oddzielenie. Nigdy niezaspokojona potrzeba uwolnienia się i zburzenia zarówno własnych, jak i zewnętrznych ograniczeń powodowała silne frustracje, rozpacz, nawracające stany depresyjne.

W poruszający sposób opisuje to Zygmunt Krauze: „(...) on był zawsze bardzo samotny, nawet w momentach, kiedy byliśmy w bardzo bliskiej przyjaźni. Pamiętam jak kiedyś wyszliśmy od profesora Starka po pięknym wieczorze, gdzie było też trochę wina i Tomek po tym nagle dostał jakiegoś, nie to, że ataku szału, tylko wybuchu jakiejś niesamowitej goryczy i bólu psychicznego. Oparł się o ścianę i zaczął płakać. (...) A niby wszystko było tak dobrze, byliśmy razem i z profesorem Starkiem, i ta muzyka, i to pyszne jedzenie, i wszystko niby wspaniale, a (...) to wyzwoliło w nim wybuch jakiejś ogromnej rozpacz (…), on wtedy jedyny raz tak naprawdę pokazał, kim jest, pokazał jak strasznie jest samotny i jak strasznie jest zrozpaczony. To by stan psychiczny, na który (...) nie było rady. Byliśmy młodzi, wszystko było przed nami, mieliśmy trochę pieniędzy, wszystko było dobrze, a on był tak strasznie nieszczęśliwy”⁴³.

Samotność i odseparowanie od ludzi, można powiedzieć, od życia, powodowały jednak zintensyfikowaną eksplorację wewnętrznego świata, zaś silna potrzeba uzewnętrznienia własnych przeżyć i projekcji indywidualnej rzeczywistości była realizowana przez twórczość. Niezależnie od wydarzeń zewnętrznych, od sytuacji finansowej i osobistej, Sikorski intensywnie komponował, żył dla komponowania i dzięki niemu. Jego samotność wiodła wprost do twórczości, twórczość zaś stała się jedynym sposobem dotarcia do otaczającej go rzeczywistości, głosem artysty, manifestacją jego osoby i życia.

I.4.4.5. Dramatyczna percepcja ludzkiej egzystencji

Nasycony dramatyzmem odbiór ludzkiej egzystencji, której nieustannie towarzyszy cierpienie, jest charakterystyczny dla wielu wybitnych artystów, co potwierdza Teoria dezintegracji pozytywnej. W przypadku Tomasza Sikorskiego obraz świata i życia człowieka uwikłanego w tragiczny los, wzmocniony rzeczywistymi wydarzeniami, istotnie wpływał na stosunek kompozytora do rzeczywistości, jego relacje z ludźmi, wreszcie zaś na postrzeganie siebie samego. Obraz ten wzmocniał tendencje kompozytora do introspekcji, wycofania i ucieczki w świat wyobrażeń. Ten jednak nie przynosił ukojenia, nie był dla artysty radosną i bezpieczną wyspą. Artysta przenosił do niego wszystkie lęki i cierpienia,

⁴³ Zygmunt Krauze, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

przeżywając je, drażąc, rozkładając na czynniki pierwsze, poddając się bolesnej auto-wiwisekcji w celu dotarcia do ich istoty. Na swój sposób próbował uciec od cierpienia przez zespolenie się z nim, dotarcie do niego, zatracenie granicy siebie, granicy odczuwania.

Sikorski, cytując Kierkegaarda, „żył w rozpacz”. W poczuciu bezradności wobec losu, swoich ograniczeń i braku możliwości uwolnienia się od siebie samego, pogrązał się w mrocznych przestrzeniach własnych przeżyć, karmiąc je filozofią i literaturą egzystencjalną. Teksty Nietzsche’ego, Joyce’a, Kafki, Kierkegaarda, którymi się wypełniał, i które wybierał do swoich utworów, stanowiły swego rodzaju katalizator jego przeżyć, były tekstami „o nim samym i jakby przez niego pisanymi”⁴⁴, oddawały naturalistyczną ekspresję jego tragicznego życia.

Jak pisze Tomasz Piotrowski⁴⁵, Sikorski „był melancholikiem, a jego postępowanie jest ilustracją jednej z definicji melancholii Sigmunda Freuda: *melancholia stanowi uniwersalny fenomen kulturowo zakorzeniony w pękniętym stosunku człowieka do siebie*”⁴⁶. Jak czytamy dalej, melancholik „doświadczywszy utraty <<ukochanego obiektu>>, żyje w nieświadomym bólu, mimo że nie pamięta już nawet obiektu, który go spowodował. Cierpienie trwa i jest przeżywane, zgłębiane, ba, celebrowane, mimo przemijania jego źródła. Wobec zachodzących zmian jest niezmiennie, wrosnięte w osobowość melancholika, nieuleczalne. Sikorski był melancholikiem, był także świadomy siebie, skazany na siebie, próbował ze sobą żyć, uciekał w alkohol przed sobą i światem, z którym nigdy się nie pogodził. Wydaje się, że z natury już skazany na cierpienie, osłabiony śmiercią matki, tęsknił zawsze do tego, co nie było mu dane przeżyć, ani zrealizować. A zatem w większym stopniu nie to, co się wydarzyło, uczyniło zeń melancholika, (...) ale raczej to, co się nie wydarzyło w jego życiu, co stanowiło pochłaniającą jego siły, wyjąca pustkę”⁴⁷.

I.4.4.6. Obsesje, lęki

Wydaje się, że Tomasz Sikorski był „naznaczony” przez los. Zarówno jego nadwrażliwość, pesymizm, tendencje do alienacji i autodestrukcji, jak i rzeczywiste wydarzenia z życia, czyniły jego egzystencję tragiczną i pozbawioną nadziei, uwikłaną w przeznaczenie, od którego nie było ucieczki, to zaś skazywało go na nieustanny niepokój.

⁴⁴ Tomasz Piotrowski, *Sikorski – Symbol i melancholia*, Ruch Muzyczny nr 10, 15 V 2011 r.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Sigmund Freud *Żaloba i melancholia*, za: Paweł Przybyszewski *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

⁴⁷ Tomasz Piotrowski, *Sikorski – Symbol i melancholia*, Ruch Muzyczny nr 10, 15 V 2011 r.

Sikorski miał obsesję śmierci. Mówił o śmierci bardzo często, poważnie i realnie, na swój sposób fascynował się nią i zgłębiał jej fenomen. Od wczesnej młodości miewał lęki, niemal natręctwa związane ze śmiercią. Utrata matki niewątpliwie wzmocniła te tendencje, jednakże Sikorski przyszedł z nimi na świat, wpływały one z jego natury. Zagłębiał się we własne przeżywanie, eksplorował przestrzenie, które go przerażały, poznawał je, karmił i stawał się ich częścią. Jak to określił Zbigniew Rudziński, był „masochistą psychicznym”, który „biczował się i męczył sam ze sobą”⁴⁸

Poszukiwał wyjaśnienia swoich stanów w literaturze. Można zaryzykować twierdzenie, że czytając teksty Kafki, Kierkegaarda czy Borgesa, inspirując się nimi, równocześnie nurzał się we własnym cierpieniu i przeżywał gorzką satysfakcję odnajdując „pokrewne dusze”, skazane jak i on na pełen tragizmu los.

Coraz większe problemy z radzeniem sobie z rzeczywistością i niezgoda na nią, a także pogłębiająca się z wiekiem choroba alkoholowa wzmacniały jego lęki i obsesje, przenosząc je także na życie codzienne. Szabolcs Esztényi pamięta telefony od Leokadii Piwkowskiej, która dzwoniła do niego niepokojąc się stanem Tomasza: „(...) z tym Tomkiem coś niedobrego się dzieje, chłopaka po prostu nie ma, dzwonię do niego i nikt nie odbiera, potem zrozpaczona idę do niego, a on leży tam i szaleje, powyrywał kable telefoniczne ze ścian, twierdzi, że jest podsłuchiwany, że jest inwigilowany, w ogóle szaleństwo (...). Nic nie je, tylko wodę pije, chudy, dziwnie się zachowuje, nie wiem co jest?”⁴⁹

Obsesje, lęki, natręctwa, pospolu z pogarszającym się stanem fizycznym kompozytora i bezlitosną realnością, powodowały neurotyczne zachowania, a nawet myśli samobójcze, na zmianę doprowadzały go do niepohamowanej agresji i stanów wycieńczenia – całkowitego wycofania się, apatii lub nastrojów depresyjnych.

I.4.4.7. Dwubiegunowość

Cechą Sikorskiego, zauważaną przez bliskie mu osoby, jednocześnie zaś typową dla osób utalentowanych, silnie uwrażliwionych, a przy tym o nieprzeciętnych walorach intelektualnych, była dwubiegunowość czy też swoiste rozdwojenie.

Jak mówi Ewa Sikorska, siostra kompozytora, „był człowiekiem o niesamowitej amplitudzie osobowościowej, zlepkiem sprzeczności i paradoksów (...). Miał w sobie coś porywającego, potrafił być wspaniały, zachowywać się z klasą i wielkim gestem. Ale bywał

⁴⁸ Zbigniew Rudziński, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

⁴⁹ Szabolcs Esztényi, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

też okrutny i perfidny”⁵⁰. Żona artysty, Natalia, twierdzi jednak: „Był lubiany w towarzystwie, dowcipny i inteligentny. Wszyscy za nim przepadali”⁵¹. Ta opinia w zestawieniu z innymi, wspomnianymi wcześniej, podkreślającymi nieprzyjemne usposobienie Sikorskiego, jego sarkazm i niechęć, a także arogancję i agresję wobec otoczenia, ukazuje jego niestabilność i skłonność do skrajnych zachowań. Prawdopodobnie ogromny wpływ na to, którą z dwóch, zaznaczymy, tak samo autentycznych „twarzy” ukazywał światu, miał stan, w jakim aktualnie się znajdował, a także z kim i z czym się konfrontował.

Sikorski szczęśliwy (początki małżeństwa), akceptowany, dzielący się swoją pasją, bezpieczny i Sikorski odrzucony, nierozumiany, osamotniony i zrozpaczony to dwa, sprzeczne ze sobą, ale współistniejące obrazy kompozytora. Obie natury ujawniały się we wszystkich sferach jego życia – dotyczyły relacji z ludźmi zarówno bliskimi, jak i dalszymi, stosunku do własnej twórczości, podejścia do pracy itp.

Sikorski uroczy, dowcipny, błyskotliwy, swobodny, szczodry, wyrozumiały, pilny, obowiązkowy i Sikorski szorstki, lekceważący, arogancki, niepohamowany, zamknięty w sobie, niezdiscyplinowany, bezkompromisowy – to dwa bieguny tego samego żywiołu. Amplituda jego zachowań i reakcji, gwałtowne zmiany nastroju i pełna świadomość braku wpływu na ten stan rzeczy, pozostawanie więźniem swojej niechcianej natury powodowały nie tylko zwracanie się otoczenia przeciw artyście, ale także zwracanie się jego samego przeciw sobie, samobiczowanie i samowyniszczanie. Tak jak bywał bezlitosny wobec innych, tak też był bezlitosny wobec siebie samego. Mawiał, trawestując Baudelaire’a: „Ja jestem taki kwiat zła”⁵².

I.4.5. Formy i ekspresja wzmózonej pobudliwości psychicznej

Wieloletnie badania nad talentami, opisanie przez Kazimierza Dąbrowskiego i jego następców, wykazały, że aż 85% jednostek wybitnie uzdolnionych wykazuje wzmózoną pobudliwość psychiczną. Ujawniała się ona także w zachowaniu Tomasza Sikorskiego, m. in. w zauważalnym pobudzeniu, szybkiej mowie i impulsywnych lub bardzo silnych reakcjach na wszelkiego rodzaju bodźce.

Poszukiwał piękna i czerpał przyjemność z obcowania z jego przejawami, zawartymi w dźwiękach, formie, barwie. Zamiłowanie do muzyki szło w parze z fascynacją odgłosami

⁵⁰ Ewa Sikorska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

⁵¹ Natalia Sikorska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

⁵² Leonia Piwkowska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

natury (echo), a także z poezją. Pociągała go nie tylko symbolika i znaczenie wierszy, które towarzyszyły mu od wczesnej młodości, ale także brzmienie i rytm tworzących je słów. Miał zdolności lingwistyczne, doskonale znał język angielski, francuski i niemiecki, co umożliwiała mu poznawanie literatury w oryginale, wzmacniając wrażenia związane ze słuchaniem „melodii” poszczególnych języków. Poza poezją, Sikorski w zachwycie odkrywał i chłonał malarstwo ekspresjonistów. Podobnie jak w przypadku poezji, inspirowała go nie tylko jego semantyka, ale także barwy, kształty, rodzaj użytej kreski, kompozycja. Zarówno dźwięk, jak i obraz oddziaływały na niego bardzo silnie, co świadczy o wzmożonej wrażliwości sensorycznej.

Sikorski wykazywał też wzmożoną wrażliwość intelektualną, która manifestowała się m. in. w ciekawości poznawczej, spostrzegawczości, wnikliwości i precyzji sądów, a także w silnej potrzebie studiowania problemów oraz umiejętności koncentracji na zadaniu, której towarzyszyła zdolność do długotrwałego wysiłku intelektualnego. Charakteryzowała go też niezależność myślenia i krytycyzm, tak w ocenie osób i zjawisk zewnętrznych, jak i w stosunku do siebie samego, w tym w stosunku do swej twórczości. Krytycyzm łączył się zaś z głęboką introspekcją, umiejętnościami analitycznymi, szczegółową pamięcią i wytrwałym poszukiwaniem prawdy. To z kolei ujawniało się w zainteresowaniach filozofią i zagadnieniami etycznymi (fascynował się m. in. tekstami Kołakowskiego) oraz religioznawstwem, mimo że był agnostykiem. Wszystkie te cechy odnajdujemy także w podejściu Sikorskiego do komponowania. Ono również było próbą dotarcia do prawdy, zgłębianiem siebie i świata.

Bogata, aktywna wyobraźnia Sikorskiego wespół z dramatyczną percepcją świata to wyraz wzmożonej wrażliwości wyobraźniowej. Tendencja do tworzenia wyobrażeń i pesymistycznych refleksji, wewnętrzne dialogi i skłonność do posługiwania się metaforami, stanowiły stały element codzienności kompozytora. Kreatywność, tworzenie prywatnych światów i przebywanie w nich, upodobanie do marzeń, a nawet mieszanie realności z fikcją, to także cechy artysty świadczące o intensywnej aktywności w tej sferze. Pewnym uzupełnieniem jest także jego niecierpliwość i niska tolerancja na nudę.

Najsilniej jednak dawała znać o sobie wzmożona wrażliwość emocjonalna. Sikorskiego wyróżniała ogromna intensywność przeżywania, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, w tym także skrajnych emocji. Gwałtowne i krańcowe zmiany nastrojów, komplikacja i różnorodność odczuć, a także pełna świadomość ich wyniszczającego wpływu, połączona z rozpoznawaniem i różnicowaniem uczuć, to typowe przejawy nadwrażliwości w sferze emocjonalnej. Ujawniała się ona w zachowaniu Sikorskiego, m. in. w jego agresji

i drażliwości, a także w swoistych zahamowaniach i alienowaniu się od świata. Kompozytorowi nieustannie towarzyszył niepokój, prześladowały go obsesje, realne lub wymagowane lęki, nawracające nastroje depresyjne. Wykazywał tendencje samobójcze, kontemlował fenomen śmierci. Miał poważne trudności z funkcjonowaniem w świecie zewnętrznym i przystosowaniem do rzeczywistości, w tym także do nowych lub zmiennych warunków. Cechowało go przywiązanie do miejsc i wydarzeń, intensywne przeżywanie relacji interpersonalnych, życie przeszłością, co również jest charakterystyczne dla osób o wzmożonej pobudliwości emocjonalnej.

I.4.6. Zachowania transgresyjne

Zgodnie z Teorią dezintegracji pozytywnej, ludzi wybitnie uzdolnionych charakteryzuje dążenie do rozwoju i realizacji siebie, co przejawia się w tendencjach do transgresyjności w wielu sferach życia i aktywnościach człowieka. Tendencje te w przypadku Tomasza Sikorskiego ujawniały się m. in. w myśleniu, uczuciach moralnych i społecznych, przeżyciach duchowych i estetycznych.

Elastyczność w myśleniu i płynne przechodzenie od myślenia konkretnego do teoretycznego oraz łączenie rozumowania analitycznego z syntetycznym, specyficzny absolutyzm moralny i wyraźna hierarchia wartości to przykłady postaw i zachowań transgresyjnych. Egzemplifikują je także: dociekliwość i wewnętrzny przymus poszukiwań w sferze emocjonalnej, próby zgłębiania fenomenu śmierci jako dążenie do przewyciężenia antynomii życia i śmierci oraz wybieranie przeżyć estetycznych kierujących ku refleksyjności i nastrojom egzystencjalnym

Opisywane przez Kazimierza Dąbrowskiego przekroczenie cyklu biologicznego i własnego typu psychologicznego, jako odejście od zasady przyjemności i bezpieczeństwa w procesie kształtowania się osobowości twórczej, u Tomasza Sikorskiego wyrażało się m. in. w swoistym infantyлизmie psychicznym, który poza szczerością, bogatą wyobraźnią, wrażliwością i bezpośredniością doznań manifestował się także w niezaradności i nieprzystosowaniu do ról społecznych wymaganych od dorosłych. Artysta prezentował wyłączne postawy uczuciowe, co także jest swoistym przekroczeniem powszechnych praw biologicznych i psychologicznych, rządzących zachowaniem człowieka. Przypomnijmy, że po rozwodzie z Natalią, Sikorski nie związał się już z nikim innym i wiele lat walczył o powrót byłej żony. Miał nieliczne, ale stałe grono przyjaciół, nie szukał zmian,

nie nawiązywał nowych, bliskich kontaktów, zaś wszystkie konflikty w najbliższym gronie przeżywał bardzo silnie.

Podjęmowane przez kompozytora, szczególnie w młodości, próby funkcjonowania w społeczeństwie, praca pedagogiczna na uczelni i w Związku Kompozytorów Polskich, angażowanie się w liczne projekty artystyczne to także przejawy przekraczania granic – własnego, introwertycznego, skłonnego do alienacji typu psychologicznego. Przykładem przekroczenia zarówno cyklu biologicznego, jak i psychologicznego jest intensyfikacja twórczości, mimo pogarszającego się stale, momentami w istotnym stopniu utrudniającego funkcjonowanie stanu zdrowia tak somatycznego, jak i psychicznego oraz niesprzyjających warunków zewnętrznych – ostrej krytyki talentu i twórczości Sikorskiego.

Transgresją podstawowych potrzeb życiowych, do których, jak podaje Abraham Maslow, należą przede wszystkim potrzeby fizjologiczne i potrzeba bezpieczeństwa, a dalej potrzeba przynależności i miłości oraz uznania i szacunku, był autentyzm bez względu na konsekwencje i ponoszone koszty, silna potrzeba kontemplacji i zdolność do realizowania celów, związanych z twórczością mimo trudnej sytuacji życiowej. Wyraźnie zarysowana jest potrzeba nieprzemijalności czy też dążenie do nieśmiertelności duchowej przez pozostawione dzieła. Twórczość stała się najwyższą potrzebą i koniecznością, zarazem zaś motywacją do życia. Narastające, pod wpływem powszechnej krytyki, zwątpienie co do jej wartości i sensu jej kontynuowania, najsilniej niszczyło tę właśnie motywację.

Tomasz Sikorski wykazywał wyższe formy psychonerwicowe, co jest charakterystyczne dla szczególnie wrażliwych, utalentowanych osób. Cierpiał na lęki egzystencjalne, melancholię i depresję, miał tendencje samobójcze. Samobójstwo, którego jednak nie zaryzykował⁵³, co z kolei jest przekroczeniem pożądej go obsesji śmierci, traktował jako próbę rozwiązania niemożliwych do zaakceptowania sytuacji wewnętrznych i zewnętrznych, które były wytworami jego osobowości, rezultatem braku satysfakcjonującego kontaktu ze światem, wreszcie zaś, jak wskazałam wyżej, wynikiem utraty wiary w sens własnej twórczości. Tendencje te powstawały więc na skutek silnego sprzężenia ponadprzeciętnych zdolności ze szczególną wrażliwością, głęboką refleksyjnością i krytyczną świadomością własnej osoby, indywidualnego losu i świata zewnętrznego.

Sikorski był świadomy, że samobójstwo nie przynosi rozwiązania, może być co najwyżej przerwaniem kryzysowych sytuacji, nie potrafił jednak przekształcić tych tendencji w opisywany przez Dąbrowskiego „instynkt śmierci cząstkowej”, instynkt

⁵³ Okoliczności śmierci Tomasza Sikorskiego nie zostały wyjaśnione, jednakże w ocenie przyjaciół zgon spowodował nieszczęśliwy zbieg okoliczności, a nie celowe działanie.

destrukcji niższych poziomów w celu pokonania przeżywanego problemu. Pozostał z nimi do ostatniego dnia, można rzec, problemy artysty były nie do rozwiązania, były częścią jego samego, zarazem zaś siłą napędową jego twórczości. Paradoksalnie więc cierpienia potęgowały autodeterministyczną potrzebę tworzenia, ta z kolei „trzymała go przy życiu”, chroniąc artystę przed skłonnościami samobójczymi. Niestety, tendencje te, nieprzekształcone w „instynkt śmierci cząstkowej”, nie pozwoliły Sikorskiemu wejść na wyższy poziom rozwoju, gdzie znalazłby rozwiązanie swoich problemów i gdzie twórczość stałaby się najwyższą formą realizacji jego ukonstytuowanej osobowości.

I.4.7. Zakończenie

Rozwój twórczych osobowości, takich jak Tomasza Sikorskiego, według Teorii dezintegracji pozytywnej przebiega poprzez głęboki, wnikliwy wgląd w siebie samego i stosunek do świata zewnętrznego. Podczas tego procesu realizują się różne, czasem bardzo silne formy wzmożonej pobudliwości psychicznej typu intelektualnego, emocjonalnego i imaginatywnego, czego doskonałym przykładem jest życie tego kompozytora.

W trakcie rozwoju wszechstronnego przyspieszonego, obejmującego wszystkie sfery życia i aktywności człowieka, jednostka odnajduje siebie, zaczyna żyć według własnych wyborów, uwalnia się od wyniszczających ją wpływów zewnętrznych, jednocześnie zaś staje się otwarta i empatyczna, stopniowo zmierza ku postawie egzystencjalnej i transcendentalnej.

W przypadku Tomasza Sikorskiego mamy do czynienia z osobowością, która wykazywała wysoki potencjał rozwojowy i cechy rozwoju wszechstronnego przyspieszonego. Wydaje się jednak, że mimo obecności licznych dynamizmów, kierujących go ku ukonstytuowaniu się struktury silnej, twórczej i samorealizującej się, z powodu braku „instynktu śmierci cząstkowej”, osobowość kompozytora funkcjonowała na kilku, niższych i wyższych, poziomach równocześnie, wykazując zarówno cechy i tendencje pozytywne, rozwojowe, jak i negatywne, destruktywne. W zachowaniu i działaniu Sikorskiego ujawniały się silne konflikty zewnętrzne i wewnętrzne, ambiwalencje i ambitendencje, syntonii temperamentalna, nieprzystosowanie do rzeczywistości oraz dynamizmy samoobserwacji, m. in. niezadowolenie z siebie, poczucie winy, zaniepokojenie sobą i poczucie niższości w stosunku do siebie – charakterystyczne dla niższych poziomów opisywanych przez Teorię dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego. Jednocześnie zaś wyraźna była obecność dynamizmów aktywnych na wysokich poziomach – identyfikacja, instynkt twórczy, samoświadomość, autodeterminacja, autentyczność i autonomia.

Bezradność wobec własnych, wrodzonych i indywidualnych cech nie pozwoliła Sikorskiemu na harmonijny i pełny rozwój, który był ogromną szansą dla niego samego i jego twórczości. Niemożliwe zatem stało się stopniowe przechodzenie ku wyższym formom osobowości przez wewnętrzną transformację i autopsychoterapię, a jedynie poszerzanie poziomów, na których funkcjonował. Konflikt między standardami środowiska zewnętrznego i wewnętrznego, a także brak zgody na siebie samego, nie przyniósł pozytywnego rozwiązania. Twórczość stała się wyrazem dramatu w życiu kompozytora, jednocześnie zaś była wyrazem tęsknoty do ideału.

Moim zdaniem właśnie w twórczości tego artysty można zauważyć najdalej posunięte transgresje, dotyczące m. in. przekroczenia oczywistości percepcyjnej muzyki, pojmowania czasu, radykalnego ograniczenia i zamknięcia materiału muzycznego, które paradoksalnie staje się uwolnieniem itp., co będzie przedmiotem moich analiz w kolejnych rozdziałach. W większości zachowań i działań Sikorskiego dostrzegam jednak transgresje w kierunku autodestrukcji. Dotyczą one funkcjonowania społecznego (brak postawy „dorosłego”, odcięcie się od świata i pogłębiająca się alienacja), ryzyka (publiczne protesty), obyczajowości (łamanie konwencji w stosunkach interpersonalnych), odwracalności (bezsensowna walka o powrót żony), wreszcie zaś podstawowego funkcjonowania fizjologicznego (zaniedbanie potrzeb organizmu, złe odżywianie, alkoholizm).

Sikorski był postacią tragiczną. Bezsilny wobec siebie samego, bezbronny wobec rzeczywistości, każdego dnia zdobywał się jednak na ogromny wysiłek egzystowania, funkcjonowania jako człowiek, twórca, istota społeczna. Żył w swego rodzaju rozdwojeniu. Realny świat przerażał go – artysta nieustannie zmagał się z otaczającą go realnością, nie znajdując w niej dla siebie miejsca. Żył własnym rytmem, kontaktując się ze światem tyle, ile to było konieczne, i na ile kontakt ten był niezbędny do realizacji jego indywidualnych planów, w szczególności związanych z własnym rozwojem, twórczością i wszelką działalnością artystyczną. Jednocześnie zaś, kierowany pasją, wbrew wrodzonym własnościom osobowości, znalazł w sobie dość energii, by doprowadzić do powstania Warsztatu Muzycznego, następnie zaś zespołu Ad novum. Pracował w Związku Kompozytorów Polskich, angażując się w działania natury merytorycznej i organizacyjnej, co niosło ze sobą konieczność współpracy z wieloma osobami, reprezentującymi zróżnicowane postawy, opinie i preferencje artystyczne, wymagało zatem otwartości, aktywności, umiejętności koordynowania działań zespołu, gotowości do kompromisów, co dla kompozytora, indywidualisty i introwertyka, nie było łatwe. Niestety, te pozytywne zachowania z okresu młodości nie zbudowały w artyście chęci ani siły, by kontynuować je

w dalszym, coraz trudniejszym życiu. Z biegiem czasu, przeżywając dramatyczne doświadczenia, uciekał we własny, zamknięty świat, nie znajdując w nim jednak ratunku, a jedynie destrukcję i narastające cierpienie.

Życie Tomasza Sikorskiego, utalentowanego kompozytora, ciekawej, choć skomplikowanej osobowości, rozdwojonej i tragicznej, jest przykładem skazanej na klęskę walki z losem. Jednocześnie zaś wskazuje, jak pełna cierpienia, dramatycznych wydarzeń, niezwykle trudna ścieżka życiowa wiedzie ku cennej, oryginalnej i wartościowej twórczości.

[...]

Część II

MUZYKA

*Powiedzieć, że muzyka Sikorskiego skłania do myślenia, to za mało.
Ważniejsze, że zmusza nas ona do odczuwania, do reagowania,
do wibrowania.*

Darryl Rosenberg

Rozdział 5

Muzyka fortepianowa Tomasza Sikorskiego

Wstęp

W całym dorobku twórczym Tomasza Sikorskiego muzyka fortepianowa pełni szczególną rolę. Brzmienie fortepianu – ukochane, najbliższe kompozytorowi, odkrywane i eksplorowane przez całe życie twórcy, zarazem zaś profesjonalnie wykształconego, koncertującego pianisty – stało się przestrzenią, w której dokonywały się najistotniejsze zmiany, prowadzące do wykrystalizowania się jego indywidualnego, oryginalnego języka dźwiękowego. Tu właśnie spotkały się wyobraźnia i wrażliwość twórcza z praktyczną znajomością instrumentu.

Amerykański pianista Darryl Rosenberg, który w roku 1993 umieścił muzykę Sikorskiego w programie swojego recitalu, w taki oto sposób wypowiadał się o jego twórczości: „Rozumienie przez Sikorskiego instrumentu i jego możliwości jest najwyższej próby. Brzmienia przeszywają nas na wskroś. Tylko kompozytor, który istniał całkowicie we wnętrzu tej sfery dźwięku, mógł tak przekonująco zajmować się następstwem jego harmonii, jego repetycji, jego crescendo i decrescenda, jego ciszy”⁵⁴.

Można spierać się czy doskonale opanowanie techniki gry i wieloletnie zgłębianie możliwości brzmieniowych fortepianu, a także gruntowna znajomość literatury fortepianowej i, właściwych każdej epoce, możliwych zastosowań tego instrumentu pomaga, czy też, przez zawężenie wyobraźni do wypływających z wiedzy i praktyki możliwości, ogranicza kreatywność. Wydaje się jednak, że zespolenie się wiedzy i praktyki, doskonale opanowanie techniki i estetyki instrumentu, niemal fizjologiczne „zrośnięcie się” z nim i świadomość form jego obecności w kulturze muzycznej w przypadku Tomasza Sikorskiego sprzyjały procesowi tworzenia, ułatwiając artyście przenoszenie powstających w umyśle idei na grunt realnego brzmienia. Nie bez znaczenia jest tu wrodzona sensualna wrażliwość na brzmienie, instynkt poszukiwania oraz intuicja twórcza.

Jak wspomina Zygmunt Krauze, przyjaciel kompozytora, Sikorski już jako uczeń miał opinię znakomitego pianisty. Cenił, lubił i chętnie grał dzieła Jana Sebastiana Bacha i Ludwiga van Beethovena. Począwszy od okresu studiów wyróżniał się jako wykonawca

⁵⁴ www.sikorski.polmic.pl. Dostęp z 24 sierpnia 2015 r.

utworów współczesnych, często prezentując je podczas koncertów i festiwali muzyki nowej, a także dokonując ich prawykonań.

Jego ogólna wiedza dotycząca literatury i sztuki, a także znajomość najnowszych trendów w muzyce była rozległa, gruntowna i, co najważniejsze, aktualna. Studia kompozytorskie u ojca dały mu doskonałą warsztat i głęboką świadomość własnych, kompozytorskich dążeń, zaś dzięki uprzejmości Nadii Boulanger miał dostęp do nagrań i partytur utworów aktualnie powstających w Europie. Tomasz znał więc doskonale dzieła Weberna, Messiaena, Bartóka, Stockhausena i Bouleza, co w ówczesnej Polsce było ewenementem.

Wykształcenie, wiedza i praktyka oraz doskonałe rzemiosło kompozytorskie stanowiły z pewnością atuty młodego, utalentowanego twórcy. Jednakże najważniejszym czynnikiem, swoistym *spiritus movens* aktu komponowania, była wspomniana już intuicja twórcza. Przywołajmy słowa samego Sikorskiego, przytoczone przez jednego ze znakomitych interpretatorów jego muzyki, Szabolcsa Esztényi'ego, które padły podczas pracy nad utworem *Hymnos*: „dlaczego ja zacząłem tym akordem? Nie wiem, ale wiem, że to tak ma być. To tak ma brzmieć.”⁵⁵

Niezwykle istotną rolę intuicji w procesie twórczym Tomasza Sikorskiego, rozumianej jako mozolne poszukiwanie, a dalej cierpliwe i konsekwentne dochodzenie do ideału brzmieniowego, zgodnego z wewnętrznym słyszeniem, podkreślał również Zygmunt Krauze: „To była praca intuicyjna, ale gigantyczna praca, to znaczy on do tego dochodził bardzo powoli, czelował współbrzmienia w sposób zupełnie obsesyjny i akceptował tylko te, które mu rzeczywiście odpowiadały, i w sposób rygorystyczny nie dopuszczał czegokolwiek innego. Stąd ta muzyka jest taka krystaliczna, taka klarowna, taka konsekwentna”⁵⁶.

Sikorski był w swej pracy bezwzględny, wymagający i bezkompromisowy. Niesiony inspiracją intuicyjnie odkrywał konstelacje dźwięków, które stawały się lustrem dla bytów powstających w jego wyobraźni. Odnajdywał je w realnych brzmieniach, porównując swój słuchowy świat wewnętrzny ze światem rzeczywistym. Przestrzenią, w której dokonywał się ten niezwykły proces, był idiom dźwiękowy fortepianu – wciąż kryjący tajemnice i nowe możliwości, zarazem zaś oswojony i intymny. Jak wspomina Ewa Sikorska, siostra artysty, Tomasz „komponował zawsze przy fortepianie, grając powtarzane wielokrotnie akordy. Pisał sobą”⁵⁷.

⁵⁵ Szabolcs Esztényi, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

⁵⁶ Zygmunt Krauze, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

⁵⁷ Ewa Sikorska, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

Efektom tej iście benedyktyńskiej, zarazem zaś świadomej i precyzyjnej, można rzecz zegarmistrzowskiej pracy były często kilkunastokrotne utwory, wydawałoby się napisane od niechcenia, skromne, pozornie miłkie, tak bardzo odmienne od estradowych „fajerwerków”, modnych komplikacji czy atrakcyjnych eksperymentów. A jednak, poddane drobiazgowej obserwacji, jednoznacznie wskazują na bardzo wysoki poziom zarówno idei, jak i warsztatu kompozytorskiego, ponad wszystko zaś są autentyczne, odrębne i rozpoznawalne wśród polskiej, powojennej literatury muzycznej.

Celem analiz muzyki fortepianowej, które są przedmiotem niniejszej pracy, jest wykazanie oryginalności i próba scharakteryzowania specyficznego, wysoce indywidualnego, głęboko przemyślanego, uświadomionego języka dźwiękowego Tomasza Sikorskiego, emocjonalno-wyrazowego przekazu jego muzyki, a także wskazanie problemów wykonawczych i percepcyjnych.

Podmiotem moich badań i interpretacji są zatem: forma muzyczna utworów fortepianowych, ich materiał dźwiękowy, zastosowane techniki kompozytorskie, dysponowanie fakturą fortepianową i możliwościami instrumentu (m. in. stosowanie artykulacji, dynamiki i technik pianistycznych), organizacja czasu muzycznego, oraz elementy brzmienia i przestrzenności. Analizom teoretycznym towarzyszy refleksja psychologiczna i hermeneutyczna, poszerzająca analizę o elementy symboliki i przekazu omawianych utworów tak, aby pojmowane były w możliwie szerokim polu widzenia, uzupełnione kontekstami i powiązane z osobowością twórcy.

Studium analityczne, które przedstawiam, dotyczy utworów fortepianowych, stanowiących doskonale przykłady indywidualnego stylu wypowiedzi artystycznej Tomasza Sikorskiego, zarazem obrazujące umysłowość i sylwetkę psychologiczną kompozytora. Są to: *Sonant*, *Zerstreutes Hinausschauen*, *Hymnos*, *Eufonia* i *Autograf* na fortepian solo, *Rondo* na instrument klawiszowy oraz *Diafonia* i *Muzyka nasłuchiwana* na dwa fortepiany.

Wszystkie wskazane kompozycje pochodzą z okresu dojrzałej twórczości artysty. Pierwszy z omawianych przeze mnie utworów, *Sonant*, został skomponowany w roku 1967, już po ukończeniu przez Tomasza studiów kompozytorskich u ojca, Kazimierza Sikorskiego, w warszawskiej uczelni oraz u Nadii Boulanger w Paryżu, zaś zamykające analizy *Rondo*, powstało na cztery lata przed śmiercią kompozytora i jest ostatnim napisanym przez niego utworem fortepianowym.

Wymienione dzieła omawiam w kolejności ich powstania, dzieląc materiał na muzykę przeznaczoną na fortepian (a w przypadku *Ronda* – instrument klawiszowy) solo oraz na dwa fortepiany.

[...]

II.5.1.1. *Sonant*

Ten niezwykle, pochodzący prawdopodobnie z 1967 roku⁵⁸ utwór to niewątpliwie punkt zwrotny w rozwoju kompozytorskim Tomasza Sikorskiego. Chociaż poprzedzają go bardzo interesujące, doskonale napisane, dojrzałe dzieła, (wspomniane wyżej *Echa II*, *Antyfony*, *Prologi* i *Concerto Breve*), to dopiero *Sonant* wyznacza nowy kierunek w twórczości Sikorskiego – poszukiwanie osobistego, niepowtarzalnego stylu – jednocześnie zaś daje wyraz fascynacji kompozytora zjawiskiem echa i wpisuje się w obszar jego zainteresowań naturą.

Proces krystalizowania się indywidualnego, odrębnego języka dźwiękowego, który inicjuje utwór, w najwyższym stopniu dostrzegalny jest w muzyce fortepianowej. *Sonant* jest pierwszą kompozycją – po młodzieńczych *Dwóch preludiach*, pochodzących z 1955 roku – przeznaczoną na fortepian solo. Brzmienie tego właśnie instrumentu – najbliższe kompozytorowi, intymne, poznawane latami oraz możliwości wydobywania i kształtowania jego dźwięku stały się dla twórcy fascynującą go przestrzenią badawczą, zarazem zaś nośnikiem nowych idei: zatrzymania czasu muzycznego, redukcji materiału dźwiękowego, koncentracji na motywach, repetycyjności, a także na tworzeniu, wzbogacaniu i zanikaniu przestrzeni dźwiękowej.

Idea

Nadrzędną ideą utworu jest badanie natury samego dźwięku i związanych z nim bezpośrednio jakości: ataku – wybrzmienia – ciszy. W książce programowej festiwalu Warszawskiej Jesień, podczas którego miało miejsce prawykonanie kompozycji⁵⁹, Sikorski opisał *Sonant* następująco: „Jest to utwór bazujący na kontraście, jaki zachodzi pomiędzy atakiem a wybrzmieniem dźwięku. Konstrukcja utworu, przede wszystkim jego organizacja czasowa (fermaty, wartości przybliżone, których czas trwania uzależniony jest każdorazowo od charakterystyki brzmieniowej fortepianu), jak też i „forma” (statyczność, powtarzalność struktur itp.) są konsekwencjami rozbicia materii dźwiękowej *Sonantu* na dwie warstwy: ataku i wybrzmienia.”

⁵⁸ Jak pisze kompozytor w książce programowej Warszawskiej Jesieni z roku 1967, kiedy to miała miejsce premiera kompozycji. *Sonant* powstał w roku 1965, jednakże faksymile autografu, wydane przez PWM, wskazuje datę 1967. Nie udało mi się odnaleźć informacji, czy wersja wydana i wykonana podczas Warszawskiej Jesieni 1967 różni się od wersji pierwotnej, pochodzącej z roku 1965.

⁵⁹ Prawykonanie miało miejsce 20 września 1967 roku.

Forma

Kompozycję tworzy dwuelementowy model, złożony ze sfery ataku dźwięku i sfery jego wybrzmienia. Model ten powtarzany jest wielokrotnie, za każdym razem w innym ujęciu. Tworzące model współbrzmienie podlega przeróżnym przekształceniom: rytmicznym, harmonicznym i dynamicznym. Modyfikacje te w naturalny sposób stają się czynnikiem formotwórczym, jednakże nie stanowią celu same w sobie – są obserwowane i kontemplowane przez kompozytora, ale w centrum jego uwagi pozostają zjawiska ataku i wybrzmienia.

Sonant to utwór pozornie niepodlegający podziałom, jednakże przy uważnym oglądzie partytury można dostrzec trzy fragmenty, które percypowane są także w odbiorze słuchowym. Różnice są bardzo subtelne – dotyczą struktur interwałowych, wykorzystanych rejestrów, a także planu dynamicznego, rozumianego przede wszystkim jako plan napięć w utworze. Wszystkie te elementy łączą się ze sobą, dlatego też omówię każdy z zasugerowanych segmentów oddzielnie.

SEGMENT A

Material dźwiękowy, faktura

Utwór inicjuje pierwsze, sześciodźwiękowe współbrzmienie zaprezentowane, jako „atak”, a następnie wielokrotnie repetowane „wybrzmienie”.



Współbrzmienie to rozpoczyna segment A, zbudowany z dziewięciu pokazów dwuelementowego wzoru („atak” i „wybrzmienie”). „Atak” prezentowany jest zawsze jeden raz), zaś „wybrzmienie” podlega wielokrotnym repetycjom – od trzech do piętnastu razy.

Regułą jest to, że sfery „ataku” i „wybrzmienia” oddzielone są pauzami⁶⁰. Dodatkowo, kolejne powtórzenia struktury należącej do „wybrzmienia” również przedzielane są pauzami.

Sam dwuelementowy wzór, a następnie jego kolejne, podlegające przekształceniom repetycje, tworzą struktury interwałowe rozszczepione w zapisie na dwa elementy. Pierwszy – zanotowany w partii prawej ręki – to dwudźwięk (5, 4, 5> lub 8) oraz trójdzźwięk, będący rezultatem przekształcenia początkowego dwudźwięku (zawiera 4 i 5>). Drugim elementem jest klaster sekundowy (2-2-2> i 2-2>-2) zanotowany w partii lewej ręki. Elementy te realizują własny, horyzontalny plan, spotykając się w układach wertykalnych.

W całym segmencie Sikorski posługuje się dziesięcioma wysokościami: c, cis, d, e, f, fis, g, gis, a, h prezentowanymi w oktawach razkreślnej, dwukreślnej i trzykreślnej (dźwięk cis pojawia się jako zdwojenie tej wysokości z oktawy dwukreślnej). W szeregu tym do pełnego dwunastodźwięku brakuje dźwięków es i b.

Przekształcenia początkowego dwudźwięku w partii prawej ręki (kwinta fis¹-cis²) polegają na:

- przesunięciu dolnego dźwięku na gis¹ (powstaje interwał kwarty);
- dodaniu dźwięku g² (powstaje współbrzmienie kwartowo-trytonowe);
- zaprezentowaniu składowych nowopowstałej struktury gis¹-cis² g² – kwarty (gis¹-cis²) i trytonu (cis²-g²);
- wprowadzeniu oktawy przez zdwojenie dźwięku „centralnego” cis² w oktawie trzykreślnej;
- powrocie do pierwszego współbrzmienia – tym razem w przewrocie (cis²-fis²).

Klaster, zanotowany w partii ręki lewej, złożony z szeregu diatonicznego g¹-a¹-h¹-c² (dwie tercje: mała i wielka w ambitusie kwarty) jest transponowany o kwartę w dół, a następnie o kwintę do góry, przy czym następuje drobna zmiana – pojawiają się dwie małe tercje d²-f² i e²-g² w obrębie kwarty.

Struktury interwałowe w segmencie A i ich przekształcenia można sprowadzić do następującego schematu⁶¹:

⁶⁰ Kompozytor wprowadza własny, zapisywany symbolicznie system sześciu pauz, które nazywa „wartościami czasowymi”.

⁶¹ Struktury podają w kolejności pojawiania się w utworze.

1a	2	2a	2b	3	1b
----	---	----	----	---	----

I	II	I	I	I	III
---	----	---	---	---	-----

Wprowadzenie symboli 1a i 1b przy jednoczesnym braku struktury 1 jest celowe i wynika z analizy wszystkich ukształtowań występujących w partii prawej ręki. Jeśli porównamy je ze strukturami 2, 2a i 2b zauważymy, że struktury 2a i 2b, stanowiące wzajemne przewroty, są komponentami „wzorcowej” struktury 2. Struktury 1a i 1b funkcjonują na tej samej zasadzie – są swoimi przewrotami (analogicznie do 2a i 2b), jednakże kompozytor zrezygnował ze struktury „wzorcowej”, której są komponentami.

Jeśli struktury umieszczone w prawej i lewej ręce, mające poziomy przebieg, zanalizujemy łącznie (wertykalnie), dostrzeżemy następujące zależności:

- współbrzmienie 1a + I: klaster wypełnia strukturę, zagęszczenia (2>) na skrajach, ambitus 4<;
- współbrzmienie 2 + II: klaster w dole struktury zagęszcza ją, górna część jest rozrzedzona, najniższy dźwięk trójdźwięku wykonywanego prawą ręką stapia się z klasterem, ambitus 11;
- współbrzmienie 2a + II: klaster w dole struktury zagęszcza ją, górna część jest rozrzedzona, niższy dźwięk dwudźwięku (zredukowany trójdźwięk) wykonywanego prawą ręką stapia się z klasterem (j. w.), ambitus 7<;
- współbrzmienie 2b + II: klaster w dole struktury zagęszcza ją, górna część rozrzedzona (w stosunku do współbrzmienia 2 + II trójdźwięk ulega redukcji do jego górnego dwudźwięku), ambitus 11;
- współbrzmienie 3 + I: klaster w dole struktury zagęszcza ją, górną część stanowi oktawa rozświetlająca i klarująca brzmienie, ambitus 11<;
- współbrzmienie 1b + III: klaster o ambitusie 4 nałożony jest na dwudźwięk (4), wychyla się o 2> powyżej dwudźwięku, ambitus 5>.

Opisane struktury interwałowe poddawane są nieregularnym repetycjom. I tak po pięciokrotnym pokazie struktury 1a + I pojawia się jednokrotnie struktura 2 + II, następnie, czterokrotnie, struktura 2a + I i ponownie jednokrotnie struktura 2 + II oraz, również tylko raz, struktura 2b + I. W dalszym przebiegu prezentowane są struktury: 3 + I, 1b + III i ponownie

3 + I – wszystkie po trzy razy, zaś całość zamyka jednokrotny pokaz struktury 1a + I. Mamy zatem dziewięć prezentacji struktur interwałowych, podlegających powtórzeniom. Kolejność ich pojawiania się jest następująca:

- 1) 1a + I;
- 2) 2 + II;
- 3) 2a + I;
- 4) 2 + II;
- 5) 2b + I;
- 6) 3 + I;
- 7) 1b + III;
- 8) 3 + I;
- 9) 1a + I.

W ogólnym ujęciu przekształcenia interwałowo-harmoniczne w segmencie A, widoczne w planie horyzontalnym, można opisać jako przesunięcia dźwięków, rozbudowę struktury, przewroty, dwojenia i transpozycje. W planie wertykalnym mamy nałożenia poszczególnych struktur, dzięki czemu powstają nowe jakości brzmieniowe – tworzą one jednorodną, ale rozwijającą się przestrzeń dźwiękową, której ramy wyznaczają oktawy razkreślne i dwukreślne oraz graniczny dźwięk cis^3 (ambitus w segmencie A wynosi kwartdecymę wielką: d^1-cis^3).

SEGMENT B

W segmencie B nie odczuwamy już horyzontalności planu i strukturalnego zróżnicowania partii prawej i lewej ręki, tak jak to było w segmencie A. Istotną rolę pełni natomiast gra rejestrami. Kompozytor rozszerza przestrzeń brzmieniową „rozrzucając” struktury interwałowe w szerokiej skali – od oktawy subkontra do oktawy trzykreślnej.

Dwuelementowy wzorzec („atak” i „wybrzmienie”) pojawia się osiem razy. Ostatnie, ósme powtórzenie stanowi kulminację utworu, podkreśloną dynamiką. W centralnej części segmentu uwagę słuchacza absorbuje powtarzający się dźwięk cis², zdwojony następnie przez cis³, trzykrotnie stanowiący „atak” i powtarzany („wybrzmienie”) odpowiednio piętnaście, dziesięć i siedem razy. Segment kończy pojedyncze powtórzenie struktury kulminacyjnej w dynamice *ppp*.

Materiał dźwiękowy, faktura

W segmencie B pojawiają się nowe jakości. Dotyczą one przede wszystkim rozwiązań fakturalnych. Jak już wspomniano wyżej, tym razem kompozytor, poza rejestrem średnim i wysokim (oktawa raz- i dwu- oraz trzykreślna) używa również rejestru niskiego i bardzo niskiego (oktawa mała, wielka, a także – w początkowym współbrzmieniu – kontra i subkontra). Można ponadto stwierdzić, że, szczególnie w początkowej fazie segmentu, twórca rozbija (rozszczepia) sferę „ataku” i „wybrzmienia” umieszczając je w różnych rejestrach. Pierwszy, rozpoczynający segment „atak” jest wewnętrznie rozbity – obejmuje najniższy możliwy rejestr (oktawa kontra i subkontra) i rejestr średni (oktawa mała i razkreślna).

Materiał dźwiękowy tej części utworu to struktury zawierające od trzech do siedmiu dźwięków (4-4-3 / 4-4-5 / 3-3-5 / 7). Kompozytor nie tworzy żadnej specyficznej skali – korzysta z pełnej skali dwunastodźwiękowej, składającej się z wysokości: c-cis-d-es-e-f-ges-g-as-a-b-h. W stosunku do segmentu A następuje zatem rozszerzenie zasobu dźwięków z dziesięciu do dwunastu. Struktury segmentu B prezentują się jak poniżej:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Budowa interwałowa (pionowe ułożenie liczone od dołu struktury oraz ambitus) dziesięciu kolejno pojawiających się struktur jest następująca:

- struktura 1 (4-dźwiękowa): tr (5>) - 5 + 15 - tr (4<), ambitus 5 + trzy oktawy;
- struktura 2 (4-dźwiękowa): tr (4<) - 6> - tr (4<), ambitus 5< + 8;
- struktura 3 (3-dźwiękowa): 2 - 7<, ambitus 8< (w brzmieniu 9>);
- struktura 4 (4-dźwiękowa): tr (5>) - 2> - 9>, ambitus 6> + 8;
- struktura 5 (4-dźwiękowa): 4 - tr (4<) - 2, ambitus 8< (w brzmieniu 9>);
- struktura 6 (5-dźwiękowa): 4 - tr (4<) - 2- 8, ambitus 8< (w brzmieniu 9>) + 8;
- struktura 7 (3-dźwiękowa): 2> - 4, ambitus tr (5>);
- struktura 8 (3-dźwiękowa): 2> - 4, ambitus tr (5>);
- struktura 9 (5-dźwiękowa): 2> - 3 - 2> - 4, ambitus 8> (w brzmieniu 7<);
- struktura 10 (7-dźwiękowa): 2> - 4<< (w brzmieniu 5) - tr (5>) - 4 - 4 - tr (4<), ambitus tr (4<) + 15.

Powyższe wyszczególnienie wskazuje, że najczęściej występują trytony (9), kwarty (7) i sekundy małe (6), trzykrotnie sekundy wielkie, dwukrotnie pojawiają się kwinty (wliczając brzmiającą jak kwinta 4<<), i 9> (wliczając 8<), a pozostałe interwały: 3, 6> i 7< (oktawa w brzmieniu) jednokrotnie. Trytony oraz oktawy zwiększone (9> w brzmieniu) przeważają również jako interwał tworzący ambitus struktur występujących w segmencie B (pięć trytonów, trzy zwiększone oktawy), poza tym mamy ambitus kwinty czystej, kwinty zwiększonej i seksty małej (tożsame w brzmieniu) oraz oktawy zmniejszonej (septymy wielkiej w brzmieniu). Struktury: druga, czwarta i szósta mają ambitus rozszerzony o oktawę, struktura dziesiąta o dwie oktawy. „Najszerzej” zaplanowana jest struktura pierwsza, której ambitus rozszerzony jest aż o trzy oktawy.

Taki dobór interwałów jest charakterystyczny dla języka dźwiękowego Sikorskiego. Można zastanowić się, czy istotniejszy jest tu dobór interwałów, czy też dźwięków, które je tworzą, a wraz z nimi całe struktury. Jeśli przyjrzymy się ukształtowaniom obecnym w segmencie B i sprowadzimy do oktawy należące do nich dźwięki, dostrzeżemy pewne prawidłowości w budowaniu i przekształcaniu struktur. Wysokości układają się w sekundy (chromatyczne ciągi dwóch lub trzech dźwięków) „zamknięte” w kwinty i trytony, w jednym wypadku, na skutek przekształcenia (struktura 4) – w sekście.

Jeżeli wysokości wykorzystane w segmencie B sprowadzimy do jednej oktawy, można ułożyć je w następujący sposób⁶²:

⁶² Porządkuję wysokości począwszy od najniższego do najwyższego dźwięku struktury sprowadzonej do oktawy. Struktury 5 i 6 są pod względem doboru wysokości tożsame. W strukturze 6 w stosunku do 5 został zdwojony dźwięk cis.



1 2 3 4 5,6 7 8 9 10

Powyższe zestawienie pozwala łatwiej prześledzić przekształcenia struktur. Zauważamy pokrewieństwo czterodźwiękowych struktur 1 i 2, które są „zagęszczone” sekundowo na skraju i „puste” wewnątrz („światło” wewnątrz struktury to odległość odpowiednio kwarty i tercji wielkiej). Obie struktury łączą wysokości b-e, tworzące tryton, pozostałe dźwięki przesuwają się chromatycznie w dół:

e → e

es ↓ d

b → b

a ↓ as

Tak przedstawione struktury 1 i 2 można określić jako dwie pary sekund (plan horyzontalny) lub dwie pary trytonów (plan wertykalny), z których jedna jest stabilna, zaś druga się przesuwa:

sekundy:

e – e

es – d

b – b

a – as

trytony:

e – e

es – d

b – b

a – as

Struktury: 4, 5 i 6 są rozwinięciem inicjującej je struktury 3 – chromatycznego ciągu trzech dźwięków, która stanowi z kolei rozszerzenie dwóch chromatycznie przesuwających się dźwięków ze struktur 1 i 2.

Struktura 3



Struktury: 4, 5, 6



Struktura 4 jest przesuniętym o sekundę wielką wyżej ciągiem chromatycznym, wzbogaconym trytonem, zaś struktury 5 i 6, o jednakowym zestawie dźwięków (struktura 6 w stosunku do struktury 5 ma jedynie zdwojony dźwięk cis), są przekształceniem struktury 4: we wszystkich trzech strukturach mamy wspólny tryton (h-f), który w strukturze 4 rozszerza się chromatycznie do seksty małej (h-g), zaś w strukturach 5 i 6 zawęża się do kwarty zmniejszonej (cis-f).

Trzydźwiękowe struktury 7 i 8 mają identyczną budowę. Struktura 8 pozostaje w przesunięciu kwintowym w stosunku do 7. Połączeniem obu ukształtowań jest struktura 9.

Struktury 7 i 8



Struktura 9



Struktura 9 nawiązuje budową do struktur 1 i 2 („zagęszczone” chromatycznie skraje, tercjowa przestrzeń wewnątrz), zawiera dźwięki struktur 7 i 8 (dźwięk f jest wspólny, stąd struktura 9 jest pięciodźwiękowa), w planie wertykalnym tworzy dwa trytony i kwartę.

Ostatnia, 10 struktura, najbardziej rozbudowana, siedmiodźwiękowa, jest wynikiem dotychczasowych przekształceń. Konstytuują ją dwa horyzontalne, chromatyczne ciągi trzydźwiękowe (jak w strukturach 3, 4, 5 i 6), tworząc ukształtowanie „zagęszczone” na skrajach, ze „światłem” trytonowym wewnątrz (jak w strukturach 1 i 2) i pozostając jednocześnie chromatycznym ciągiem trzech trytonów (podobnie do struktury 9).

Struktura 10



Niezależnie od tego, czy punktem wyjścia do budowania struktur segmentu B były wysokości dźwięków, umieszczane następnie w różnych rejestrach, tworzące zaplanowane przez kompozytora konstelacje, czy też interwały, badanie ukształtowań dźwiękowych, bez względu na podejście, potwierdza harmoniczne upodobania Sikorskiego. Mamy tu do czynienia z wyraźną preferencją brzmień sekundowo-trytonowo-kwartowo-kwintowych, charakteryzujących jego język muzyczny.

Finalna, najsilniej nasycona, siedmiodźwiękowa struktura 10, powtarzana aż piętnastokrotnie to kulminacyjny punkt utworu. Podkreśla tę rolę jedyny w całym utworze „długi” plan dynamiczny, tworzący „łukowe” crescendo od wartości *piano pianissimo* do *forte fortissimo* i decrescendo do wartości wyjściowej (*piano pianissimo*).

SEGMENT C

Fragment ten stanowi kontynuację segmentu B. Składa się z dziesięciu struktur poddanych przekształceniom, polegającym na przesunięciach wysokości, zmianach rejestru oraz liczby dźwięków. Tworzą one ciąg ulegający początkowo redukcji (struktury 1-4), a następnie rozszerzeniu, dążący do kulminacji (struktury 8-9) i wyciszenia (struktura 10).

Kolejne, repetywane ukształtowania, układają się w cztery „frazy”, wyznaczone ilością dźwięków oraz ciszą pomiędzy nimi. Jeśli weźmiemy pod uwagę elementy takie jak: liczba dźwięków obecnych w strukturze, liczba ekspozycji danej struktury, jej rejestr (wysoki, średni, niski) oraz pełniona funkcja („atak” lub „wybrzmienie”), to segment ten można przedstawić przy pomocy następującego schematu:

Segment C:

Struktura	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
liczba dźwięków	4	4	4	2	3	2	5	5	5	3
liczba ekspozycji struktury	1	5+5 ⁶³	1/ ⁶⁴ 7	1/5+5	1	5+5	1	1	1	3+3+3
„atak” (A) lub „wybrzmienie” (W)	A	W	A/W	A/W	A/A	W	A	A	A	W
rejestr	w	w	w	śr	śr	śr	śr,w	n,śr	śr	śr
„frazą”	inicjacja			redukcja			kulminacja			Wyciszenie

Porównajmy go z segmentem B, przedstawionym przy pomocy podobnego zestawienia⁶⁵.

Segment B:

Struktura	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
liczba dźwięków	4	4	3	4	4	5	3	3	5	7
liczba ekspozycji struktury	1	5+3	1	7	1/15	1/10	1	1	1	10
„atak” (A) lub „wybrzmienie” (W)	A	W	A	W	A/W	A/W	A	A	W	W
rejestr	śr/N ⁶⁶	n/śr	w	N/śr	śr	śr/w	śr/w	śr/w	śr/w	śr/n
„frazą”	Inicjacja		gra rejestrów		stabilizacja		rozwój, kulminacja – zagęszczenie „ataków”		wyciszenie segmentu	wyciszenie, kulminacja makroformy

⁶³ Dwie cyfry połączone znakiem „+” wskazują na dwukrotny pokaz struktury, w tym przypadku za każdym razem pięciokrotnie powtórzony. Pokazy kolejnych struktur, a także pokaz struktury i jej repetycje oddzielane są ciszą (pauzami). Podobny system zastosowano przy opisie struktur 4, 5 i 10.

⁶⁴ Ukośnik wskazuje na to, że dana struktura została wykorzystana początkowo jako „atak”, następnie zaś jako „wybrzmienie”, z oznaczonymi repetycjami. Podobny system zastosowano przy opisie struktur 4 i 5.

⁶⁵ Należy zaznaczyć, że w segmencie B kolejność pojawiania się struktur jest następująca: 1-2/3-4 3-4/5-6-5/7-8-9/10, dlatego też w przypadku powtarzających się struktur (3-4 i 5) w dolnym wierszu określam liczbę ekspozycji przy ich repetycji.

⁶⁶ Wielką literą zaznaczam skrajnie niski rejestr.

Oba segmenty łączy liczba użytych struktur i podobna liczba „fraz” (pięć w segmencie B, cztery w segmencie C). Zaznaczmy jednak, że układają się one inaczej: w segmencie B mamy początkowo ułożenie symetryczne (po dwie struktury), po czym następuje wyciszenie, rodzaj pierwszego, mikroformalnego zakończenia segmentu i kulminację makroformy – długi plan dynamiczny, ostateczne zakończenie segmentu B. W segmencie C natomiast struktury układają się po trzy i zamykają wyciszeniem). W obu segmentach zbliżony jest także ogólny plan „ataków” i „wybrzmień”, występujących początkowo naprzemiennie, następnie z przewagą „ataku” i finalną fazą „wybrzmienia” oraz umiejscowienie kulminacji w ramach segmentów.

Material dźwiękowy, faktura

Dziesięć struktur segmentu C ma następującą budowę interwałową⁶⁷:

- struktura 1 (4-dźwiękowa): 2> - 5< - 4, ambitus 8< (w brzmieniu 9>);
- struktura 2 (4-dźwiękowa): 2> - 4 - 4, ambitus 7<;
- struktura 3 (4-dźwiękowa): 2 - 5 - 3, ambitus 8< (w brzmieniu 9>);
- struktura 4 (2-dźwiękowa): 1<, ambitus 1<;
- struktura 5 (3-dźwiękowa): 1< - 2>, ambitus 2;
- struktura 6 (2-dźwiękowa): 2>, ambitus 2>;
- struktura 7 (5-dźwiękowa): 2> - 6 - 6 - 3, ambitus 7< + 8;
- struktura 8 (5-dźwiękowa): 2< + 15 - 2 - 2 - 2>, ambitus 3 + 15;
- struktura 9 (5-dźwiękowa): 2 - 2> - 1< - 2>, ambitus 4;
- struktura 10 (3-dźwiękowa): 2> - 4, ambitus 4<.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

⁶⁷ Podobnie jak w segmencie B biorę pod uwagę pionowe ułożenie interwałów liczone od dołu struktury oraz jej ambitus.

W odróżnieniu od segmentu B, w którym zdecydowanie przeważają trytony, w segmencie C najczęściej występują sekundy małe⁶⁸ (11) oraz kwarty (4), wreszcie trzy tercje wielkie (w tym brzmiąca jak tercja sekunda zwiększona) i dwie seksty wielkie. Inne interwały, budujące struktury segmentu C, pojawiają się jednokrotnie (kwinta, kwinta zwiększona i sekunda wielka).

Interwały tworzące ambitus poszczególnych struktur występują pojedynczo (pryma zwiększona, sekunda mała i wielka, tercja wielka + dwie oktawy, kwarta i kwarta zwiększona, oktawa zwiększona i nona wielka), jedynie septyma wielka pojawia się dwukrotnie, w tym raz rozszerzona o oktawę.

Kompozytor posługuje się trzema rejestrami: od wysokiego, obejmującego oktawy raz- i dwukreślną, przez przeważający w segmencie rejestr środkowy (oktawa mała i razkreślna) do pojawiającego się incydentalnie (por. struktura 8) rejestru niskiego (występującego tylko raz, w kulminacji – dźwięk As kontra).

Pod względem faktury, inaczej niż w segmencie B, nie mamy tu ani jednej struktury obejmującej odległe od siebie rejestry. Ambitus struktur tylko w dwóch przypadkach jest rozszerzony – o oktawę (struktura 7) i dwie oktawy (struktura 8), podczas gdy w segmencie B aż pięć na dziesięć struktur jest rozszerzonych, nawet o trzy oktawy.

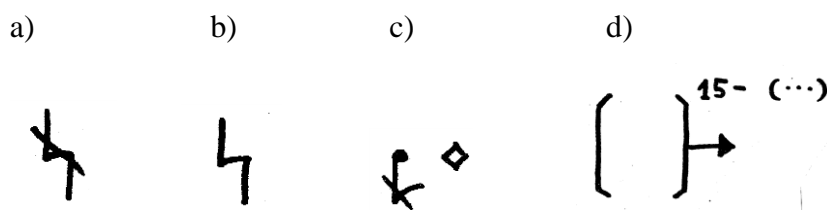
Dynamika

Plan dynamiczny w utworze bezpośrednio wiąże się ze sferą „ataku” i „wybrzmienia”. Sferze „ataku” przyporządkowane są wysokie, z założenia stanowiące silny akcent wartości dynamiczne: *sforzato*, dwukrotnie, w segmencie C wzmocnione do wartości *sff*. Sfera „wybrzmienia” natomiast eksploruje różne odmiany niskich wartości: od *piano*, przez *piano pianissimo* do wartości skrajnej *ppp*. Obie sfery oddzielają pauzy o różnym czasie trwania. Jedyne w całym utworze „długi” plan dynamiczny ma miejsce w kulminacji utworu, w zakończeniu segmentu B. Ostatnia, dziesiąta struktura pojawia się wyłącznie jako „wybrzmienie” i podlega dziesięciokrotnej repetycji – od *piano pianissimo*, przez *crescendo* do wartości *forte fortissimo*, a następnie zostaje zaprezentowana jeszcze dwa razy w wysokiej dynamice i powtórzona pięciokrotnie *decrescendo* aż do ostatniego pokazu w dynamice *ppp*.

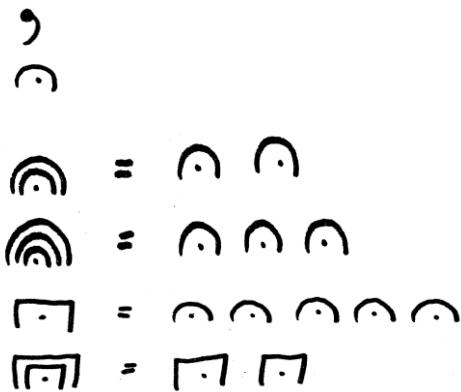
⁶⁸ Wliczam tu także prymy zwiększone w brzmieniu tożsame z sekundami małymi.

Agogika i rytmika

Już w poprzedzających *Sonant* utworach⁶⁹, takich jak: *Echa II*, *Prologi* czy *Concerto Breve*, Sikorski posługiwał się notacją łączącą graficzne symbole, dotyczące na przykład przyspieszenia i zwolnienia tempa, z sekundowym określeniem czasu poszczególnych sekcji dzieła. Podobnie został zanotowany *Sonant* – kompozytor stosuje tu symboliczną grafikę muzyczną bez tradycyjnych określeń. Nie podaje tempa, nie wprowadza taktów i metrum, odmiennie niż we wspomnianych wyżej utworach nie posługuje się również zapisem sekundowym. W objaśnieniach dla wykonawcy odnajdujemy trzy struktury rytmiczne budujące utwór (a, b, c) i oznaczenie repetycji (d)⁷⁰:



Poza nimi i ich wielokrotnymi repetycjami przebieg czasu w *Sonancie* regulowany jest przy pomocy pauz o sześciu wartościach⁷¹:



Pierwszy symbol oznacza „krótką wartość”, drugi – wartość trwającą około 1-2 sekundy. Pozostałe są konsekwentnym i logicznym systemem określania wzrastającego czasu trwania kolejnych pauz. Ciekawe, że zastosowane przez kompozytora symbole graficzne

⁶⁹ Nie wliczam zanotowanych tradycyjnie (metrycznie) młodzieńczych *Dwóch preludiów*.

⁷⁰ Kompozytor podaje w objaśnieniach znaczenie symboli a, b, c i d. I tak a oznacza grę najszybszą jak to możliwe (*il più presto possibile*), b – swobodne następstwo, c – repetycje ze wskazaną lub większą ilością powtórzeń, d – „złapanie” rezonansu przy pomocy pedału.

⁷¹ Mamy sześć różnych wartości, ale trzy „rodzaje” pauz, które można określić jako krótkie (,), długie (◡) i bardzo długie (◻).

wyjaśniane są liczbą repetycji, a więc wielokrotnościami opisanych już pauz, a nie przy pomocy czasu jej trwania wyrażonego w sekundach, jak to ma miejsce w przypadku pierwszej, krótkiej pauzy.

Owa repetycyjność, która jest przecież cechą szczególną muzyki Sikorskiego, dotyczy zatem nie tylko materiału *stricte* muzycznego: dźwięków, motywów czy segmentów, ale także oddzielającej je ciszy. Można powiedzieć więc, że kompozytor traktuje ciszę jak materiał muzyczny, jednocześnie zaś, że mamy tu do czynienia ze specyficznym myśleniem dotyczącym kształtowania czasu muzycznego. Czas, regulowany repetycjami motywów i ciszy wyrażonej wielokrotnościami symbolicznej jednostki, płynie we własnym tempie, rządzi się własnymi prawami rozwoju, a jego wewnętrzny puls dotyczy tylko przestrzeni utworu i nie odnosi się do czasu „obiektywnego”. Wykonawca, a następnie odbiorca dzieła porusza się zatem po niezależnej od rzeczywistego czasu, realnego „życia”, jedynej, właściwej tylko muzyce przestrzeni czasowo-dźwiękowej, zatapiając się w niej i poddając jej prawom.

Symboliczny zapis zaproponowany przez Sikorskiego nie jest właściwszy, ani łatwiejszy do zrozumienia i realizacji. Jest to *licencia poetica*, zaproszenie do oderwania się od tradycyjnej grafiki i przyjęcie specyficznego, bliskiego kompozytorowi pojmowania czasu muzycznego.

Sfera „ataku” i sfera „wybrzmienia”

W procesie badania natury dźwięku, jego inicjacji i zamierania, któremu poświęcony jest *Sonant*, istotną rolę odgrywa specyficzna artykulacja i technika pianistyczna. Sikorski wykorzystuje oryginalne podejście do wydobywania dźwięku – silne, krótkie uderzenie (wzbudzenie dźwięku), a następnie „złapanie” jego rezonansu przy pomocy pedału. W ten sposób faza „ataku” – inicjacja dźwięku – zostaje wyraźnie zaznaczona i oddzielona od fazy jego trwania i wybrzmiewania. Na samo zaś trwanie i wybrzmiewanie mają wpływ repetycje, stanowiące swoistą, pulsującą kontynuację dźwięku, który następnie stopniowo zanika. Powtórzenia są nie tylko rodzajem rozchodzącej się fali czy też „echa”, w efekcie użycia pedału nadbudowuje się i wypełnia przestrzeń dźwiękowa, zwielokrotniając i wzbogacając brzmienie.

W kolejnych segmentach proporcje między sferą „ataku” a sferą „wybrzmienia” są różne. W segmencie A więcej mamy „ataku”, wyraźnie mniej „wybrzmienia” (proporcja ukształtowań będących „atakami” do ukształtowań tworzących „wybrzmienie” wynosi 15

do 9), segment B jest zrównoważony (proporcja ukształtowań wynosi 9 do 11), zaś w segmencie C przeważa wybrzmiewanie (proporcja ukształtowań wynosi 7 do 11).

W segmencie A sfera „ataku” składa się z 1 do 2-4 figur dźwiękowych⁷², „wybrzmienie” jest zawsze jedno; w segmencie B „atakowi” na ogół towarzyszy „wybrzmienie” – wyjątki stanowią: pierwsza para „A” – „W”, gdzie jednofigurowemu „atakowi” towarzyszy podwójne „wybrzmienie” i siódma para (podwójny „atak” i podwójne „wybrzmienie”). W segmencie C, sferę „ataku” tworzą pojedyncze figury z wyjątkiem ostatniej, potrójnej; sferę „wybrzmienia” – zróżnicowane figury (od pojedynczej do poczwórnej).

„Atak”

Figury stanowiące „atak” składają się z trzech zasadniczych elementów: uderzenia (inicjacji), rezonansu i tła.

Uderzenie jest zawsze krótką wartością, zaznaczoną w zapisie zaciemnionymi główkami nut, zaakcentowaną silną wartością dynamiczną (*sf* lub *sff*), wykonywaną bez pedału. W segmencie A przyjmuje ono postać dwudźwięku (4, 5, trytonu i 8) i jednokrotnie klasteru sekundowego (2-2-2>), w segmencie B pojedynczego dźwięku lub dwudźwięku (4, trytonu, 7< i 8), zaś w segmencie C jednego dźwięku lub struktury trzydźwiękowej (sektowo-kwartowej o ambitusie nony wielkiej lub sektowo-tercjowej o ambitusie oktawy zwiększonej, w brzmieniu tożsamej z noną małą).

Dwa pozostałe elementy figury stanowiącej „atak” to: rezonans uderzenia uchwycony przy pomocy pedału i tło. O ile rezonans nie wymaga opisu, jest bowiem „złapaną” pedałem fazą wybrzmiewania uderzenia, to czynnikowi tła warto poświęcić kilka zdań.

Element tła zawiera od jednego do czterech dźwięków. W segmencie A jest to czterodźwiękowy klaster sekundowy (2-2-2> lub 2-2>-2) wykonywany lewą ręką, a w niektórych figurach – powtórzone w dynamice *piano*, charakterystycznej dla elementu tła – realizowane jako dłuższa wartość rytmiczna uderzenie (partia prawej ręki). W segmentach B i C tło stanowią pojedyncze dźwięki, dwudźwięki (w B: 4, tryton, 7<; w C: 2>) oraz struktury (w B: trzydźwiękowa – kwartowo-trytonowa i pięciodźwiękowa – sekundowo-trytonowo-kwartowa, w C: sektowo-kwartowa i sektowo-tercjowa oraz klaster sekundowy o budowie 2-2-2>. Jak już wspomniano, tło wykonywane jest zawsze w niskiej dynamice (*p*, *pp*, *ppp*) i na prawym pedale.

⁷² Terminem „figura” określam pojedyncze ukształtowanie, strukturę dźwiękowo-rytmiczną stanowiące „atak” lub „wybrzmienie”. Sfera „ataku” i sfera „wybrzmienia” może być zbudowana z jednej lub kilku figur.

Zarówno element uderzenia, jak i tła umieszczane są przez kompozytora w różnych miejscach figury „ataku” widzianej horyzontalnie – mogą ją rozpoczynać, stanowić jej część centralną lub końcową. W sensie wertykalnym element uderzenia może stanowić środkowy dźwięk struktury, jej górny rejestr, część wewnętrzną albo obejmującą strukturę. Tło może być częścią górną, dolną lub wewnętrzną danej struktury. Rezonans jest zawsze sprzężony z uderzeniem – wykonawca chwyta rezonujące brzmienie uderzenia przy pomocy pedału tuż po jego wykonaniu.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę opisaną wyżej wewnętrzną budowę figur tworzących sferę „ataku”, a także ich występowanie w czasie (kolejność i wzajemne relacje), to w całym utworze wyróżnimy następujące możliwości ułożenia elementów uderzenia (U), rezonansu (R) i tła (T)⁷³:

- | | | |
|----|-----|--------------------|
| 1) | T | U+R |
| 2) | T | T ^U U+R |
| 3) | T | U+R T ^U |
| 4) | U | T |
| 5) | T | U+R |
| 6) | U | T |
| 7) | U U | T |
| 8) | U+R | T |

⁷³ Schemat graficzny wskazuje partię prawej (górny wiersz) i lewej ręki (dolny wiersz), kolejność pojawiania się w czasie następujących elementów: uderzenia (U), rezonansu chwytanego przy pomocy pedału (R), tła (T), które tworzy struktura dźwiękowa występująca w danej figurze jako uderzenie – może ona je wyprzedzać lub być powtórzona.

„Wybrzmienie”

Figury stanowiące „wybrzmienie” są zawsze dwuelementowe. Elementy te stanowią pojedyncze dźwięki, dwudźwięki, struktury trzy- i czterodźwiękowe, zestawiane ze sobą i wielokrotnie repetowane naprzemiennie w swobodnym tempie. „Wybrzmienia” realizowane są zawsze w niskich wartościach dynamicznych – *p*, *pp*, *ppp* i na pedale, a ich powtórzenia i kolejne cykle repetycji przedzielane są pauzami. Nie są one jednak ciszą *sensu stricto* – tę przestrzeń wypełniają wzbudzone dźwięki uchwycone pedałem, rozchodzące się w powietrzu i oddalające od swego źródła i od siebie nawzajem. Tworzy to specyficzną przestrzenność „wybrzmień”, muzykę echa, która żyje mimo braku bezpośredniej aktywności wykonawcy, jest efektem inercji, jej rezultatem.

W segmencie A „wybrzmienie” tworzą podawane w różnej kolejności: interwał (4, 5, 5>, 8) i klaster sekundowy (2-2-2> lub 2-2>-2) w segmencie B: jeden dźwięk, dwudźwięki (para trytonów, tryton i 9>), jeden wydzielony dźwięk i tworząca tło struktura trzydźwiękowa (kwartowo-trytonowa) lub czterodźwiękowa (sekundowo-kwartowa), a w kulminacji segmentu dwie połączone struktury: trzydźwiękowa (kwartowo-trytonowa) i czterodźwiękowa (sekundowo-kwintowo⁷⁴-trytonowa). W finalnym segmencie C „wybrzmienia” budowane są przez jeden dźwięk, dwa dźwięki odległe od siebie o pół tonu, jeden dźwięk i interwał 4, parę dwudźwięków (4 i 7<), jeden dźwięk i strukturę sekstowo-kwartową, jeden dźwięk lub sekundę małą i strukturę sekstowo-tercjową, jeden dźwięk i klaster sekundowy (2-2-2>).

Przekaz

Sonant to utwór wyjątkowy. Jest jednocześnie początkiem i krokiem milowym na drodze kompozytora do własnego, odrębnego języka dźwiękowego. Świat wykreowany przy pomocy, wydawałoby się, skromnych, ale jakże przemyślanych, celowych środków, okazuje się bogaty i frapujący. Odnajdziemy w nim piękno i delikatność, wyjątkową wrażliwość na brzmienie i precyzję jego tworzenia. W miejscu zamkniętej agogiki i rytmiki znajdziemy wewnętrzny, niezależny, swobodny puls. Czas muzyczny, który płynie według własnego porządku, pozwala przyjrzeć się naturze dźwięku, poczuć ją – pojawianie się, trwanie, zanikanie dźwięku, nakładanie się warstw wybrzmiewającego echa, powtarzalność struktur i, szczególnie w swej wymowie, powtarzalność pojedynczego dźwięku. Jest ona z jednej strony, wyrazem poznawania i odkrywania przez wsłuchiwanie się

⁷⁴ Podaję interwał brzmiący, w zapisie mamy kwartę podwójnie zwiększoną.

w wypełniające przestrzeń brzmienie, cierpliwego i konsekwentnego dochodzenia do jego „sedna”, z drugiej zaś wskazuje cechy samego twórcy: uporczywe, nawet maniackalne „drażnienie”, docieranie do siebie i granicy własnego bólu, przekraczanie powszechnie tolerowanej normy percepcji czasu muzycznego.

Jeśli poddamy się prawom omawianej kompozycji, wraz z jej twórcą weźmiemy udział w fascynującej obserwacji, tak intelektualnej i estetycznej, jak i emocjonalnej. *Sonant* zaprasza nie tylko do zgłębiania natury dźwięku, ale również do zbliżenia się do wewnętrznego świata kompozytora – jego ciekawości względem materii muzycznej i wnikliwości, melancholijnej kontemplacji, wrażliwości, jego potrzeby poszukiwania i doświadczania barw – od ostrych, jasnych i konkretnych, przez matowe do łagodnych i rozświetlonych, jego bezpośredniego, niemal intymnego kontaktu z instrumentem i jego możliwościami brzmieniowymi.

Idea utworu narzuca kontrastowe zestawianie brzmień – raptowność „ataku” spotyka się tu ze spokojem i delikatnością „wybrzmienia”. Owa kontrastowość to również cecha samego Sikorskiego, zarazem zaś jego indywidualnego języka dźwiękowego, którego proces krystalizacji inicjuje *Sonant*.

Kompozytor zaprasza słuchacza w podróż po świecie doznań zmysłowych, intelektualnych i estetycznych, stając się jego przewodnikiem. Pozwala także odbiorcy obserwować samego siebie i własne odczucia, podsuwane mu przez pobudzone zmysły i wyobraźnię.

Sonant, w odróżnieniu od większości dzieł Sikorskiego, nie przynosi ze sobą egzystencjalnego ciężaru, nie osacza, nie jest dramatyczny w swej wymowie. Jednakże, poza czysto muzycznymi wrażeniami, takimi jak piękno brzmień, ich nakładanie się, rozprzestrzenianie i zanikanie, odczuwamy swoisty, charakterystyczny rys emocjonalny – melancholię – tu pełną łagodności, osamotnienie – choć jeszcze bez cierpienia, a także zawsze obecną samoobserwację, wsłuchiwanie się w siebie – bicie serca i oddech.

Pierwsze wykonanie utworu w 1967 roku wywołało duże poruszenie, a nawet konsternację wśród publiczności i krytyki. Może świadczyć o tym głos Ludwika Erhardta, który tak skomentował premierową prezentację dzieła: „Nie pierwszy raz mam uczucie, że Sikorski pada ofiarą własnej nadwrażliwości brzmieniowej, która czyni go obojętnym na czas i formę. Któż z nas nie wsłuchiwał się kiedyś w umieranie dźwięku, gasnący rezonans

pudła fortepianu? Właściwie robił to już Debussy, tylko że w sposób bardziej urozmaicony. Ta uporczywa monotonia wywołuje tęsknotę za jakąś żywą akcją muzyczną”⁷⁵.

Przytoczony cytat wskazuje wyraźnie na przyczynę negatywnego odbioru dzieła, a w szerszej perspektywie w ogóle twórczości Sikorskiego. Słuchacze o wyraźnych preferencjach muzycznych, przyzwyczajeniach i oczekiwaniach mają ogromny problem z percepcją muzyki tego kompozytora. Ich nastawienie wyklucza bowiem poddanie się jego muzyce, jej immanentnym i jedynym prawom, jej niezależności od czasu, jej przestrzeni i wyrazowi. Jeśli jednak słuchacz jest zdolny do wniknięcia w ten specyficzny świat i przyjęcia rządzących w nim reguł, dostrzeże tam ogromny potencjał, dotykający sfery zmysłów, intelektu i emocji. Potencjał ten nie jest jednak dostępny w pobieżnym kontakcie z utworem, zostaje stopniowo odkrywany wraz z kolejnymi odsłuchami, a także, co istotne, w refleksji nad partyturą, która – w połączeniu z obrazem dźwiękowym – w swej pozornej prostocie ujawnia pełną świadomość kompozytorską, otwarcie i bogactwo inwencji twórczej. Istotne, że wrażenia odbierane podczas słuchania, powstające na granicy brzmienia i ciszy, wyzwalane samoistnie, nawet przy uważnej lekturze partytury, nie są w pełni możliwe do przewidzenia, co czyni tę muzykę jeszcze ciekawszą.

Na koniec przywołajmy głos wykonawcy – Szábolcsa Esztényi’ego, kompozytora, doskonałego pianisty i improwizatora, uznanego interpretatora muzyki współczesnej, w tym kompozycji Tomasza Sikorskiego: „Kiedy pierwszy raz usłyszałem jego *Sonant* [...], koniecznie musiałem zdobyć partyturę. [...] Byłem zdumiony jak on buduje, jak on porządkuje materiał. I przypominały mi się, w trakcie słuchania i studiowania tej partytury, te moje chwile całkowitej samotności i smutku w latach stalinowskich. Jak rzucałem kamyczki do Dunaju i gapiłem się w wodę, wahałem parę wodną i patrzyłem na słońce i na przesuujące się chmury. Wtedy czułem [...], że jest mi to potrzebne do życia, bo to jest rodzaj dotknięcia istoty egzystencji [...]. Samotność, cisza – słyszę, czuję, wacham, jak natura wchodzi we mnie i ja sam jestem częścią tej natury. [...] W tych koszmarnych czasach stalinowskich to było dla mnie nieprawdopodobnym zastrzykiem energii i motywacją do działania. Kiedy spotkałem Tomka Sikorskiego – za pośrednictwem *Sonantu* – słuchałem nagrania i patrzyłem na partyturę, to po prostu przesuwały mi się te obrazy znad Dunaju: niebo, przyroda, natura – najistotniejsze korzenie sztuki, to było dla mnie [...] fascynujące”⁷⁶.
Samotność, cisza, natura, dotknięcie istoty egzystencji. *Sonant*.

⁷⁵ Opis utworu *Sonant*, portal www.sikorski.polmic.pl

⁷⁶ Szábolcs Esztényi, wspomnienia, portal www.sikorski.polmic.pl

[...]

Bibliografia

Abely, P., *Annales Médici – psychologiques* 114, année tome II, n 3, 1956

Ackerman, C., *Identifying gifted adolescents using personality characteristics: Dabrowski's overexcitabilities*, *Roeper Review*, 19, 1997, s. 229-236

Allport, G., *Personality, A Psychological Interpretation*, New York 1937

Bartosz, B., Keplinger, A., Straś-Romanowska, M. (red.) *Transgresje – innowacje – twórczość*, Wrocław 2011

Baculewski, K., *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987

Baculewski, K. *Współczesność, cz. 1: 1939-1974*. z serii *Historia muzyki polskiej*, Warszawa 1996

Bouchard, L. L., *An instrument for the measure of Dabrowskian overexcitabilities to identify gifted elementary students*, *Gifted Child Quarterly*, 48, 2004, s. 339-350

Calic, S. *Heightened Sensitivities as an indicator of creative potential in visual and performing arts*, University of Georgia, Athens (Georgia), 1994

Chłopkiewicz, M., *Osobowość dzieci i młodzieży, rozwój i patologia*, Warszawa 1987

Chodkowski, A. (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 2001

Chomiński, J., Wilkowska-Chomińska, K., *Formy muzyczne. T. I, Teoria form. Male formy instrumentalne*, Kraków 1983

Cross, T. L., *Psychological autopsy provides insight into gifted adolescent suicide*, *Gifted Child Today Magazine*, V, 19, 1996, s. 22-23

Dąbrowski, K., *Typy wzmożonej pobudliwości psychicznej*, Biuletyn Instytutu Higieny Psychicznej 1938, nr 1

Dąbrowski, K., *Pojęcia żyją i rozwijają się*, London 1971

Dąbrowski, K., *Trud istnienia*, Warszawa 1975

Dąbrowski, K., *Osobowość i jej kształtowanie poprzez dezintegrację pozytywną*, Warszawa 1979

Dąbrowski, K., *Funkcje i struktura emocjonalna osobowości*, Lublin 1984

Dąbrowski, K., *Elementy filozofii rozwoju*, Warszawa 1989

Elzenberg, H., *Osobowość twórcza artysty*, [w:] *Wartość i człowiek*, Toruń 2005

Gerstmann, S., *Osobowość*, Łódź 1970

Gołaszewska, M., *Kim jest artysta?*, Warszawa 1986

Hall, C. S., Lindzey, G., *Teorie osobowości*, tłum. J. Kowalczyńska i J. Radzicki, Warszawa 1990

- Hurlock, E., *Rozwój dziecka*, Warszawa 1985
- Kobierzycki, T., *Filozofia osobowości*, Warszawa 2001
- Kostrzewska, H., *Sonorystyka*, Poznań 1994
- Kozielecki, J., *A transgressive model of man*, [w:] *Nowe idee w psychologii*, Gdańsk 1980, s. 89-105
- Kozielecki, J., *Transgresyjna koncepcja człowieka*, PWN, Warszawa 1987
- Kozielecki, J., *Psychotransgresjonizm*, wyd. 2, Warszawa 2007
- Kozielecki, J., *Psychotransgresjonizm. Zarys nowego paradygmatu*, [w:] *Nowe idee w psychologii*, Gdańsk 2009, s. 330-348
- Łukaszewski, W., *Osobowość – struktura i jej funkcje regulacyjne*, Warszawa 1974
- Maslow, A., *W stronę psychologii istnienia*, wyd. 3, Poznań 2004
- Meyer, L. B., *Emocje i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974
- Miklaszewska, J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003
- Miklaszewska, J., *Tomasz Sikorski*, hasło [w:] *Encyklopedia Muzyczna*, PWM, t. S-Sł, E. Dziębowska (red.), Kraków 2007
- Miklaszewska, J. *Polski minimalizm – mit czy rzeczywistość?*, Kwartalnik Glissando nr 7 (7) 2005, <http://www.glissando.pl>, witryna Nowa Muzyka
- Morin, E., *Zagubiony paradygmat. Natura ludzka*, Warszawa 1977
- Moyle, V. F., *Authentic Character development – beyond nature and Nurture*, [w:] Hafenstein, Kutrumbos, Delisle (ed.): *Perspectives In Gifted Education: Vol. 3. Complexities of Emotional Development, Spirituality and Hope*, s. 33-59. Institute of the Development of Gifted Education, Ricks Center for Gifted Children, University of Denver, 2005
- Nosal, Cz., S., *Teoria transgresji po 30 latach: główne założenia, problemy i niektóre mechanizmy transgresji*, [w:] *Transgresje – innowacje – twórczość*, B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska (red.), Wrocław 2011, s. 13-27
- Obuchowski, K., *Adaptacja twórcza*, Warszawa 1985
- Piechowski, M. M., „Mellow out”, they say. *If I only could. Intensities and sensitivities of the young and bright*, Madison: Yunasa Books, 2006
- Piechowski, M. M., Cunningham, K., *Patterns of overexcitability in a group of artists*, Journal of Creative Behavior, 19, 1985, s. 153-174
- Piechowski, M. M., Silverman, L., Falk, F., *Comparison of intellectually and artistically gifted on five dimensions of mental functioning*, Perceptual and Motor Skills, 60, 1985, s. 539-549
- Piotrowski, T., *Tomasz Sikorski – symbol i melancholia*, [w:] *Ruch Muzyczny*, r. LIV, nr 10, 15 V 2011

- Przetacznikowa, M., *Rozwój psychiczny dzieci i młodzieży*, Warszawa 1967
- Przybyszewski, P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freund – Lacan*, Kraków 2000
- Reykowski, J., *Teoria osobowości a zachowania prospołeczne*, Warszawa 1978
- Schaeffer, B., *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987
- Schaeffer, B., Hanuszewska, M., Trzaskowski, A., Wachowicz, Z., *Leksykon kompozytorów XX wieku*, Kraków 1965
- Sikorski, T., komentarze do własnych utworów, książki programowe festiwalu Warszawska Jesień z lat: 1964–67, 1970–78, 1980, 1981, 1983, 1985–89
- Storch, M., *Tęsknota silnej kobiety za silnym mężczyzną*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2002
- Szlagowska, D., *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998
- Szwajgier, K., *Nie mylić sonoryzmu z sonorystyką*, Ruch Muzyczny nr 10, 17 maja 2009
- Szwarcman, D., *Wspomnienie o minimal music*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*, Kraków 1986
- Thomas, A., *Tomasz Sikorski*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 t., London 1980
- Thomas, A., *Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism*, Muzyka 2008, nr 1, s. 7
- Tieso, C. L., *Overexcitabilities: A new way to think about talent?*, Roeper Review, 4, 2007, s. 232-239
- Wójtowicz, E., *Sylwetka Tomasza Sikorskiego*, [w:] *Muzyka polska 1945 – 1995*, T. Małecka, K. Droba, K. Szwajgier (red.), Kraków 1996
- Vedfelt, O., *Kobiecość w mężczyźnie*, tłum. P. Billig, Warszawa 2004
- Yakmaci-Guzel, B., Akarsu, F., *Comparing overexcitabilities of gifted and non-gifted 10th grade students in Turkey*, High Ability Studies. The Journal of the European Council for High Ability, 17, 2006, s. 43-57
- Zimbardo, Ph., G., *Psychologia i życie*, tłum. E. Czerniawska i in., Warszawa 1999
- Żebrowska, M., *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, Warszawa 1976



Grażyna Draus

Teoretyk muzyki, kompozytorka, pedagog. Ukończyła studia magisterskie w specjalności kompozycja oraz Podyplomowe Studia Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina.

Pracuje w Międzyuczelnianej Katedrze Kształcenia Słuchu w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w Centrum Edukacji Nauczycieli Szkół Artystycznych, a także jako nauczyciel dyplomowany w OSM I i II st. im. Z. Brzewskiego („szkoła talentów”) i PSM II st. im. J. Elsnera w Warszawie.

Jako kompozytorka prezentowała swe utwory m. in. podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień*, *Forum im. Witolda Lutosławskiego*, *Musica Polonica Nova*, a także we Francji, Kanadzie, USA, Holandii i Chile oraz na antenie radiowej i telewizyjnej w kraju i za granicą. Jej kompozycje zostały

także zarejestrowane na płytach wydanych przez *Acte Prealable*, które otrzymały nominacje do nagrody *Fryderyków*.

Bierze czynny udział w sesjach i konferencjach naukowych. Jest autorką wielu publikacji z dziedziny percepcji i interpretacji muzyki, antropologii kulturowej, teorii i filozofii muzyki oraz dydaktyki, zajmuje się także krytyką muzyczną. Jej zainteresowania naukowe obejmują także rozwój osobowości twórczych i edukacja talentów muzycznych.

Jest wykładowcą warsztatów i seminariów dla nauczycieli i uczniów szkół muzycznych oraz studentów uczelni muzycznych. Prowadzi autorskie zajęcia z percepcji i interpretacji muzyki oraz Trening Autorealizacji Artystycznej.

Współpracuje z Fundacją *Cultura Animi*, Zakładem Psychologii Muzyki i Międzywydziałowym Studium Pedagogicznym przy UMFC.

Autorka programów nauczania, juror konkursów solfeżowych i kompozytorskich dla młodzieży.

Została wyróżniona licznymi nagrodami za osiągnięcia naukowe, dydaktyczne i artystyczne (między innymi za aranżacje i twórczość poetycką).