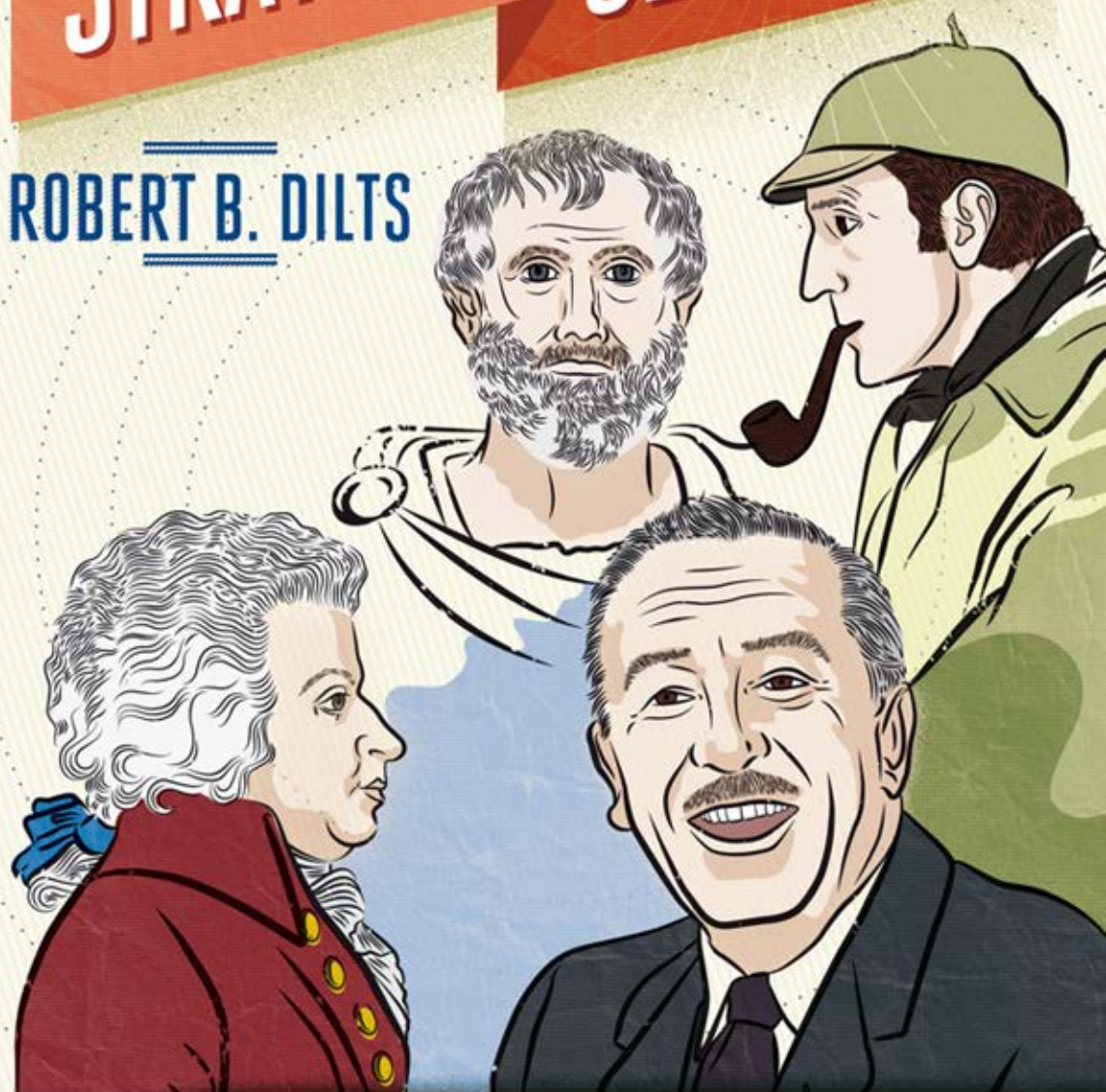


STRATEGIE GENIUSZY

ROBERT B. DILTS



MYŚL JAK

Arystoteles, Mozart, Disney
i Sherlock Holmes

Tytuł oryginału: Strategies of Genius, Volume One

Tłumaczenie: Katarzyna Rojek

Projekt okładki: Magdalena Stasik

ISBN: 978-83-246-3641-9

Copyright © 1994 by Meta Publications.

Printed in the United States of America. All rights reserved. This book or parts thereof may not be reproduced in any form without written permission of the Publisher.

Polish edition copyright © 2013 by Helion S.A.

All rights reserved.

Wszelkie prawa zastrzeżone. Nieautoryzowane rozpowszechnianie całości lub fragmentu niniejszej publikacji w jakiegokolwiek postaci jest zabronione. Wykonywanie kopii metodą kserograficzną, fotograficzną, a także kopiowanie książki na nośniku filmowym, magnetycznym lub innym powoduje naruszenie praw autorskich niniejszej publikacji.

Wszystkie znaki występujące w tekście są zastrzeżonymi znakami firmowymi bądź towarowymi ich właścicieli.

Autor oraz Wydawnictwo HELION dołożyli wszelkich starań, by zawarte w tej książce informacje były kompletne i rzetelne. Nie biorą jednak żadnej odpowiedzialności ani za ich wykorzystanie, ani za związane z tym ewentualne naruszenie praw patentowych lub autorskich. Autor oraz Wydawnictwo HELION nie ponoszą również żadnej odpowiedzialności za ewentualne szkody wynikłe z wykorzystania informacji zawartych w książce.

Drogi Czytelniku!

Jeżeli chcesz ocenić tę książkę, zajrzyj pod adres

<http://sensus.pl/user/opinie/straga>

Możesz tam wpisać swoje uwagi, spostrzeżenia, recenzję.

Wydawnictwo HELION

ul. Kościuszki 1c, 44-100 GLIWICE

tel. 32 231 22 19, 32 230 98 63

e-mail: sensus@sensus.pl

WWW: <http://sensus.pl> (księgarnia internetowa, katalog książek)

Printed in Poland.

- [Kup książkę](#)
- [Poleć książkę](#)
- [Oceń książkę](#)

- [Księgarnia internetowa](#)
- [Lubię to! » Nasza społeczność](#)

Spis treści

Podziękowania	7
Przedmowa	9
Wstęp	15
Programowanie neurolingwistyczne	16
Modelowanie	21
Strategie	25
1. Arystoteles. Struktura zjawiska geniuszu	31
Podstawowe cechy geniusza	33
Arystotelesowski model umysłu	60
Język jako narzędzie myślenia i modelowania	89
Modelowanie mikrostruktury Arystotelesowskiej strategii myślenia	91
Zastosowanie Arystotelesowskich strategii	96
Podsumowanie	115
Bibliografia	116
2. Sherlock Holmes. Odkrywanie tajemnic zjawiska geniuszu	121
Sherlock Holmes: przykład zastosowania strategii geniusza	123
Holmesowska metastrategia i <i>Księga życia</i>	124
Holmesowska mikrostrategia obserwacji, wnioskowania i dedukcji	131
Holmesowska makrostrategia znajdowania przyczyn poprzedzających	136
Poziomy wskazówek i sugestii	146
Implementacja strategii Sherlocka Holmesa	151
Wniosek	165
Bibliografia	165
3. Walt Disney. Marzyciel, Realista i Krytyk	169
Walt Disney i trzy etapy cyklu twórczego	171
Podsumowanie strategii twórczej Disneya	191
Zastosowania strategii twórczej Disneya	197
Wniosek	218
Bibliografia	219

6 Strategie geniuszy. Myśl jak Arystoteles, Mozart, Disney...

4. Wolfgang Amadeusz Mozart. Pieśni duchowe	223
Muzyczne marzenia	225
Podobieństwo strategii Mozarta do strategii innych muzyków i kompozytorów	238
Proces twórczy i teoria samoorganizacji u Mozarta	242
Implementacja strategii Mozarta	246
Zastosowanie strategii Mozarta w dziedzinach innych niż muzyka	257
Muzyczna wersja modelu SCORE	259
Ukierunkowana medytacja z wykorzystaniem strategii Mozarta	262
Wniosek	265
Bibliografia	266
5. Podsumowanie	267
Wybrane strategie geniuszy	267
Posłowie	273
A. Źródła i zasady NLP	275
B. Presupozycje NLP	291
C. Słowniczek pojęć NLP	295
Bibliografia	301

Rozdział 4

Wolfgang Amadeusz Mozart. Pieśni duchowe

Rozdział 4. w skrócie

Muzyczne marzenia

Podobieństwo strategii Mozarta do strategii innych muzyków
i kompozytorów

Proces twórczy i teoria samoorganizacji u Mozarta

Implementacja strategii Mozarta

Zastosowanie strategii Mozarta w dziedzinach innych niż muzyka

Muzyczna wersja modelu SCORE

Ukierunkowana medytacja z wykorzystaniem strategii Mozarta

Wniosek

Bibliografia

Muzyczne marzenia

Od ponad dwóch stuleci Wolfgang Amadeusz Mozart (1756 – 1791) jest symbolem muzycznego geniuszu. Jego zdolności zdają się znacznie odbiegać od tych przeciętnych, a nawet ponadprzeciętnych. Nieprzypadkowo o talencie i sprawności Mozarta opowiada się tak wiele anegdot: że grał w bilard, a jednocześnie, między kolejnymi ruchami, pisał partytury; że uwerturę do opery *Don Giovanni* stworzył w dwie godziny w dniu jej premiery; że pisał fugę, komponując jednocześnie preludium; że spisał z pamięci, po zaledwie dwukrotnym wysłuchaniu, całe *Miserere*, które usłyszał w Kaplicy Sykstyńskiej.

Według podstawowych zasad programowania neurolingwistycznego¹ niezwykle zdolności Mozarta były jednak nie dziełem mistycznego, magicznego przypadku, ale raczej owocem bardzo konkretnych, wysoko rozwiniętych zdolności poznawczych, które każda przeciętna osoba może zrozumieć i z powodzeniem naśladować. Za pomocą całych metod i pojedynczych elementów procesu modelowania, którymi zajmujemy się w niniejszej książce (wykonując przy tym trochę „pracy detektywistycznej” w stylu Sherlocka Holmesa), możemy dokonać nowych, praktycznych obserwacji dotyczących wyjątkowych strategii Mozarta.

Jedno z najtrafniejszych spostrzeżeń dotyczących procesu twórczego Mozarta pojawia się w liście, który kompozytor napisał w 1789 roku. Przedstawił w nim z niezwykłą wnikliwością swoją strategię komponowania, wskazując na cztery główne etapy procesu komponowania. Zaczyna od następującego opisu:

Gdy jestem tak jakby całkiem sam, zupełnie samotny, i mam dobry nastrój — gdy, dajmy na to, jadę gdzieś powozem, spaceruję po dobrym posiłku albo włóczę się nocą, bo nie mogę zasnąć — właśnie w takich chwilach przez moją głowę przepływają najlepsze, najliczniejsze pomysły. Nie wiem, skąd się biorą ani jak powstają; nie potrafię także

¹ R. Dilts, R. Bandler, J. Grinder, J. DeLozier, *NLP. Studium struktury subiektywnych doświadczeń*, tłum. P. Fraś, W. Sztukowski, A. Dragan, M. Szczęsny, Onepress, Gliwice 2006.

wymuszać, by się pojawiały. Te przyjemności, które przypadają mi do gustu, zachowuję w pamięci i zazwyczaj — tak mi mówiono — nucę je sobie².

Mozart opisuje najpierw stany psychologiczne i emocjonalne, z których wyrastają jego inspiracje muzyczne. Zaczyna od słów: „Gdy jestem [...] całkiem sam”. Taki stan znamionuje swego rodzaju wewnętrzną harmonię i spójność na poziomie tożsamości. Nie ma tam żadnych konfliktów ani niejasności co do tego, kim się jest. Bycie „całkiem samemu” wskazuje na to, że kompozytor nie znajduje się w żadnej bezpośredniej relacji z drugim człowiekiem. Mozart może więc swobodnie pozostawać w nieprzerwanej relacji z własnym światem wewnętrznym. Ponadto wskazuje też na bycie „w dobrym nastroju”.

Mozart podaje więc trzy warunki psychologiczne: bycie a) spójnym wewnątrznie, b) w niezmałonej relacji wewnętrznej z samym sobą oraz c) w stanie pozytywnego nastawienia.

Następnie kompozytor wskazuje kilka warunków fizycznych, podając jako przykłady jazdę powozem albo spacer po dobrym posiłku. Te zaś zdają się implikować jakiś rodzaj ruchu fizycznego. Podczas tworzenia Mozart nie siedzi i nie rozmyśla, ale cały czas się porusza.

Dalej Mozart mówi: „właśnie w takich chwilach przez moją głowę przepływają najlepsze, najliczniejsze pomysły”. Warto zauważyć, że kompozytor nie stwierdza: „właśnie w takich chwilach *komponuję* najlepsze melodie”. Określenie „przepływają” wskazuje na to, że pomysły powstają naturalnie, bez kontroli świadomości. Mozart postrzega własny układ nerwowy jako swego rodzaju instrument muzyczny, który sam gra, a poprzez jego odpowiednie dostosowanie muzyka powstaje samorzutnie. Kompozytor zdaje się koncentrować na tworzeniu wyłącznie psychologicznych i fizycznych warunków, które pozwolą na to, aby muzyczne pomysły wylaniały się spontanicznie i automatycznie.

Mozart wyznaje: „Nie wiem, skąd się biorą ani jak powstają; nie potrafię także wymuszać, by się pojawiały”. Wskazuje to jasno, że proces twórczy ma charakter głównie nieświadomy, ale i bardzo systematyczny — nie jest zaś operacją bezpośrednio oddziałujących na siebie przyczyn

² E. Holmes, *The life of Mozart including his correspondence*, London 1878, s. 211 – 213.

i efektów. Dowolne świadome działania, jakie Mozart podejmuje, nie sprawiają, że nuty pojawiają się w jego umyśle w postaci linearnej, za to dostosowują stan układu nerwowego kompozytora, tak aby jego pomysły uwalniały się czy też wylaniały naturalnie.

Następnie Mozart stwierdza: „Te przyjemności, które przypadają mi do gustu, zachowuję w pamięci”. Opisuje zatem podstawową i ważną zależność między przyjemnością a pamięcią. Przyjemność w tym przypadku bez wątpienia odnosi się do odczuć, pamięć zaś — do przypominania sobie dźwięków. Wydaje się, że na mikropoziomie odczucia Mozarta tworzą *synestezyjne* połączenia z dźwiękami w ramach swego rodzaju samonapędzającego się sprzężenia zwrotnego czy też modelu TOTE. Sprawdzenie stopnia, w jakim coś się podoba, sprowadza się do *przetestowania* tego sprzężenia. *Operacja* polega na przekształceniu doznań cielesnych na dźwięki. Odczucia Mozarta generują zatem wewnętrzne reprezentacje dźwięków w obrębie jego układu nerwowego. Dźwięki, które odpowiadają doznaniom przyjemności albo je intensyfikują, są zaś naturalnie zapamiętywane.

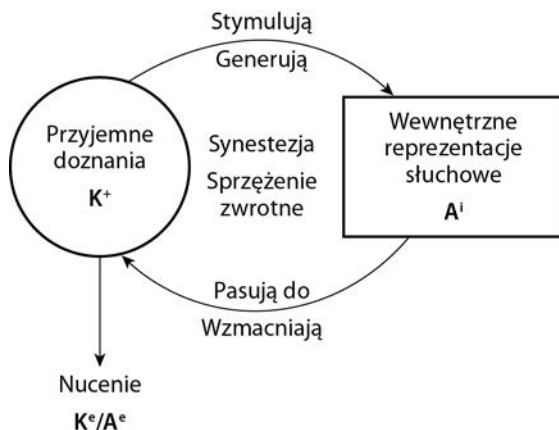
Podstawowa wersja procesu twórczego Mozarta wydaje się oczywistym przykładem Arystotelesowskiej zasady przyjemności. Zachowanie kompozytora oraz jakość kontaktu ze środowiskiem zewnętrznym stymulują czy też uwalniają wewnętrzne reprezentacje słuchowe. Z kolei ich właściwości uwalniają odczucia. Jeżeli odczucia, stymulowane przez pomysły muzyczne, odpowiadają pozytywnemu stanowi, w jakim znajduje się kompozytor, albo ten stan intensyfikują, coraz silniej się z sobą łączą.

Następnie Mozart mówi: „zazwyczaj — tak mi mówiono — nucę je sobie”.

Gdy odczucie, które jest wywoływane przez wewnętrzną muzykę, współbrzmi z twórczym pozytywnym odczuciem, wówczas Mozart wypuszcza ją na zewnątrz, nucąc. Nucenie stanowi kolejną kombinację odczuć i dźwięków: mięśnie w gardle i w klatce piersiowej są pobudzone do tego, aby wytworzyć i uzewnętrznić dźwięk. Fakt, że mówiono Mozartowi, iż coś sobie nuci, stanowi wyraźną wskazówkę, że jest to proces, którego przebiegu kompozytor nie jest świadomy.

W języku programowania neurolingwistycznego możemy naszkicować mikrostrukturę pierwszego, bardzo podstawowego etapu strategii Mozarta w następujący sposób: proces komponowania zdaje się zaczynać od pozytywnego, spójnego stanu doznań kinestetycznych połączonych z ruchem

fizycznym. Z tego stanu wyłaniają się wewnętrzne doznania, które produkują dźwięki czy też nuty, dzięki naturalnemu nakładaniu się funkcji zmysłów kinestetycznego i słuchowego ($K \rightarrow A^i$). Połączenie to nazywa się *synestezją*. Jeżeli dźwięki pasują do stanu pozytywnych doznań albo go intensyfikują, są nucone (K^e/A^e) oraz zatrzymywane w pamięci; w przeciwnym razie są usuwane.



Schemat pierwszego etapu strategii Mozarta

Gdy zostaje zgromadzona wystarczająca liczba podstawowych schematów muzycznych, Mozart przechodzi do następnego etapu. Jak sam pisze:

Jeżeli dalej to robię, wkrótce zaczynam pojmować, jak mogę wykorzystać ten czy tamten smakowity kęs, tak aby przygotować dobrą potrawę, oczywiście zgodnie z zasadami kontrapunktu, cechami charakterystycznymi różnych instrumentów — i tak dalej³.

Mozart oświadcza: „Jeżeli dalej to robię, wkrótce zaczynam pojmować, jak mogę wykorzystać ten czy tamten smakowity kęs, tak aby przygotować dobrą potrawę”. Wskazuje więc na to, że dźwięki, które zatrzymał w pamięci, składają się na większe porcje — całe zbiory różnych dźwięków czy też „smakowitych kęsów”. Gdy Mozartowi udaje się zebrać odpowiednią liczbę takich porcji, przeskakuje na następny poziom struktury

³ *Ibidem.*

neurologicznej, aby je połączyć w większe porcje. Aby to opisać, posługuje się analogią do przyrządzania potrawy. O ile odniesienie do jedzenia jest oczywiście metaforą, nie od rzeczy jest założyć, że może także wskazywać na wcielenie w strategię twórczą zmysłów smaku i zapachu za pomocą kolejnego połączenia synestezyjnego.

Na tym etapie Mozart wybiera małe grupy pomysłów muzycznych za pomocą sprzężenia zwrotnego między odczuciami a dźwiękami. Gdy ma już ich odpowiednią liczbę — czyli gdy ich liczba przekroczy masę krytyczną — przechodzi na następny poziom struktury neurologicznej, a mianowicie: przyrządzania posiłku ze smakowitych kąsków. W tym celu wykorzystuje zasady kontrapunktu i zaczyna uwzględniać „cechy charakterystyczne różnych instrumentów”. Mozart jakby zbiera razem dość pomysłów, aby następnie osiągnąć próg, poza którym jest w stanie przygotować swego rodzaju pierwszy szkic kompozycji, zanim zacznie stosować kolejne filtry. W taki sam sposób pisarz może przygotowywać pierwszy szkic tekstu, zanim zacznie stosować zasady ortografii, gramatyki, stylu.

Na kolejnym poziomie przetwarzane są większe porcje informacji, co wymusza zaangażowanie innych struktur neurologicznych niż pierwotny proces twórczy. Mozart wspomina wtedy o stosowaniu reguł rządzących kontrapunktem. Typ myślenia za pomocą zasad jest często kojarzony z lewą półkulą mózgu (która odpowiada za funkcje językowe), podczas gdy ten rodzaj nieświadomego procesu skojarzeniowego, jaki opisał Mozart jako swoją pierwszą czynność twórczą, wiąże się raczej z typem myślenia charakterystycznym dla prawej półkuli. Wydaje się więc rozsądne, aby założyć, że na tym etapie Mozart zaczyna włączać do strategii twórczej bardziej nastawioną na logikę półkulę mózgu. Komentarz kompozytora: „wkrótce zaczynam pojmować, jak mogę wykorzystać ten czy tamten smakowity kąsek” sygnalizuje, że Mozart jest świadomy własnego udziału jako czynnika sprawczego na tym etapie, co zgadzałoby się z zaangażowaniem lewej półkuli mózgu. Choć więc kompozytor początkowo nie potrafi wymusić przepływu pomysłów muzycznych, później jest w stanie świadomie na nie wpływać.

Ważne jest, aby pamiętać, że zasady same w sobie mają takie samo znaczenie dla jednostki jak doświadczenia osobiste, na podstawie których powstają. Wykorzystanie przez Mozarta metafory przyrządzania posiłku ze smakowitych kąsków wskazuje na to, że kompozytor prawdopodobnie

dosłownie angażował zmysły smaku i zapachu jako intuicyjną bazę dla swojego rozumienia zasad kontrapunktu. Ciekawa byłaby spekulacja, czy Mozart kodował zasady kontrapunktu oraz unikatowe cechy różnych instrumentów muzycznych w kategoriach smaków i zapachów zamiast abstrakcyjnych struktur logicznych. Wszyscy mamy głęboko zakorzoną, naturalną intuicję, która dotyczy odpowiedniości smaków i zapachów: nie je się przecież sorbetu na początku posiłku, ponieważ celem deseru jest zbalansowanie pewnych smaków na samym końcu. „Smakowita muzyka” może faktycznie wymagać zaangażowania zmysłu smaku. Łatwo jest bowiem wyobrazić sobie, jak Mozart sobie myśli: „Oto słodki kawałek. Czy powinien iść w parze z czymś gorzkim, czy raczej czymś mdłym?”

Podsumowując: na tym etapie strategii kompozycyjnej Mozart ewaluuje muzykę na większą skalę. Bierze podstawowe nuty i motywy, a następnie łączy je i ocenia sukcesywnie, tworząc coraz większe porcje, tak jak łączy się smakowite kąski, przyrządzając potrawę. Choć sięganie do zmysłu smaku za pomocą tej analogii zdaje się mieć przede wszystkim cel opisowy, to może równie dobrze być tak, że dla Mozarta dźwięki tworzyły połączenia synestezyjne czy też nakładały się ze zmysłem smaku.

Po tym etapie proces komponowania obejmuje coraz większe porcje:

Wszystko to rozpala moją duszę oraz — o ile nic mnie nie rozprasza — mój temat sam się rozrasta, staje się usystematyzowany i dookreślony, a całość, choć bywa długa, staje prawie cała i skończona w moim umyśle, tak że mogę ją ocenić, jak świetny obraz czy piękną rzeźbę, jednym spojrzeniem. W wyobraźni nie słyszę kolejno poszczególnych części, ale słyszę je tak jakby wszystkie naraz (gleich alles zusammen). Nie potrafię opisać, jaka to wielka przyjemność! To całe wymyślanie, tworzenie przebiega w przyjemnym, pełnym życia marzeniu, lecz faktyczne usłyszenie wszystkiego razem jest zdecydowanie najlepsze⁴.

Mozart wyznaje: „Wszystko to rozpala moją duszę”, a to coś więcej od zwykłego stanu dobrego samopoczucia. Opis ten sygnalizuje, że zostają uruchomione znacznie głębsze, jeszcze bardziej rozbudowane struktury neurologiczne. Wydaje się, że w miarę jak coraz więcej grup dźwięków łączy się z sobą, wraz z nimi stan pozytywnych doznań intensyfikuje się

⁴ *Ibidem.*

i wzmacnia poprzez proces nakładania się funkcji różnych zmysłów. Mozart jakby osiąga taki etap organizacji, który wymaga uruchomienia neurologii na poziomie tożsamości czy nawet duchowości. W miarę jak poziom organizacji kompozycji muzycznej się rozrasta, zaangażowanie neurologii, konieczne w celu reprezentowania muzyki, zatrzymywania jej i manipulowania nią, również się intensyfikuje. Doznania skojarzone z takim zaangażowaniem neurologii bywają zazwyczaj dość głębokie.

Mozart pisze: „o ile nic mnie nie rozprasza — mój temat sam się rozrasta”. Nie mówi więc: „to ja go powiększam”, ale sugeruje: „jestem tylko kanałem, przez który ten temat się rozrasta”. Jakby muzyka sama się pisała poprzez pewien organiczny proces wzrostu.

Mozart kontynuuje: „staje się usystematyzowany i dookreślony, a całość, choć bywa długa, staje prawie cała i skończona w moim umyśle, tak że mogę ją ocenić, jak świetny obraz czy piękną rzeźbę, jednym spojrzeniem”. Ten etap strategii okazuje się chyba najciekawszy — i najbardziej niespodziewany. Jasne jest, że zostaje uruchomiony kolejny zmysł — zmysł wzroku. Kompozytor odwołuje się po raz pierwszy do wzrokowego systemu reprezentacji. Mozart sugeruje, że połączenia synestezyjne między zmysłami słuchu i wzroku tak się rozwijają, że dźwięki nakładają się na siebie i tworzą jeden skonstruowany obraz wzrokowy, przedstawiający całe grupy bloków dźwięków ($A \rightarrow V^c$). Obraz ten zdaje się mieć formę nie zapisu muzycznego, lecz czegoś jeszcze bardziej abstrakcyjnego, takiego jak dzieło malarskie.

Jasne jest więc, że każdy zmysł przetwarza i reprezentuje informacje w taki sposób, jaki jest niedostępny dla innych zmysłów. Wszystkie systemy reprezentacji mają oczywiście pewne zalety w swojej wyjątkowej zdolności do porządkowania i oceniania doświadczeń. Smak nadaje się szczególnie dobrze do równoważenia różnych elementów i łączenia ich z sobą. Wzrokowy system reprezentacji zaś może przechowywać wiele typów informacji jednocześnie, tak że nie przeszkadzają sobie nawzajem. Na przykład: możesz patrzeć na całą grupę ludzi i widzieć wszystkie poszczególne osoby jednocześnie; jedno nie przeszkadza drugiemu. Gdyby jednak chcieli się posłuchać wszystkich tych ludzi naraz, okazałoby się to przytłaczające. Słuchowy system reprezentacji nie nadaje się więc zbyt do jednoczesnego przetrzymywania wielu danych; do jego zalet należą raczej między innymi: porządkowanie, harmonia, wycucie chwili.

Na tym etapie zatem Mozart uruchamia wzrokowy system reprezentacji. Robiąc to, zdaje się aktywować bardzo silne połączenie synestezyjne. Dodaje bowiem: „W swojej wyobraźni nie słyszę kolejno poszczególnych części, ale słyszę je jakby wszystkie naraz”. Wydawać by się mogło, że obraz wzrokowy nakłada się na słuchowy system reprezentacji, wskutek czego powstaje swoisty słuchowy kształt całej kompozycji, oraz — tak jak na wcześniejszych etapach — dźwięki te nakładają się ponownie na kinestetyczny system reprezentacji jako wzmocnienie pozytywne.

Mozart powiada dalej: „Nie potrafię opisać, jaka to wielka przyjemność! To całe wymyślanie, tworzenie przebiega w przyjemnym, pełnym życia marzeniu”. Wzorce połączeń synestezyjnych następują po sobie nieświadomie, a przy tym tak szybko, że cały proces przebiega jako stan marzenia (co jest zresztą typowe dla wielu innych połączeń synestezyjnych) i nie wymaga świadomego wysiłku. Gdy proces ten już się zacznie, mobilizuje on tak dużą część układu nerwowego, że ten podtrzymuje proces bez konieczności dalszej świadomej stymulacji. Zaczyna żyć własnym życiem, jak marzenie.

Podkreśla to fakt, że omawiana strategia mentalna stanowi najważniejszy element zdolności twórczej, którą należy odróżnić od świadomego wysiłku czy inspiracji. Gdy strategia zostaje zainstalowana i w pełni zautomatyzowana, program może zacząć działać sam, bez ingerencji świadomości.

Mozart daje kolejne świadectwa elegancji działania nieświadomości, gdy pisze: „Tego, co powstaje w ten sposób, nie zapominam łatwo, i jest to prawdopodobnie największy dar, za który powinienem dziękować mojemu Boskiemu Stwórcy”⁵. Mozart twierdzi: „Tego, co powstaje w ten sposób, nie zapominam łatwo”, odnosząc się w ten sposób do swojej osławionej pamięci słuchowej jako przede wszystkim wrodzonego naturalnego daru od Stwórcy. Jeżeli jednak weźmiemy pod uwagę wszystkie połączenia synestezyjne, w jakich muzyka dotąd uczestniczyła podczas trzech etapów procesu komponowania — w tym bezustanne łączenie się z bardzo pozytywnymi doznaniem oraz z pojedynczym obrazem wzrokowym (a nawet ewentualnie ze zmysłem smaku) — nie jest zaskakujące, że dźwięków tych nie jest łatwo zapomnieć. Gdy coś łączy się z innym systemem reprezentacji, zostawia ślady właściwie wszędzie. Wydaje się

⁵ *Ibidem.*

oczywiste, że jeżeli coś jednocześnie czujesz, słyszysz, smakujesz i widzisz, trzeba naprawdę się postarać, aby to zapamięć! Jeżeli coś czujesz każdą częścią układu nerwowego, do czego to zmierza? Jeżeli tylko coś słyszysz, pewnie szybciej zapomnisz. Jeżeli jednak stworzysz niezwykle system połączeń synestezyjnych, muzyka będzie reprezentowana w sposób tak pełny, że stanie się niemal holograficzna (każda jej część będzie zawierać każdą inną jej część).

Ostatni etap swojego procesu twórczego Mozart opisuje następująco:

Gdy przystępuję do spisywania pomysłów, wyciągam torbę ze swoimi wspomnieniami — jeśli mogę tak to ująć — które zostały zebrane w sposób, jaki opisałem wcześniej. Z tego powodu utrwalanie na papierze idzie dość szybko, ponieważ wszystko już jest, jak wspomniałem, skończone; i rzadko na papierze różni się od tego, co znajduje się w mojej wyobraźni. Przy tym zajęciu mogę ścierpieć, że coś mi przeskądza: cokolwiek by się działo dookoła mnie, piszę, a nawet rozmawiam, ale tylko o kurach i gęsiach, o Gretel i Barbelu czy tego rodzaju sprawach⁶.

Mozart komentuje: „Gdy przystępuję do spisywania pomysłów, wyciągam torbę ze swoimi wspomnieniami [...], które zostały zebrane w sposób, jaki opisałem wcześniej”. Wygląda na to, że zbiera pomysły muzyczne do swojej torby za pomocą strategii bezustannego porcjowania oddolnego — czyli przy wykorzystaniu różnych części układu nerwowego w celu porządkowania coraz większych porcji czy też zbiorów wewnętrznych reprezentacji muzyki. Poszczególne dźwięki reprezentują zależności między zbiorami doznań cielesnych, które składają się na ten stan. Zasady — czy też ewentualnie smaki („smakowite kąski” i „potrawy”) — reprezentują zaś zależności między zbiorami dźwięków. Wizja z kolei reprezentuje zależności między muzycznymi „smakowitymi kąskami” i „potrawami”.

Ponieważ Mozart systematycznie porcuje oddolnie, odzyskiwanie stanowi funkcję zwyczajnego odwrócenia procesu i porcjowania z powrotem w dół. Aby dotrzeć ponownie do poszczególnych elementów, Mozart po prostu odwraca kierunek procesu porcjowania, za pomocą którego zorga-

⁶ *Ibidem.*

nizował całość. Uważa: „Z tego powodu utrwalanie na papierze idzie dość szybko, ponieważ wszystko już jest [...] skończone; i rzadko na papierze różni się od tego, co znajduje się w mojej wyobraźni”.

Właśnie na tym ostatnim etapie następuje przełożenie kompozycji na powszechnie przyjęty zapis nutowy, a ponieważ cały kształt jest już gotowy, nie wymaga to wiele wysiłku. Można by domniemywać, że przekład na zapis nutowy stanowi prawdopodobnie mapowanie „wizualnego na wizualne” — zależności między abstrakcyjnym skonstruowanym obrazem a zapamiętanymi odpowiednikami typowego zapisu nutowego. Jeżeli tak właśnie jest, możemy zrozumieć, jak kompozytor był w stanie dokonywać tego przekładu, zaczynając jednocześnie pracę nad kolejnym utworem. Kilka pierwszych etapów strategii komponowania zdaje się wymagać uruchomienia przede wszystkim zmysłów kinestetycznego i słuchowego, które — podczas gdy zachodzi proces mapowania „wizualnego na wizualne” — mogą swobodnie zajmować się czymś nowym.

Mozart powiada: „Przy tym zajęciu mogę ścierpieć, że coś mi przeszkadza”. Najwyraźniej jest to proces odmienny od tego, który wykorzystuje podczas tworzenia, kiedy to musi być zupełnie sam. Wymaga bowiem znacznie mniejszego zaangażowania neurologii. Jeden rodzaj obrazu ma być przełożony na inny rodzaj obrazu. W rezultacie uszy kompozytora i jego doznania, jego język, jego nos mogą robić coś zupełnie innego. Jeśli się zastanowić, jak skutecznie był w stanie to opanować i zaangażować swoje systemy reprezentacji, nie będzie bardzo zaskakujące, że potrafił zapisywać jeden utwór, a jednocześnie już komponować następny. Wzrokowy system reprezentacji może być zaangażowany w zapisywanie jednej kompozycji, podczas gdy odczucia i dźwięki są zaangażowane do rozpoczęcia następnej.

Mozart powiada: „piszę, a nawet rozmawiam, ale tylko o kurach i gęsiach, o Gretel i Barbelu czy tego rodzaju sprawach”. Wynikałoby stąd, że jeżeli temat staje się zbyt absorbujący, kompozytor musi zacząć angażować zbyt dużą część układu nerwowego w rozmowę, co z kolei wpływa na pracę tych obwodów neuronalnych, które dotąd uczestniczyły w spisywaniu kompozycji z wyobraźni.

Podsumowując: możemy opisać proces twórczy Mozarta w kategoriach przeplatających się mikrostrategii i makrostrategii. Mikrostrategia wiąże się z sukcesywnym tworzeniem połączeń synestezyjnych między zmysłami.

Makrostrategia zaś wiąże się z procesem porcjowania oddolnego w celu kodowania coraz większych zbiorów muzycznych pomysłów. Każda coraz większa porcja idzie w parze z angażowaniem coraz głębszych i bardziej rozległych struktur neurologicznych oraz zdaje się przenosić ten proces na kolejny poziom neurologiczny. Gdy Mozart dochodzi do najwyższego i najrozleglejszego poziomu porcjowania (widząc i słysząc całą kompozycję przed sobą jako jedną całość), zaczyna z powrotem porcjować odgórnie, aż zejdzie do poziomu poszczególnych nut.

Na makropoziomie strategia twórcza Mozarta stanowi odwrotność Arystotelesowskiej strategii analizy i indukcji oraz Holmesowskiej strategii obserwacji i dedukcji. Zarówno Arystoteles, jak i Holmes zaczynali od mas niejasnych informacji, które najpierw poddawali procesowi porcjowania odgórnego w kierunku coraz drobniejszych elementów i szczegółów. Następnie porcjowali oddolnie od szczegółów, aby wnioskować o obrazie większej całości albo go rekonstruować.

Strategia Mozarta przypomina w większym stopniu Disneyowski cykl współpracy Marzyciela i Realisty. Mozart i Disney gromadzili porcje doświadczenia, wcześniej wygenerowane poprzez połączenia synestezyjne między zmysłami, aż byli w stanie zobaczyć, „jakię miejsce zajmie każdy element w danej historii”. Następnie szerszą wizję poddawali porcjowaniu odgórnemu i w ten sposób powstawały albo partytura, albo scenorys.

Proces twórczy Mozarta możemy zatem ująć następująco:

1. Systemowe zależności między stanem wewnętrznym Mozarta, ruchem fizycznym a stymulacją z otoczenia tworzą warunki, w których powstają albo są uwalniane muzyczne porcje czy też pomysły. Stan wewnętrzny Mozarta (K^i) oraz fizyczna i środowiskowa stymulacja (K^e) są najpierw kodowane w postaci odczuć i ruchów. Pomysły muzyczne w formie skonstruowanych reprezentacji słuchowych (A^e) powstają dzięki procesowi tworzenia połączeń synestezyjnych oraz są filtrowane w zależności od stopnia dopasowania do przyjemnych odczuć.
2. Zbiory dźwięków i pomysłów muzycznych („smakowite kąski”) są porządkowane w większe struktury („potrawy”) poprzez podporządkowanie regułom kontrapunktu i łączenie ich z cechami szczególnymi różnych instrumentów muzycznych (A^i). Na tym

etapie muzyka jest oceniana i „smakowana” — co oznacza aktywację lewej półkuli mózgu. Struktury odniesienia dla reguł kontrapunktu oraz unikatowe atrybuty różnych instrumentów muzycznych są przekazywane metaforycznie — i być może dosłownie — poprzez kojarzenie zbiorów dźwięków z jedzeniem oraz potencjalnymi właściwościami smaku i zapachu (**G/O**).

3. „Potrawa” zaczyna nabierać życia i własnej tożsamości, przekraczając „ja” kompozytora oraz nie wymagając więcej udziału świadomości. Poprzez przypominający marzenie stan kompletna całość wyłania się jako swego rodzaju wizja (**V^c**), która reprezentuje kształt całej kompozycji. Na tym etapie wzrokowy system reprezentacji zdaje się odgrywać kluczową rolę, lecz połączenia synestezyjne z odczuciami (**Kⁱ** — „rozpala moją duszę”, „jaka to wielka przyjemność”) i dźwiękami (**A^c** — „słyszę je jakby wszystkie naraz”) pełnią kluczową funkcję w mobilizowaniu neurologii koniecznej do stworzenia kształtu.
4. Ostatni etap spisywania kompozycji stanowi odwrócenie procesu porcjowania oraz odsłaniania czy też dekodowania tego, co zostało zasłonięte albo zakodowane w poprzednich fazach. Transkrypcja złożonego zmysłowego kształtu muzycznego pojawia się najpewniej dzięki mapowaniu elementów abstrakcyjnego konstruowanego obrazu wzrokowego (**V^c**) na powszechnie obowiązujący system zapisu nutowego znajdujący się w pamięci kompozytora (**V^r**) — rysunek na następnej stronie.

Na poziomie metastrategii jedną z najbardziej fascynujących cech procesu twórczego Mozarta jest stopień, w jakim potrafi jasno odróżnić różne etapy i poziomy kreatywności w zależności od różnych zmysłów i metafor. Na przykład: odniesienie do przygotowywania potrawy na drugim etapie procesu komponowania implikuje istnienie mikrostrategii angażującej smak i zapach, a także wykorzystanie metafory posiłku dla kompozycji muzycznej jako makrostrategii. Z kolei odniesienie kompozytora do malarstwa i rzeźby na trzecim etapie procesu twórczego nie tylko wskazuje na dodanie innego zmysłu w mikrostrategii, lecz także wprowadza odmienny zbiór zależności na poziomie makrostrategii.



Etap i poziomy strategii Mozarta

Różne rodzaje zależności, na które zwracamy uwagę, gdy podziwiamy obraz lub rzeźbę, różnią się od tych, które dostrzegamy, gdy smakujemy potrawę albo się nią delektujemy. Każdy poziom jakby obejmuje inny zestaw tego, co Arystoteles nazywał przedmiotami zmysłowymi wspólnymi, czyli właściwościami, które są odbierane przez wszystkie zmysły. Jako przykłady filozof wskazywał między innymi: „ruch, spoczynek, liczbę, kształt, wielkość”. Dźwięk dzieli z odczuwaniem i ruchem innego rodzaju właściwości niż te, które dzieli ze zmysłami smaku czy wzroku.

Metafory stanowią jeden z głównych mechanizmów, za pomocą których posługujemy się przedmiotami zmysłowymi wspólnymi. Zatem dobór metafor przez Mozarta nie jest przypadkowy. Dla kontrastu: wyobraź sobie, co by było, gdyby twórca wykorzystał metaforę widzenia całej kompozycji jako dobrze skonstruowanej maszyny: „Widziałem ją przed sobą jak dobrze skonstruowany zegar”. Metafora jest równie istotna jak wykorzystywany kanał zmysłowy, ponieważ wskazuje ona na określony rodzaj zależności.

Kiedyś miałem możliwość wysłuchania pewnego wykonania mszy skomponowanej przez ojca Mozarta, a po niej *Requiem* Wolfganga Amadeusza. Trudno było porównać utwór skomponowany przez Leopolda i *Requiem* autorstwa jego syna. Nie chodzi tu o to, że kompozycja starszego Mozarta nie była ładna. Z pewnością znane mu były wszystkie zasady komponowania muzyki. W mszy tej jednak nie było takiej osobowości, złożoności ani bogactwa, jakie charakteryzowały dzieło syna. Kompozycja tak naprawdę bardziej przypominała dobrze skonstruowany zegar niż dzieło malarskie — była technicznie bez zarzutu, lecz nie posiadała bogactwa tożsamości i ducha *Requiem* syna. Za to *Requiem* z pewnością było takim dziełem. Poszczególne elementy kompozycji pasowały do siebie w taki nieliniarny sposób, jaki cechuje obrazy.

Strategia twórcza Mozarta bardziej przypomina proces, jaki zachodzi, gdy ludzie zakochują się w sobie, niż techniczny proces analizy i krytyki. Sam kompozytor opisał metastrategię procesu twórczego następująco: „Bezustannie poszukuję dwóch nut, które kochają się wzajemnie”.

Podobieństwo strategii Mozarta do strategii innych muzyków i kompozytorów

Mozart nie jest jedynym słynnym kompozytorem, który opisał własny proces komponowania muzyki. Na przykład: Beethoven, opisując swoją strategię, posłużył się językiem niezwykle podobnym do Mozartowskiego:

Zaczynam pracować nad daną kompozycją w całej jej szerokości i wąskości, w jej wysokości i głębokości, a ponieważ jestem świadomy tego, co pragnę zrobić, pierwotny pomysł nigdy mi nie umyka. Wschodzi, rozrasta się. Słyszę i widzę obraz przed sobą pod każdym kątem, tak jakby był odlany jak rzeźba. Pozostaje tylko to spisać [...]”⁷.

⁷ M. Hamburger, *Beethoven. Letters, journals and conversations*, Pantheon Books, New York 1952.

Co zadziwiające, opis ten jak echo powtarza Mozartowską charakterystykę w prawie każdym kluczowym szczególe: kompozycja „rozrasta się”, jest „słyszana” i „widziana” tak jak rzeźba, a na końcu „pozostaje tylko to spisać”.

Podobnie twierdzi kompozytor Paul Hindemith:

Prawdziwy kompozytor [...] ma [...] dar widzenia — oczyma duszy, olśniony jakby błyskawicą — kompletnej formy muzycznej [...]. Ma energię, wytrwałość i umiejętności, aby wcielić tę wyobrażoną formę w życie, tak aby nawet po wielu miesiącach pracy nie został stracony ani zniekształcony żaden szczegół wpasowujący się w tę jej fotografię⁸.

Hindemith tak jak Mozart odwołuje się do wizji „kompletnej formy muzycznej”, choć posługuje się analogią do fotografii, a nie do obrazu czy rzeźby. Ponieważ w czasach ani Mozarta, ani Beethovena fotografia nie istniała, trudno jest ocenić, czy artystyczne implikacje obrazu i rzeźby mają istotne znaczenie ani czy Mozart i Beethoven sięgnęliby po bardziej nowoczesne metafory.

Jasne jest jednak, że wizualna forma muzyki nie jest typowym zapisem nutowym, ale ma bardziej abstrakcyjny charakter. Michael Colgrass, laureat Nagrody Pulitzera, rolę tego rodzaju synestezji i specjalnych wyobrażeń w swoim procesie twórczym opisał następująco:

Gdy masz już pomysł na materiał, zasiadasz wygodnie. Patrząsz. Myślisz o tym i to czujesz. A następnie, jeżeli jesteś dość wrażliwy, zaczyna ci to mówić, co chce zrobić. Tak jakby zaczyna się poruszać w określonym kierunku. Jeżeli jesteś dość wrażliwy, powiesz po prostu „hm” i zaczniesz zapisywać [...].

Gdy sam jestem w takim stanie, w ważnej chwili, spisując, czuję to, słyszę to i widzę kolejne matematyczne podziały rytmów, które muszą jeszcze zostać zapisane [...].

Ludzie czasami pytają: „Jak piszesz swoje kompozycje?”, a ja odpowiadam: „Kompozycje się buduje”. Zapisujesz je za pomocą ołówka, tak robi się znaki. W istocie jednak kompozycje się buduje, konstruuje się je, a one zaczynają wchodzić, a następnie sugerować inne kompozycje.

⁸ P. Hindemith, *A composer's world. Horizons and limitations*, Harvard University Press, Harvard 1952.

Jednocześnie się dystansujesz. Ponieważ dopiero wtedy zdobywasz ogłęd całego kształtu tego, co się dzieje. Jeżeli kompozycja będzie trwała dwadzieścia minut, musisz być w stanie ją zobaczyć, „szszszu”, jako skończoną. Musisz być w stanie zobaczyć ją odtąd dotąd. Nie możesz przecież prześpiewywać całych dwudziestu minut za każdym razem, kiedy chcesz sprawdzić coś na przykład w siedemnastej minucie. Musisz więc być w stanie przemieszczać się, „zzziu”, o tak, i radzić sobie z emocjonalnymi przebieżkami, trudnościami, odczuciami, zdarzeniami. Zdarzenia i odczucia muszą zachodzić szybko. Tak aby dało się dotrzeć do tego punktu, nie marnując wiele czasu [...].

Mówię teraz o amorficznych obrazach, nie o ósemkach czy szesnastkach ani o b/bis. Przypomina to trochę dzieło malarskie, ale nie do końca. To obraz abstrakcyjny⁹.

Elementy strategii Mozarta wydają się istotne dla prawie wszystkich aspektów muzyki, nie tylko dla kreatywności i komponowania. Kiedyś uczestniczyłem w badaniach strategii wybitnie uzdolnionych muzycznie studentów, które zostały przeprowadzone w dwóch najbardziej prestiżowych szkołach muzycznych w Anglii¹⁰. Badani wykazywali zdolności między innymi w zapamiętywaniu rytmu i wysokości dźwięków oraz w rozpoznawaniu akordów. Tak jak Mozart wybitnie uzdolnieni studenci często wykorzystywali połączenia synestezyjne, przekształcanie dźwięków na odczucia oraz wyobraźnię w celu reprezentowania muzyki jako pewnej całości. Wizualizowali sobie dźwięki, ogólnie biorąc, nie jako nuty, ale jako kształty i kolory, jako abstrakcyjny obraz, które określali mianem „muzycznego mapowania” lub „grafów”. Potrafili wykorzystywać ten rodzaj abstrakcyjnej wyobraźni, aby zapamiętywać nietypowe lub rozbudowane melodie i rytmy.

Warto zauważyć, że Mozartowska strategia nie ogranicza się do komponowania muzyki klasycznej. Niektórzy spośród najpopularniejszych i najplodniejszych kompozytorów współczesnej muzyki popularnej również wskazują na przypominającą marzenie, w dużym stopniu nieświadomą,

⁹ R. B. Dilts, R. W. Dilts, T. Epstein, *Tools for dreamers. Strategies for creativity and the structure of invention*, Meta Publications, Capitola 1991, s. 96 – 104.

¹⁰ J. O'Connor, *Listening skills in music*, Lambent Books, London 1989.

właściwość opisaną przez Mozarta jako część swojego procesu twórczego. Na przykład: w 1983 roku w wywiadzie dla czasopisma „Rolling Stone” popularny piosenkarz i kompozytor Michael Jackson mówił:

Budzę się ze snu i myślę: „O, to trzeba zapisać”. Słyszysz słowa; wszystko znajduje się dokładnie przed twoją twarzą [...]. Właśnie dlatego nie znoszę, kiedy przypisuje mi się zasługi za piosenki, które napisałem. Czuję, że gdzieś, nie wiem gdzie, samo się to zrobiło, a ja jestem tylko posłańcem, który przynosi to na świat.

Inny znany popularny piosenkarz i kompozytor Paul McCartney (który ma na koncie również utwory klasyczne) wspomniiał kiedyś w wywiadzie telewizyjnym o podobnym doświadczeniu. Opisał wówczas, jak — będąc członkiem The Beatles — miał sen, że słyszy Rolling Stones, konkurencyjny zespół, wykonujący piosenkę, o którą był dość zazdrosny. Gdy się obudził, zdał sobie sprawę z tego, że tak naprawdę Stonesi wcale ani nie nagrali, ani nie wykonali tej piosenki. Zapisał ją więc, a następnie zarejestrował. Był to jeden z hitów The Beatles — *Yesterday*.

Kluczowe aspekty strategii Mozarta zdają się odgrywać istotną rolę w procesach twórczych również osób, które nie są muzykami. Na przykład: sposób, w jaki Albert Einstein postrzegał równania matematyczne reprezentujące jego teorie, okazuje się bardzo podobny do Mozartowskiego opisu roli notacji muzycznej w procesie twórczym:

Żaden produktywny człowiek nie wierzy w tak papierowy sposób [...]. [Teoria względności nie wyrasta — przyp. aut.] z manipulowania aksjomatami [...]. Takie myśli nie przychodziły do mnie w postaci słownej. Bardzo rzadko myślę bowiem słowami. Na ogół w mojej głowie pojawia się jakaś myśl, którą ja następnie staram się ubrać w słowa.

Słowa lub język, napisane bądź wypowiedziane, nie wydają się odgrywać żadnej roli w moim mechanizmie myślenia. Wrażenia psychiczne, które służą jako elementy myśli, wydają się pewnymi znakami oraz mniej lub bardziej wyraźnymi obrazami, które mogą być „świadomie” odtwarzane i łączone [...] wspomniane elementy mają charakter przede wszystkim wzrokowy i, w niektórych sytuacjach, także mięśniowy. Konwencjonalne słowa i inne znaki pojawiają się

*w zmuszonym procesie wtórnym, kiedy mechanizm wspomnianej zabawy w połączenia jest już ustalony i może być odtwarzany, kiedy to będzie potrzebne*¹¹.

Być może najważniejszą nauką, jaka wypływa ze strategii Mozarta w kontekście procesu komponowania, wykonywania utworów muzycznych oraz doceniania muzyki, jest znaczenie połączeń synestezyjnych między zmysłami oraz nieustanne kotwiczenie całego procesu w pozytywnych doznaniach. Faktyczna umiejętność posługiwania się zapisem nutowym wchodzi w grę tak naprawdę na samym końcu. Właśnie ta wiedza jednak — o, ironio — zdaje się być przekazywana studentom muzyki w pierwszej kolejności. Co więcej, często robi się to w sposób, który zakłóca łączenie schematów dźwiękowych z pozytywnymi odczuciami oraz tworzenie połączeń synestezyjnych z innymi zmysłami. Gdybyśmy zmodyfikowali metodę, za pomocą której uczymy studentów muzyki, tak aby odpowiadała strategii Mozarta, być może mielibyśmy dziś więcej potencjalnych geniuszy muzycznych.

Proces twórczy i teoria samoorganizacji u Mozarta

Teoria samoorganizacji¹² dotyczy procesu kształtowania się porządku w złożonych i dynamicznych systemach. Teoria ta wyrosła paradoksalnie z analizy zjawiska chaosu (czyli braku porządku). Naukowcy, którzy je badali, zauważyli, że kiedy w odpowiednio złożony sposób połączy się oddziałujące na siebie nawzajem elementy, nie powstaje chaos, a wręcz odwrotnie konsekwencją tych oddziaływań okazuje się spontanicznie powstający porządek.

Pod wieloma względami Mozartowski opis własnego procesu twórczego zdaje się odzwierciedlać zjawisko samoorganizacji. Kompozytor pisał o tym, że muzyczne pomysły „przepływają” bez jego świadomego wysiłku i że proces tworzenia ma miejsce „w przyjemnym, pełnym życia marzeniu”.

¹¹ R. Dilts, *Albert Einstein. A neuro-linguistic analysis of a genius*, Dynamic Learning Publications, Ben Lomond 1990.

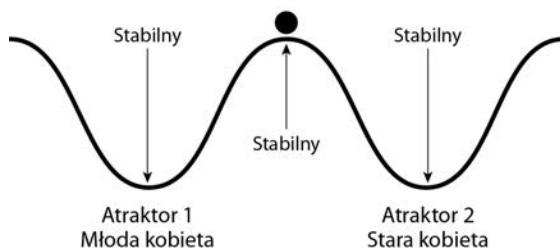
¹² H. Haken, M. Stadler (red.), *Synergetics of cognition*, Springer, Berlin 1989.

Inni kompozytorzy również mówią o tym, jak ich muzyka zdaje się wylaniać samorzutnie, pojawia się w marzeniach lub snach czy też „sama się pisze”. Może to oznaczać, że muzyka jakimś sposobem sama się organizuje w obrębie układu nerwowego muzyka bądź kompozytora.

Uważa się, że w naszym układzie nerwowym procesy samoorganizacji stanowią rezultat połączeń skojarzeniowych między naszymi komórkami nerwowymi oraz że połączenia te powstają i funkcjonują według reguły Hebba. Donald Hebb był neurologiem, laureatem Nagrody Nobla, który odkrył, że jeżeli dwa połączone neurony w podobnym stanie reagują jednocześnie, związek między nimi się wzmacnia. Innymi słowy: zamiast „utartego szlaku” tworzono go za pomocą siły fizycznej, moc połączeń skojarzeniowych między częściami mózgu oraz układu nerwowego jest determinowana przez swego rodzaju „dobry kontakt” między komórkami nerwowymi. Reguła ta znajduje głębokie odbicie w komentarzu Mozarta: „Bezustannie poszukuję dwóch nut, które kochają się wzajemnie”. (Reguła Hebba może leżeć u podstaw nawet fundamentalnej zasady nawiązywania dobrego kontaktu w programowaniu neurolingwistycznym, co polega między innymi na odzwierciedlaniu cudzych schematów zachowaniowych bądź poznawczych).

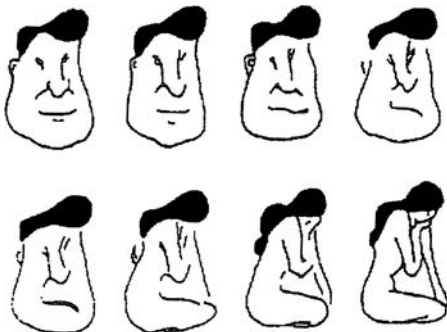
Według teorii samoorganizacji porządek w systemie powiązanych z sobą elementów powstaje wokół tak zwanych atraktorów. Pomagają one stworzyć i utrzymać stabilne wzorce w granicach systemu. Atraktory te składają się na swego rodzaju „krajobraz”, który kształtuje i determinuje schematy oddziaływań w granicach systemu. Na przykład: atraktory percepcyjne są centralnymi punktami zjawiska, wokół którego organizuje się cała reszta naszej percepcji. Rozważmy jako przykład dobrze znany rysunek, który widać na następnej stronie. Czy przedstawia on młodą kobietę z naszymi rysunkiem, czy też starą kobietę z nakryciem głowy?

Oczywiście, rysunek sam w sobie jest po prostu złożoną kombinacją linii oraz jasnych i ciemnych obszarów. Rysunki kobiet — młodej i starej — znajdują się nie tyle na papierze, ile raczej w naszych umysłach. „Widzimy” kobietę albo młodą, albo starą ze względu na nasze podstawowe założenia oraz formy głęboko ukryte w układzie nerwowym — co Arystoteles nazywał przyczynami formalnymi. Aby przemieszczać się między jednym rysunkiem a drugim w granicach danego „krajobrazu”, musimy najpierw *rozproszyć* naszą uwagę skupioną na jednym atraktorze, a następnie *skierować ją ponownie* na drugi.



„Krajobraz” atraktorów powyższego rysunku

Poniżej zostały przedstawione niektóre przykłady „krajobrazów atraktorów” związanych ze wzrokowymi i werbalnymi przyczynami formalnymi. Pierwsza grupa pokazuje twarz mężczyzny przekształcającą się — czy też przechodzącą metamorfozę — w ciało kobiety. Pośrednie rysunki stają się stopniowo coraz mniej jednoznaczne. I znów doświadczenia „twarzy mężczyzny” albo „ciała kobiety” nie są znakami na papierze, ale w naszym układzie nerwowym (pszczoła czy pies raczej nie zrozumiałyby treści żadnego rysunku).



Co widzisz: twarz mężczyzny czy ciało kobiety?

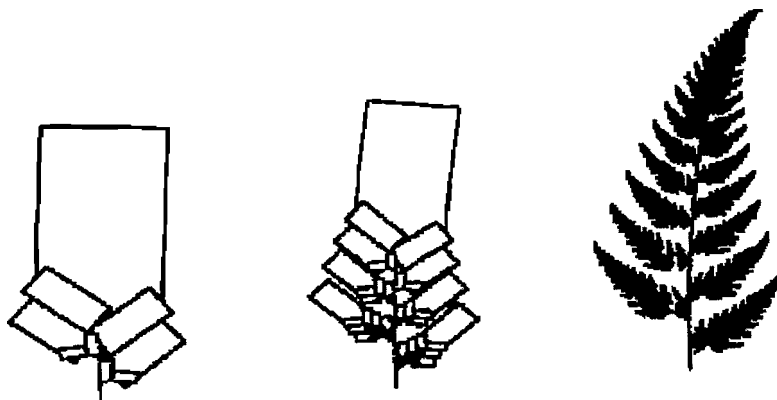
Poniższy zestaw wyrazów ilustruje proces transformacji między angielskimi słowami *endure* i *change* jako dwóch atraktorów werbalnych:

endure
endure
ehdure
ehance
change

„Endure” czy „change”?

Oczywiście atraktory nie są zjawiskami o charakterze wyłącznie wizualnym. Dotyczą również zmysłów słuchu, smaku i dotyku. Na przykład: muzykę samą w sobie można by traktować jako bardzo skomplikowany „krajobraz” atraktorów — „destabilizujących” i „stabilizujących ponownie” naszą świadomość oraz przyciągających naszą uwagę i kierujących nią w granicach naszego wewnętrznego doświadczenia zmysłowego. To właśnie atraktory, które stymulują i mobilizują pewne wzorce w obrębie naszego układu nerwowego, czynią muzykę Mozarta tak przejmującą i przekonującą.

W teorii samoorganizacji porządek jest często „ujawniany” poprzez proces *iteracji*. Samoorganizujące się systemy zazwyczaj reprodukują własne porządki i wzorce poprzez stosowanie generowanych wewnątrz zasad i reguł. Jeżeli spojrzymy z takiej perspektywy, okaże się, że muzyka Mozarta wyłaniała się organicznie poprzez taki właśnie proces iteracji. Mozartowski stan pozytywnych doznań oraz wzorce ruchowe pełniły funkcję pierwotnych atraktorów dla jego słuchowego systemu reprezentacji; najpierw następowało wyrysowanie wewnętrznych dźwięków, a następnie zebranie ich razem w pamięci. Takie zbiory dźwięków same potem stają się atraktorami na kolejnym poziomie organizacji. Każdy następny etap jego procesu twórczego jest budowany na poprzednim, aż powstaje spójna i piękna całość, tak jak przebiega wzrost organiczny w naturze (właściwość tę można z łatwością usłyszeć w muzyce Mozarta).



Mozartowska strategia komponowania przypomina powstawanie i rośnięcie czegoś żywego, na przykład liścia

W następnym podrozdziale przyjrzymy się bliżej wybranym sposobom pozwalającym rozwijać i wspierać wybrane samoorganizujące się umiejętności, z których wyrastały unikatowe zdolności samego Mozarta.

Implementacja strategii Mozarta

Zastanawiając się nad tym, jak można zastosować to, czego się dowiedzieliśmy o strategii Mozarta, warto rozważyć, czy te rodzaje procesów mentalnych, które opisali Mozart oraz inni wyjątkowi kompozytorzy i muzycy, są możliwe do nauczenia i do przekazania dalej. Można by utrzymywać, że umiejętności tworzenia połączeń synestezyjnych i kreowania abstrakcyjnych wizualizacji muzyki są wrodzonymi cechami czy też talentami, których przeciętny człowiek nie jest w stanie rozwinąć. Można by także stwierdzić, że strategia Mozarta stanowi rezultat wielu lat pracy, którą zaczął w bardzo młodym wieku, oraz zanurzenia w muzyce.

Nie ma wątpliwości, że na rozwój ponadprzeciętnych zdolności ważny wpływ wywierają fizjologia, środowisko i trening. System przekonań programowania neurolingwistycznego zakłada jednak, że podstawowe funkcje neurologiczne, które stanowią podstawy Mozartowskiej strategii, ma każdy człowiek. Choć praktyka i doświadczenie z jednej strony oraz fizjologia z drugiej wpływają bez wątpienia na granice, do jakich umiejętności te da

się rozwinać, to jednak tego rodzaju samoorganizujące się umiejętności mogą być rozwijane przez ludzi mających przeciętne zdolności w taki sposób, który wyraźnie wzmocni ich kompetencje. Oczywiście nigdy nie będzie identycznej osoby jak Mozart (wiele wpływów bowiem zadecydowało o tym, że był takim, a nie innym człowiekiem), dlatego naszym celem nie jest powołanie do życia kłona, który stworzy dokładnie takie same kompozycje, ale wydzielenie kluczowych elementów, które pomogą znacząco polepszyć wyniki i doświadczenia innych ludzi.

Można by także wyrażać wątpliwość, czy liczba szczegółów, jakie jesteśmy w stanie wskazać w liście Mozarta, wystarczy, aby powiedzieć nam dokładnie, jak myśleć tak jak on. Z pewnością list ten daje tylko bardzo ogólne wskazówki co do bez wątpienia bardzo złożonego i wyrafinowanego procesu. Ponadto trzeba wypełnić wiele luk. Niektórzy nawet uważają ten list za falsyfikat. Ważne jest jednak, aby pamiętać, że NLP zaczyna od założenia, iż mapa nie jest tożsama z terytorium. Dlatego nawet gdyby Mozart żył dziś i mógł szczegółowo opowiedzieć o swojej strategii komponowania, przebiegający faktycznie proces neurologiczny nadal miałby nieświadomy charakter. W kontekście możliwości uczenia innych wprost nie jest pożądane, aby takie procesy były opisywane w najdrobniejszych szczegółach. Aby mogły zostać zaadaptowane przez wiele odmiennych układów nerwowych różnych ludzi, konieczna jest pewna doza elastyczności.

Nadrzędnym celem modelowania w programowaniu neurolingwistycznym jest stworzenie mapy, która ma wysoką jakość, odpowiednią strukturę oraz okazuje się na tyle elastyczna, aby mieć wartość praktyczną dla tych, którzy zechcą tę mapę wykorzystywać. Kiedy już zidentyfikuje się dostateczną liczbę kluczowych elementów mikro- i makrostrategii modelu, można zacząć uzupełniać luki poprzez wnioskowanie. Innymi słowy: jeżeli wiem, że muszę przejść z punktu **A** do punktu **B**, mogę wykorzystać inne narzędzia, aby uzupełnić fragmenty drogi, którą mam do przebycia. Co więcej, kiedy już zidentyfikuję ogólne ramy wykorzystywane przez taką osobę jak Mozart, mogę wypełnić luki i zdefiniować więcej mechanicznych aspektów procesu poprzez modelowanie innych wyjątkowych ludzi muzyki. Następnie mogę połączyć istotne detale wydzielone z innych modeli oraz zastosować łącznie z tym, co zostało wyizolowane z działań Mozarta, aby uzupełnić braki i stworzyć coś, co ma szereg bardzo praktycznych zastosowań.

Piękny przykład podaje Michael Colgrass, laureat Nagrody Pulitzera, którego cytowałem wcześniej, a który stworzył program komponowania muzyki na podstawie strategii, którą badamy. Dzięki temu Colgrass jest w stanie pracować zarówno z dziećmi w wieku od siedmiu, ośmiu lat, jak i z dorosłymi oraz uczyć ich, jak pisać i komponować muzykę — w około czterdzieści pięć minut. Poniższy opis dotyczy tego, jak Colgrass potrafi pomóc swoim uczniom rozwinąć określone typy samoorganizujących się zdolności, które występują także w strategii Mozarta.

Zaczynam od rozgrzewki: proszę uczniów, żeby chodzili sobie dookoła, zmieniali pozycje, wydawali różne pierwotne dźwięki. (Sam często stoję na głowie, gdy przygotowuję się do komponowania). Pokój wypełnia kałofonia i hałas robiony przez ludzi wyjących, wrzeszczących, chrząkających, mlaskających. Następnie proszę uczniów, aby pomyśleli o znaku, jaki mogliby umieścić na tablicy i który by reprezentował dany dźwięk.

Moi uczniowie nie znają się na zapisie nutowym. Gdybym miał ich tego nauczyć, trwałoby to długie miesiące. Zamiast tego mówię więc tylko: „Stwórzcie znak, który reprezentuje dźwięk”. Każdy przecież potrafi narysować znak na tablicy. Gdy więc wszyscy mają już jakiś dźwięk w swojej głowie, proszę, aby go usłyszeli oraz podeszli do tablicy i pomyśleli o jej lewej części jako początku dźwięku i prawej stronie jako jego końcu; góra tablicy reprezentuje wysokość, a dół niskość dźwięku. Wówczas któryś z uczniów rysuje na tablicy znak, który reprezentuje dźwięk.

Podchodzi do tablicy i rysuje znak. Oczywiście, można by mówić o tym znaku bardzo długo. Można by zapytać: „Jak wysoki jest ten dźwięk albo jak niski?”. Byłoby to jednak czyste szaleństwo, bo nie ma sposobu, by to zmierzyć. Mówię więc: „Odsuwamy to na razie na bok i podejźmy do sprawy nieco inaczej”. Jeżeli dana osoba narysowała znak, który przypomina sprężynę, pytam: „Czy potrafisz go zaśpiewać?”. Wtedy uczeń ten może zrobić: „buuuuit”, ponieważ ten dźwięk właśnie tak wygląda.

Wtedy pytam: „Czy ktoś jeszcze chce podejść do tablicy i narysować swój znak?”. Można oczywiście pracować dalej z tą samą osobą, ale o wiele zabawniej jest, gdy to samo ćwiczenie wykonują różni

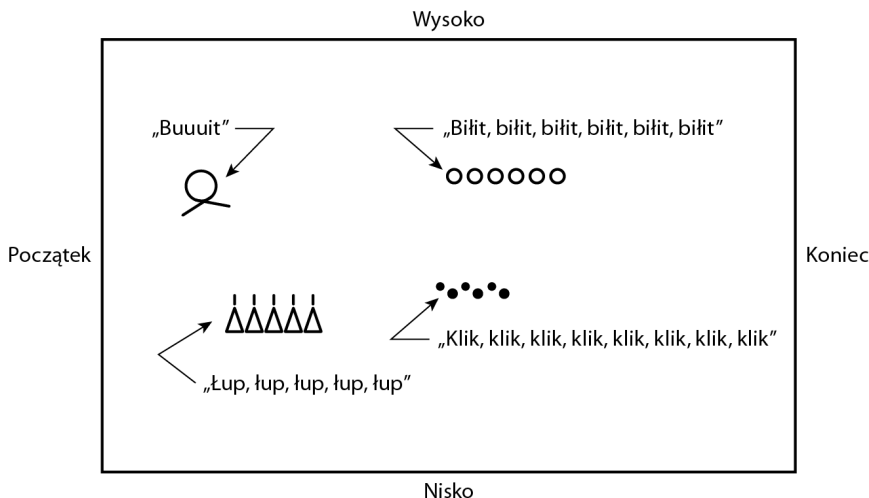
uczniowie. Dobrym pomysłem jest stworzenie wspólnego utworu. Proszę więc jeszcze kogoś, by podszedł do tablicy i narysował znak — teraz jednak pojawia się pewna wyraźna różnica. Wskazuję: „Jest już tutaj jeden dźwięk, dlatego kolejny dźwięk, który narysujesz, powinien pozostawać w jakiejś relacji z tym, ale i być od niego niezależny. Może się pojawić przed nim lub ponad nim, pod nim lub po nim. Może być zupełnie inny albo bardzo podobny”.

Dana osoba może więc stwierdzić: „Tak, mam pewien dźwięk”. Wtedy podchodzi do tablicy i robi na przykład: „łup, łup, łup, łup, łup” na kształt małych odwróconych apostrofów albo czegoś podobnego.

Pierwsza osoba zrobiła więc „buuuuit”, a druga pod tym albo tuż po tym „łup, łup, łup, łup, łup”. Mamy więc dwa elementy. „Co chcecie usłyszeć? Co waszym zdaniem tutaj pasuje?”. Ktoś może powiedzieć: „Zaraz po tym chcę usłyszeć: kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik”. Na tym etapie uczniowie powinni zacząć już widzieć. Uważam, że jest to ważne, ponieważ ludzie często mają spore trudności z usłyszeniem czegoś. Jak zostało to już wspomniane, w Ameryce Północnej jesteśmy raczej wzrokowcami niż słuchowcami. Kiedy więc ludzie jakby widzą dźwięk, są w stanie lepiej go usłyszeć. Dlatego chcę, aby moi uczniowie rysowali dźwięki na tablicy.

Dziecko więc słyszy „kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik”, a ja pytam: „Jaki znak dobrze oddawałby ten dźwięk na tablicy?”. Być może, biorąc pod uwagę, co już tam jest narysowane, uczeń popełni poważny błąd. Może narysuje dużo małych kótek. Pytam więc: „Czy wszyscy się zgadzają, że to jest: kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik?”. Reszta grupy może zaś powiedzieć: „Nie, to jest raczej: bilit, bilit, bilit, bilit, bilit”. Dźwięki, które się wtedy słyszy, są wspaniałe. Wtedy pytam: „A jak będzie wyglądało: kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik, kłik?”. Ktoś więc może powiedzieć: „Wszystkie te dźwięki muszą przypominać małe kropki”, a ja mówię: „Okej, słyszałeś, co powiedział twój kolega? Zrób małe kropki zamiast kótek”.

Nawiasem mówiąc, zależy mi na tym, aby to uczniowie rysowali znaki. Ja sam nigdy nie podchodzę do tablicy i nie robię tego za nich. Nie mówię im, co mają robić. Raczej pytam grupę: „Czy jesteście zadowoleni z tego, co zrobił?”, ponieważ dzięki temu cała grupa uczy się w tym samym czasie.



Przykłady rysunków przedstawiających dźwięki

Aby pomóc uczniom skończyć utwór, czasami wchodzę w rolę sternika. Pytam wtedy: „Czy ktoś chce dodać coś jeszcze do tego utworu? Czy można go uznać za skończony?”. Kiedy stwierdzają, że jest skończony, proszę uczniów o omówienie, co takiego słyszą i co widzą, co pozwala im uznać utwór za skończony.

Następnie pytam: „A teraz jak wykonamy ten utwór?”. To jest bardzo ważne, ponieważ uczniowie stworzyli coś, ale to coś jeszcze nie ożyło. Aby zrozumieć cały proces, muszą więc wykonać swój utwór. Jeżeli ja im powiem, jak to zrobić, nie pozwolę im odkryć samodzielnie, jak można wykonać skomponowany utwór. Nie rozumiem w pełni, na czym polega proces komponowania. Dlatego najczęściej mówię: „Czy ktoś ma jakiś pomysł? Spróbujmy teraz wszyscy razem wydawać te dźwięki.”

Ktoś może wtedy powiedzieć: „Mam pewien pomysł”, podejść do tablicy i zaproponować swoje rozwiązanie. Jedna osoba może zaproponować: „Wy wszyscy po lewej stronie pomieszczenia wykonujecie pierwszą piosenkę, a wy po prawej drugą”. Druga osoba z kolei może stwierdzić: „Cokolwiek wskazuję palcem, każdy po prostu śpiewa to, co widzi”. Jedno dziecko powiedziało kiedyś: „Każdy robi to, co chce, kiedy tylko chce. Popatrzcie na te dźwięki i skończcie wtedy,

kiedy uznacie, że trzeba skończyć”. Uważam, że to był wspaniały pomysł. Kompozycja wybrzmiała naprawdę świetnie. Zawierała wszystkie parametry, jakich zapisana nie mogłaby mieć.

Jest to jeden ze sposobów nauki dyrygowania. Inny polega na mówieniu: „Trzeba robić to, trzeba robić tamto”. Wtedy to nauczyciel uczy. Uzyskuje pewne wykonanie, prowadząc ucznia w określonym kierunku.

Podczas moich zajęć dzieci robią jednak coś innego: słyszą dźwięki, tworzą z nich kompozycję, opracowując dla nich specjalną notację, a następnie, dyrygując, wykonują utwór. W ciągu czterdziestu, pięćdziesięciu minut przekazuje się uczniom sto lat historii muzyki.

Lubię uświadamiać uczniom: „To, co tutaj zrobiliście, jest dokładnie tym samym, co robi kompozytor. Nie wskazałiście jedynie dokładnie, jak wysokie czy jak niskie powinny być dźwięki. Jak długie, jak krótkie, jak ciemne, jak chude, jak głośne, jak miękkie. Kompozytor wykorzystuje w tym celu specjalne znaki, które można łatwo opowiadać”. Mogę wtedy wziąć znak reprezentujący: „Buuuip”, napisać szybko kilka nut na pięciolinii, dopisać określenie „crescendo”, aby wyglądało to jak „prawdziwa” muzyka. Wówczas uczniowie widzą, jak abstrakcyjny znak może zostać wyrażony za pomocą notacji, która jest dla nich na ogół obcym językiem. Przedstawiam szybko w ten sposób całą kompozycję, a uczniowie mają szansę zobaczyć tak zapisany rezultat i zrozumieć jego istotę.

Ludzie pytają: „Jak komponujesz muzykę? O czym myślisz najpierw? Chyba musisz być geniuszem, żeby to robić?” — i tak dalej. Ja zaś lubię im uświadamiać, że cały proces, przez który przeszliśmy, jest dokładnie tym procesem, przez który przechodzi kompozytor.

Kompozytor musi myśleć o tym, jak zacząć, co zrobić następnie i jak zakończyć. Tak naprawdę chodzi właśnie o to. Jeżeli potrafisz to zrobić, potrafisz komponować. Ktoś może powiedzieć: „Nie znam się w ogóle na muzyce” — a przecież to nie ma znaczenia. Jeżeli z blokami dźwięków potrafisz zrealizować proces, który opisałem, potrafisz komponować. Uczenie się języka muzyki to kwestia czasu i wyrafinowania. To trwa naprawdę długo.

Widziałem jednak zawodowych kompozytorów, którzy próbowali wykonać to ćwiczenie, i wcale nie szło im szczególnie dobrze. Widziałem też „niekompozytorów”, którzy w życiu nie napisali ani jednej nuty, jak podchodzili do tablicy i wykazywali się, nieco bojaźliwą, ale jednak, wyobraźnią. Mówiłem im wtedy: „Jestem pewien, że nie miałbyś trudności z opanowaniem notacji, rozpoczęciem nauki muzyki, zasiadaniem w orkiestrach oraz grą na instrumencie i tak dalej, bo dla mnie brzmiysz jak prawdziwy kompozytor”¹³.

Poprzez opracowanie prostej strategii, opartej na zasadach samoorganizacji, oraz ustanowienie podstawowych połączeń synestezyjnych między odczuciami i dźwiękami, a następnie między dźwiękami i obrazami, uczniowie Michaela są w stanie napisać utwór muzyczny, dyrygować, zaranżować go i wykonać — i to w mniej niż czterdzieści pięć minut! Instrumentacja powstaje dzięki dopasowaniu dźwięków wydawanych ustami, za pomocą których kompozycja jest wykonywana pierwotnie, do „cech charakterystycznych różnych instrumentów”. Można by na przykład zapytać o to, jaki instrument może wydać dźwięk: „Buuuit”? A jaki: „Łup, łup, łup, łup, łup”? I tak dalej.

Jak podkreśla Michael, dopiero na końcu trzeba wiedzieć, jak przełożyć abstrakcję, intuicyjną reprezentację na typowy zapis nutowy. Ta umiejętność jednak nie jest konieczna, aby zacząć komponować, pisać i dyrygować w sposób podobny do tego, jak robił to Mozart. Uczyłem tej strategii wielokrotnie: jest naprawdę zaskakujące, co potrafi zrobić ośmiolatek, jeżeli da mu się kilka prostych narzędzi, takich jak wyżej opisane.

Proces opisany przez Michaela stanowi konkretne zastosowanie sposobu łączenia wielu elementów, który zidentyfikowaliśmy w procesie twórczym Mozarta. Dzięki temu dziecko albo dorosły mają szansę doświadczenia cyklu twórczego stanowiącego część całego procesu komponowania muzyki, który może następnie być doskonalony poprzez praktykę i doświadczenie. Michael posługuje się kilkoma szczególnymi narzędziami, które są dla nas dostępne dzięki nowoczesnej technologii. Dość łatwo jest sobie wyobrazić, jak ktoś wykorzystuje możliwości, jakie daje zwyczajny komputer, aby znacząco wspierać tę strategię.

¹³R. Dilts, T. Epstein, R. Dilts, *op. cit.*, s. 105 – 110.

Na przykład: większość zwykłych komputerów daje możliwość produkowania dźwięków albo podłączenia do syntezatorów. Można także łatwo napisać program komputerowy, który pozwoli połączyć kształty, kolory i układy elementów z określonymi rodzajami dźwięków, ich barwami i ich wysokością w taki sam sposób, jaki pojawia się w strategii Mozarta. W ten sposób tworzy się abstrakcyjne rysunki na komputerze, a następnie nakazuje komputerowi je odgrywać. Dzięki temu intuicyjnemu i naturalnemu podejściu można komponować i wykonywać całe utwory. Sam komputer zaś można zaprogramować tak, aby tłumaczył abstrakcyjny rysunek na formalny zapis nutowy.

Oczywiście w taki sam sposób, w jaki była modelowana Mozartowska strategia twórcza, można modelować strategię usprawniania umiejętności uczenia się zapisu nutowego oraz grania na instrumentach. Sprawność Mozarta jako wykonawcy była równie legendarna jak jego zdolności jako kompozytora. Nie pozostawił on jednak po sobie żadnych zapisków, które zawierałyby wskazówki co do strategii uczenia się gry na instrumentach — ale możemy poczynić pewne obserwacje, analizując strategię wybitnych muzyków współczesnych.

Na przykład: przeprowadzałem kiedyś proces modelowania pewnego pianisty, który potrafi grać z nut *a vista* i pięknie wykonywać dowolny utwór, który się mu pokazuje, tak jakby grał go już wielokrotnie wcześniej. Poprzez badanie wewnętrznej strategii tego muzyka odkryliśmy, że gdy uczył się grać na pianinie, wizualizował sobie klawiaturę. Gdy uczył się grać z nut *a vista*, patrzył na poszczególne nuty w ich zapisanej postaci i wyobrażał sobie, które klawisze na mentalnej klawiaturze powinny zostać naciśnięte, aby wydać określony dźwięk. Pianista ten patrzył na konkretną nutę i wyobrażał sobie, który klawisz ma być uderzony. Po jakimś czasie był w stanie spojrzeć na dowolną zapisaną nutę i automatycznie zobaczyć odpowiadający jej klawisz na mentalnej klawiaturze. Dość szybko nauczył się patrzeć na dwie, trzy nuty jednocześnie i widzieć, jak są wciskane odpowiadające im klawisze, a ostatecznie nauczył się patrzeć na zapis całych akordów i wyobrażać sobie całą kombinację klawiszy, które trzeba nacisnąć. Nakładając mentalny obraz klawiatury pianina na obraz rzeczywistych klawiszy, muzyk ten angażował swoje palce, aby naciskać klawisze, które widział jako te, które trzeba nacisnąć. Sam wyjaśniał to następująco: „Granie z nut *a vista* jest bardzo łatwe. Przypomina to granie na pianoli.

Patrzę na nuty, widzę klawisze, jak są naciskane, i tylko wkładam palce w te zagłębienia”.

Strategia ta opiera się na rozwijaniu połączeń między zewnętrzną reprezentacją kodu (czyli zapisu nutowego) a wewnętrznym, stworzonym przez siebie obrazem (czyli obrazem wyobrażonej klawiatury). Następnie tworzone jest połączenie między czynnością wykonywaną na mentalnej klawiaturze (czyli naciskaniem określonych klawiszy w celu odegrania konkretnych nut) a ruchem powodującym naciskanie odpowiednich klawiszy na rzeczywistej klawiaturze.

Warto zauważyć, że podczas badania szczególnie zdolnych studentów muzyki, o którym wspominałem wcześniej, odkryto, iż ci, którzy mieli słuch absolutny, posługiwali się strategią bardzo podobną do opisanej — tyle że w przeciwnym kierunku. Mówili, że gdy słyszą muzykę, widzą w myślach, jak poszczególne klawisze są naciskane, aby zagrać pojedyncze nuty albo całe akordy. Wewnętrzny obraz był zatem automatycznie wywoływany przez dźwięk. Posługując się wewnętrznym obrazem jako układem odniesienia, studenci byli w stanie wskazać, jakie dokładnie nuty słyszeli.

Wydaje się więc, że granie z nut *a vista* opiera się na następującej strategii: 1) widzi się określoną nutę; 2) wyobraża się sobie klawisz na wyobrażonej klawiaturze; 3) układa się palec na miejscu, który odpowiada mu na rzeczywistej klawiaturze; 4) gra się dźwięk. Strategia wykorzystywana przez osoby, które mają słuch absolutny, ma natomiast przeciwny kierunek. Człowiek taki: 1) słyszy dźwięk; 2) wyobraża sobie klawisz na wyobrażonej klawiaturze; c) wskazuje konkretną nutę.

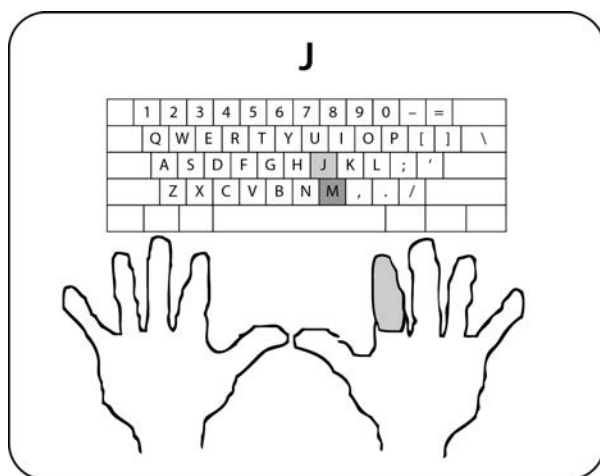
Muzycy-modele, którzy sami wypracowali tego rodzaju strategię, bez wątplenia musieli mieć dość dużą motywację i poświęcali sporo czasu na rozwijanie tego rodzaju umiejętności. Aby obecnie doskonalić i pielęgnować tego rodzaju połączenia, można wykorzystywać nowoczesną technologię.

Na przykład: wykorzystałem tego rodzaju strategię, kiedy tworzyłem program komputerowy, który pomaga ludziom uczyć się pisać na komputerze¹⁴. W programie tym na ekranie widać rysunek ręki i klawiaturę komputera. Na początku wyświetlają się pojedyncze litery oraz podświetlają się odpowiadające im klawisze na klawiaturze i palce, którymi powinno się je nacisnąć. Widzisz więc literę, jej miejsce na klawiaturze oraz palec,

¹⁴Zob. R. Dilts, *Strategies of excellence. Typing strategy*, Behavioral Engineering, Scotts Valley 1982.

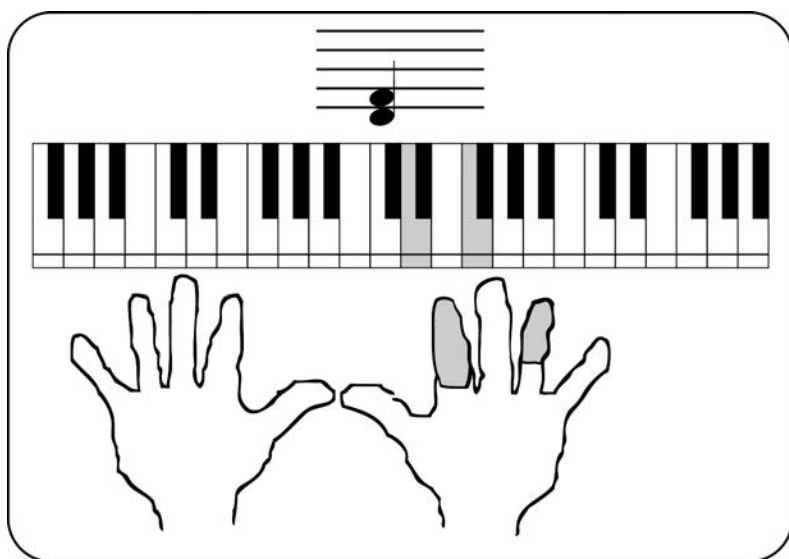
którym masz nacisnąć klawisz. Patrząc na ekran, masz spróbować nacisnąć podświetlony klawisz za pomocą wskazanego palca. Jeżeli naciśniesz zły klawisz, zostanie on podświetlony w innym kolorze niż klawisz, który miał być naciśnięty, tak że widzisz, gdzie znajduje się Twój palec względem tego, gdzie miał się znaleźć — przy czym nie musisz spoglądać w dół na rzeczywistą klawiaturę.

Aby wspomagać procesy samoorganizacji konieczne do skutecznego opanowania jakiejś umiejętności psychomotorycznej, takiej jak pisanie na klawiaturze albo gra na instrumencie, trzeba dysponować *informacją zwrotną*. Problem polega na tym, że najbardziej bezpośrednim sposobem jej uzyskiwania jest patrzenie na własne palce. Niestety, jest to rozpraszające i nieskuteczne, ponieważ: 1) trzeba odwracać wzrok od źródła tego, co starasz się pisać albo co grasz; 2) to zaś nie ułatwia tworzenia wewnętrznych reprezentacji klawiatury ani instrumentu. Opisany program komputerowy zachęca Cię więc do kinestetycznych poszukiwań za pomocą własnych palców poprzez naciskanie klawiszy, aż zobaczysz, że trafiasz w ten właściwy. Pokazuje Ci to przez cały czas zależność między właściwym klawiszem, palcem, którego używasz, a klawiszem, który tak naprawdę naciskasz. W rezultacie tworzysz w sposób naturalny własny obraz klawiatury oraz rozwijasz połączenia synestezyjne między okiem i ręką bez konieczności patrzenia w dół. W miarę jak Twoja umiejętność się doskonali, pojedyncze litery przechodzą w słowa, a te w zdania, a na końcu w całe akapity.



Przykładowy ekran z programu uczącego strategii pisania na klawiaturze

Oczywiście podobnego typu programy mogą być tworzone, aby pomagać ludziom opanowywać strategie na przykład grania z nut *a vista*. W takich programach nuty mogą być wyświetlane na monitorze komputera wraz z repliką instrumentu, na którym ktoś gra, oraz parą rąk. Pojedyncze nuty mogą być wskazywane, a klawisz, struna lub wentyl, których trzeba użyć, aby powstał dany dźwięk — podświetlane w jakiś sposób wraz z odpowiednimi palcami. Prawdziwy instrument może być podłączony do komputera, aby ustalać, jaką nutę grasz tak naprawdę, udzielając w ten sposób informacji zwrotnej.



Przykład programu nauki grania z nut *a vista*

Poprzez odkrywanie i rozumienie podstawowych umiejętności, które leżą u podstaw złożonych zachowań, możemy tworzyć narzędzia, które wspierają rozwój umiejętności w łatwy, a nawet zabawny sposób.

Innym narzędziem komputerowym, które stworzyłem w celu wspierania uczenia się strategii geniuszy, jest **NeuroLink** — urządzenie, które jednocześnie monitoruje i rejestruje tętno, ciepłość ciała oraz aktywność obu półkul mózgowych dzięki wzorcom aktywności elektrycznej po lewej i prawej stronie ciała. Dane te stanowią swego rodzaju „bioinformację zwrotną”. Mozartowska strategia uwzględnia istotny wpływ stanu fizjologicznego na kreatywność człowieka. NeuroLink zaś obejmuje oprogramo-

wanie komputerowe, które pozwala połączyć pomiar kluczowych parametrów układu nerwowego ze sztuczną inteligencją oraz metodami i zasadami NLP, aby pomagać ludziom osiągać optymalne stany zdrowia, uczenia się i osiągnięcia zamierzonych wyników.

Zastosowanie strategii Mozarta w dziedzinach innych niż muzyka

Jednym z najcenniejszych aspektów stosowania programowania neurolingwistycznego do modelowania takich strategii jak Mozartowska jest to, że podstawowe ich formy mogą być przeszczepiane na grunt inny niż ten, z myślą o którym zostały stworzone. Strategia Mozarta znajduje na przykład szereg ciekawych zastosowań poza światem muzyki. Wszak jest to zasadniczo strategia stosowania naturalnych zdolności samoorganizacji naszego układu nerwowego, aby systemowo reprezentować i porządkować złożone schematy interakcji. Na zupełnie podstawowym poziomie strategia Mozarta angażuje dużą część układu nerwowego oraz stymuluje nieświadome przetwarzanie bodźców. Te zaś okazują się często szczególnie cenne do różnego rodzaju zastosowań związanych z twórczością albo rozwiązywaniem problemów.

Wielu ludzi słucha muzyki, kiedy pracuje nad jakąś trudnością. Jest to całkiem możliwe, że na poziomie fizjologicznym muzyka pobudza komórki nerwowe, dzięki czemu włączają się one w proces rozwiązywania problemu. Jest nawet dość prawdopodobne, że sam Mozart — jak sugerują niektórzy jego biografowie — przepracowywał własne problemy za pomocą muzyki. Oczywiście kompozytorowi nie było obce myślenie za pomocą metafor.

Wspomniałem już o podobieństwie łączącym proces twórczy Mozarta i Alberta Einsteina. Nasza analiza strategii Walta Disneya pokazała bardzo systematyczne wykorzystywanie synestezji i porcjowania: tak naprawdę *Fantazja* stanowi wyjątkowy przykład przekładania muzyki na wyobraźnię. Sam również modelowałem i opisywałem podobną strategię, która polegała między innymi na metaforycznej wizualizacji; strategia ta

była również stosowana przez nauczyciela i uzdrowiciela Mosze Feldenkraisa w pracy z pacjentami, którzy borykali się z problemami zdrowotnymi¹⁵.

Oczywiście wielu ludzi używa muzyki jako bodźca i metafory, które pomagają rozwiązywać różne problemy. Znam na przykład dyrektora generalnego jednej z największych fabryk samochodowych w Europie, który ma dwa hobby: neurofizjologię i muzykę. Gdy tylko staje w obliczu jakiegoś trudnego problemu organizacyjnego, tworzy metaforę, czerpiąc z tych dwóch dziedzin. Na przykład: myśli o ludziach jak o nutach, o zespołach jak o akordach, o projektach jak o utworach muzycznych — i tak dalej. Następnie stara się „usłyszeć” problem jako muzykę. Czy jakieś nuty brzmią fałszywie? Czy jakieś dwa akordy do siebie nie pasują? I tak dalej.

Strategię Mozarta jako bardziej ogólną metodę, która zasada się na nieświadomych procesach oraz stymulowaniu myślenia lateralnego podczas tworzenia i rozwiązywania problemów, można ująć na przykład tak:

1. Pomyśl o problemie, który starasz się rozwiązać, albo o wyniku, który chcesz osiągnąć. Zajrzyj w głąb siebie i zwróć uwagę, co myślisz i co czujesz w tej chwili w związku z danym problemem lub wynikiem oraz jakie możliwości postrzegasz jako dostępne dla Ciebie.
2. Wzbudź w sobie pozytywne odczucie, które reprezentuje Twój pożądaný stan związany z kwestią, nad którą pracujesz.
3. Pozwól temu odczuciu przekształcić się w dźwięki, które sprzyjają Twojemu odczuwaniu pożądanego stanu albo do niego pasują.
4. „Usłysz” problem jako swego rodzaju dźwięk. Może to początkowo interferować z „muzyką” pożądanego stanu.
5. Pozwól dźwiękom reprezentującym pożądaný stan i problem przekształcić się na smaki i zapachy, które kojarzą się z jedzeniem.
6. Znajdź „kontrapunkty” dla dźwięków i smaków problemu (to jest: dźwięki i smaki z muzyki pożądanego stanu oraz smaki, które równoważą albo kompensują dźwięki problemu).

¹⁵Zob. R. Dilts, *Moshe Feldenkrais. NLP of the body*, Dynamic Learning Publications, Ben Lomond 1990.

7. Przenieś dźwięki i smaki do wyobraźni (kształt, kolor, jasność i tak dalej) oraz sprawdź, jak oddziałują na siebie jako pewna całość. Pozwól obrazowi uformować abstrakcyjną reprezentację, która stanowi metaforyczne wcielenie rozwiązywania problemu.
8. Wróć do swojego typowego świadomego procesu myślenia względem danego problemu oraz zbadaj, co się zmieniło.

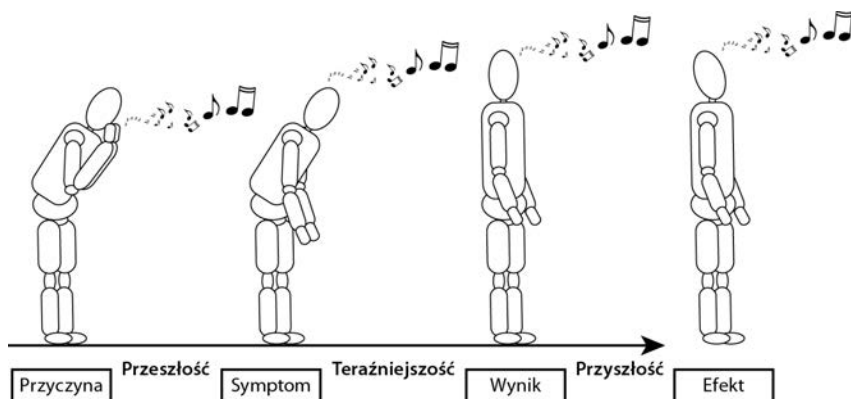
Muzyczna wersja modelu SCORE

Podstawowa forma strategii rozwiązywania problemu może zostać ulepszona i wzbogacona za pomocą procesu, który nazywam muzyczną postacią modelu SCORE (ang. *Musical SCORE*). Opiera się on na zasadach i na strukturze modelu SCORE, który wykorzystaliśmy w rozdziale poświęconym Arystotelesowi. Warto zauważyć, że w języku angielskim istnieje czarująca i nieprzypadkowa zbieżność brzmień: akronim SCORE jako słowo *score* oznacza „wynik, rezultat”, zaś *musical score* to partytura, czyli zapis nutowy, który zawiera partie instrumentalne i wokalne. Wyraz *score* jest także używany w celu opisanie kompozycji tanecznej w notacji choreograficznej.

W ramach muzycznej postaci modelu SCORE będziemy wykorzystywać obie wspomniane implikacje. Jest to bowiem metoda rozwiązywania problemów, która łączy wiele elementów procesu twórczego Mozarta.

1. Pomyśl o problemie, który starasz się rozwiązać, albo o wyniku, jaki chcesz osiągnąć. Zwróć uwagę na to, co w tej chwili myślisz i odczuwasz w związku z nimi oraz jakie możliwości postrzegasz jako dostępne dla siebie.
2. Wyznacz cztery miejsca, które będą reprezentowały kolejno: przyczynę, symptom, wynik i pożądany efekt związany z danym problemem. Zasobom przyjrzyj się na dalszych etapach ćwiczenia. Pamiętaj, że:
3. *Symptomy* są to najłatwiej zauważalne i najbardziej świadome aspekty zaistniałego problemu bądź stanu problemu.

4. *Przyczyny* są to elementy, które leżą u podstaw symptomów oraz odpowiadają za ich powstanie i utrzymywanie się; są zazwyczaj mniej oczywiste niż wywoływane przez nie symptomy.
5. *Wyniki* są to poszczególne cele bądź pożądane stany, które mają się pojawić w miejsce symptomów.
6. *Zasoby* są to elementy, które leżą u podstaw przyczyn problemów oraz odpowiadają za ich usunięcie, a także za pojawienie się oraz utrzymywanie pożądanych rezultatów.
7. *Efekty* są to długofalowe konsekwencje, które płyną z osiągnięcia określonego wyniku.
8. Zasocjuj się fizycznie z doświadczeniami oraz stanami wewnętrznymi związanymi z każdym miejscem. Zwróć szczególną uwagę na schemat ruchów występujących we wszystkich tych miejscach, intensyfikując ruchy, aby pomóc sobie stworzyć pojęcie o fizjologii związanej z każdym elementem.
9. Niech każdy schemat ruchu stanie się dźwiękiem. Wsłuchaj się w ten dźwięk i zwróć uwagę na to, w jakim stopniu odpowiada odczuciu. Pozwól odczuciu/ruchowi/dźwiękowi stać się smakiem. Zwróć uwagę, czy jest on na przykład słodki, gorzki, czy kwaśny. Wreszcie pozwól odczuciu/ruchowi/dźwiękowi/smakowi stać się abstrakcyjnym bądź symbolicznym obrazem wzrokowym, tak aby każde miejsce było w pełni reprezentowane przez wszystkie zmysły.



10. Zwróć szczególną uwagę na miejsce związane z efektem. Ważne jest, aby stworzyć maksymalnie sugestywną reprezentację tej przestrzeni, czyniąc ją w ten sposób atrakcyjną czy też przyczyną celową całego modelu SCORE.
11. Zaczynaj od miejsca związanego z przyczyną, a następnie przejdź wolno całą sekwencję, czując, słysząc i widząc doświadczenia zmysłów w każdym z miejsc. Zwróć uwagę na to, w jakim stopniu miejsca i doświadczenia odpowiadają sobie, zmieniają się i mieszają w każdym kolejnym kroku. Staraj się usłyszeć „kontrapunkty” związanych z problemem dźwięków i smaków (czyli dźwięków i smaków pochodzących z muzyki i smaków pożądanego stanu oraz wprowadzających równowagę w dźwiękach problemu). Zwróć uwagę na historię, która jest w ten sposób opowiadana. Powtórz cały ten proces kilka razy, aż zdobędziesz wyobrażenie pojedynczego ruchu prowadzącego od przyczyny do pożądanego efektu.
12. Zajmij miejsce odpowiadające metapozycji oraz pozwól swojemu ciału się poprowadzić w specjalnym ruchu reprezentującym właściwy zasób, który włączysz w całą sekwencję modelu SCORE. Pozwól temu ruchowi stać się także dźwiękiem i smakiem oraz wejść w Twoją wyobraźnię (w postaci kształtu, koloru, jasności), a następnie przyjrzyj się, jak elementy te współdziałają jako pewna całość. Pozwól temu obrazowi przyjąć formę reprezentacji, która metaforycznie ucieleśnia rozwiązanie problemu.
13. Zaczynając od miejsca związanego z przyczyną, włącz zasób w postaci ruchu/dźwięku/smaku/obrazu do innych reprezentacji zmysłowych w tym miejscu. Przejdź przez pozostałe miejsca, dodając zasób do innych ruchów, aż dotrzesz do przestrzeni efektu.
14. Powtórz ruchy prowadzące przez przyczynę, symptom, wynik i efekt, aż stworzysz z nich swego rodzaju piosenkę, taniec, potrawę, dzieło malarstwa bądź historię, które metaforycznie ucieleśniają rozwiązanie problemu.

Ukierunkowana medytacja z wykorzystaniem strategii Mozarta

Innym sposobem implementacji elementów strategii Mozarta jest medytacja. Pomaga ona wzmocnić spontaniczną w charakterze i przypominającą marzenie właściwość, o której mówił Mozart. Zdarzało mi się dość często stosować Mozartowską strategię w taki właśnie sposób w mojej działalności w dziedzinie kreatywności i zdrowia¹⁶. Poniżej znajduje się treść przykładowej, opartej na procesie twórczym Mozarta, ukierunkowanej medytacji, która służyła rozwijaniu kreatywności.

Zatrzymaj się na chwilę i odpręż się. Przyjmij postawę zrównoważoną i symetryczną. Jak powiedział Mozart: „Bądź w pełni sobą”. Przez moment nie musisz się martwić o nic i o nikogo. Możesz być po prostu sam na sam z sobą.

Pozwól swojej uwadze skoncentrować się na celu, jaki chcesz osiągnąć, albo na problemie, jaki chcesz rozwiązać. Co tak naprawdę chcesz zyskać, rozwiązując ten problem albo osiągając ten cel? Co cię przyciąga, kiedy to sobie wyobrażasz? Zacznij w pełni odczuwać pozytywne pożądane efekty i korzyści, które chcesz osiągnąć.

Gdy wchodzisz w intensywny pożądany stan, miej świadomość, co się dzieje w twoim wnętrzu. Zwróć uwagę, jak pozytywne odczucia wpływają na twoje wewnętrzne doznania cielesne czy też na twoją fizjologię. Gdy tak doświadczasz tego pozytywnego doznania, czy zmienia się twój sposób oddychania? Jak wpływa to na ułożenie twojego ciała? Czy masz poczucie swego rodzaju cyrkulacji na przykład ciepła? Jakiego rodzaju subtelnych ruchów masz świadomość? Pozwól swojemu ciału podążać za doznaniem, intensyfikując je i akcentując.

A teraz wyobraź sobie, że każda część twojego ciała jest swego rodzaju instrumentem muzycznym, który może wydawać różne dźwięki. Wyobraź sobie, że twoje serce może wydawać dźwięki jednego rodzaju,

¹⁶Zob. R. Dilts, T. Hallbom, S. Smith, *Przekonania. Ścieżki do zdrowia i dobrobycia*, tłum. E. Kowalik, W. K. Sikorski, N. Włodarska, Metamorfoza, Warszawa 2005.

a płuca — innego rodzaju. Wyobraź sobie, że mięśnie twoich ramion, języka, rąk, brzucha, gardła, oczu i kręgosłupa także są instrumentami muzycznymi, które wydają specjalnego rodzaju dźwięki.

I kiedy tak doświadczasz tego szczególnego uczucia związanego z twoim pożądanym stanem, słuchaj, które z tych instrumentów są zaangażowane w tworzenie tego odczucia. Jakie dźwięki generuje każdy z nich, kiedy tworzą to pozytywne odczucie? Jakie dźwięki wewnętrzne pochodzą z twojego serca? Z twojego mózgu? Z twojego brzucha?

Czy temu odczuciu towarzyszy jakiś szczególny rytm? Czy jest wolny, czy szybki? Czy ma wysoki ton? Czy jakies części twojego ciała jako instrumenty grają głośniej? Być może twoje serce gra nieco głośniej niż twoje gardło? Po prostu wsłuchaj się w swoje ciało. Słuchaj naturalnej muzyki, która już w nim jest. Tego rodzaju muzyka wyraża szczególnie odczucie i relacje z tym, co mu towarzyszy.

Delikatnie trącaj struny, odgrywaj pojedyncze nuty i całe melodie, które wypływają z twojego ciała, a następnie zwróć uwagę, jakie dźwięki pogłębiają to odczucie. Jaką wewnętrzną muzyką zdaje się odpowiadać temu odczuciu czy też je pogłębiać?

Kiedy tak pozwalasz muzyce swojego ciała się rozwijać, wyobrażaj sobie, że dźwięki i muzyka mogą się stać smakami i zapachami. Kiedy tak słuchasz muzyki płynącej z twojego serca, uświadam sobie, że możesz również smakować ją i wąchać. Kiedy robisz wdech, podstępuj tak, jakbyś wdychał to szczególne doznanie oraz nie tylko słyszał i czuł, lecz także smakował to, co jest w nim specjalnego. Jak ono pachnie? Jak smakuje? Czy jest słodko-gorzkie? Czy jest lekkie i miękkie? A może smakuje jak bardzo stare wino? Jak można z niego przyrządzić potrawę? Albo całą ucztę?

Delektuj się towarzyszącym odczuciu i wewnętrzną muzyką smakom i zapachom oraz pielęgnuj je. Kiedy twoje ciało nadal się porusza w rytmie tego odczucia, dźwięki krążą w uszach, a smaki naprawdę ożywają na twoim języku jak najlepszy posiłek, jaki zdarzyło ci się jeść, być może smaki te mogą niemal eksplodować w kolorach i w widzących. Możesz teraz zobaczyć to odczucie, te dźwięki, te wyjątkowe smaki, które reprezentują najpozytywniejsze właściwości pożądanego stanu. Możesz niemal zobaczyć obraz ze światła mieniący się tańczącymi

kolorami, które naprawdę reprezentują i pogłębiają to odczucie, a także te dźwięki oraz te smaki wszystkie razem.

Żywiolowość kolorów i kształtów, jakie widzisz, może pogłębiać smak i odczucie. Obraz rozciąga się przed tobą jak piękny krajobraz i pozwala ci smakować jeszcze intensywniej, słuchać jeszcze dokładniej i odczuwać pożądaną stan jeszcze silniej. Wszystkie twoje wewnętrzne zmysły są pobudzone przez to odczucie. Wyraża to twój oddech. Wyraża to twoje serce. Wyraża to twój cały układ nerwowy. Przypomina ono zmysłowy hologram, który wdrukowuje to doświadczenie głęboko w ciebie.

A teraz zacznij słuchać, czy istnieją jakies problemy bądź zakłócenia, które stoją na przeszkodzie w twojej drodze do pożądanego stanu czy też rozwiązania. Początkowo mogą brzmieć fałszywie albo nieharmonijnie. Jeżeli jednak będziesz kontynuować, usłyszysz, poczujesz, zasmakujesz albo zobaczysz sposoby, które pozwolą ci włączyć, zrównoważyć, przekształcić albo zaabsorbować dowolne nieprzyjemne dźwięki w niezwykle piękno twojej wewnętrznej muzyki. Jeżeli tylko chcesz, możesz uwzględnić zasoby i rozwiązania w postaci innych piosenek czy też innej muzyki. Być może usłyszysz nawet muzykę Mozarta unoszącą się delikatnie tam i z powrotem jako inspiracja.

Wyobraź sobie, że twoja wewnętrzna muzyka stanowi swego rodzaju „holograficzny zasób” — zasób, w którym zawierają się wszystkie inne zasoby. Z niego w sposób naturalny wypływają: pewność siebie, umiejętności i rozwiązania. Kiedy to czujesz, smakujesz i obserwujesz, a także słuchasz tego, otwiera się przed tobą wiele różnych możliwości, nawet jeżeli jeszcze nie jesteś ich w pełni świadomy. Uwierz, że będą one dostępne w „torbie twoich wspomnień”, kiedy tylko okażą się potrzebne.

Następnie pomyśl, w jaki wyjątkowy sposób może się ucieleśnić ten hologram zasobów i rozwiązań. Jeżeli nie masz jeszcze świadomości, czym tak naprawdę się one staną, możesz je wyrazić w postaci symbolu, metafory bądź muzyki, tak jak robił to Mozart. Być może zechcesz je wyrazić za pomocą rysunku, tańca bądź wiersza. A może po prostu zechcesz je wyrazić za pomocą określonego ułożenia ciała albo jakiegoś spojrzenia.

Co takiego możesz fizycznie zrobić, aby wyrazić to odczucie? Jaką piosenkę możesz zaśpiewać? Jaki rysunek możesz wykonać? Co takiego może wyjść spod twoich rąk albo z twoich ust albo z twojego układu nerwowego, co będzie reprezentowało twój pożądaný stan?

Pozwól naturalnym i niezwykłym samoorganizującym zdolnościom twojego układu nerwowego marzyć o czymś. Niech stanie się to tak, jakby było „przyjemnym, pełnym życia marzeniem”. Być może nawet jeszcze dziś w nocy w twoich snach pojawią się pewne elementy tych szczególnych odczuć, dźwięków, smaków lub obrazów i będą rozkwitać bez względu na to, czy będziesz o nich świadomie myśleć, czy nie.

Nawet kiedy zaczynasz świadomie postrzegać pomieszczenie, w którym się znajdujesz, marzenie może trwać w twoich myślach. Poczuj, jak części twojego ciała dotykają krzesła albo podłogi oraz usłysz dźwięki unoszące się w powietrzu, którym oddychasz, oraz otwórz oczy, aby zobaczyć konkretne przedmioty przed sobą. A jednak w jakiś sposób elementy tego wewnętrznego hologramu zmysłowego mogą wracać do ciebie, odbijając się w zewnętrznej rzeczywistości. Zdaj sobie sprawę z tego, że tak naprawdę w swoich codziennych doświadczeniach czujesz fragmenty tej muzyki i elementy tego marzenia. Być może jeszcze dziś przy kąpieli poczujesz nagle smak, który przypomni ci tę wewnętrzną ucztę. Być może w oczach albo w głowie, albo w ruchach osoby, z którą przebywasz, dostrzeżesz swoją wizję lub usłyszysz swoją muzykę. Co szczególnie ważne, niech się to objawi w postaci twoich twórczych działań — ponieważ „usłyszenie wszystkiego razem jest zdecydowanie najlepsze”.

Wniosek

Strategia Mozarta, tak jak muzyka, którą tworzył, pełna jest organicznego bogactwa. Znajomość jego struktury może nie tylko stać się dla nas źródłem nowych spostrzeżeń dotyczących twórczości kompozytora, lecz także — poprzez uzupełnienie brakujących elementów w drodze analizy procesów innych kompozytorów i muzyków — może pomóc wspierać i doceniać

starszych oraz młodszych muzyków (a także tych, którzy muzykują amatorsko). Wreszcie może także stanowić przewodnik dotyczący tego, jak wykorzystywać wszystkie nasze poziomy neurologiczne, mobilizując także intuicję oraz zarówno nieświadome umiejętności, jak i świadome zdolności.

Bibliografia

Dilts R., *Albert Einstein. A neuro-linguistic analysis of a genius*, Dynamic Learning Publications, Ben Lomond 1990.

Dilts R., *Moshe Feldenkrais. NLP of the body*, Dynamic Learning Publications, Ben Lomond 1990.

Dilts R., *Strategies of excellence. Typing strategy*, Behavioral Engineering, Scotts Valley 1982.

Dilts R., Bandler R., Grinder J., DeLozier J., *NLP. Studium struktury subiektywnych doświadczeń*, tłum. P. Fraś, W. Sztukowski, A. Dragan, M. Szczęsny, Onepress, Gliwice 2006.

Dilts R.B., Dilts R. W., Epstein T., *Tools for dreamers. Strategies for creativity and the structure of invention*, Meta Publications, Capitola 1991, s. 96 – 104.

Dilts R., Hallbom T., Smith S., *Przekonania. Ścieżki do zdrowia i dobrobycia*, tłum. E. Kowalik, W. K. Sikorski, N. Włodarska, Metamorfoza, Warszawa 2005.

Haken H., Stadler M. (red.), *Synergetics of cognition*, Springer, Berlin 1989.

Hamburger M., *Beethoven. Letters, journals and conversations*, Pantheon Books, New York 1952.

Hindemith P., *A composer's world. Horizons and limitations*, Harvard University Press, Harvard 1952.

Holmes E., *The life of Mozart including his correspondence*, Chapman and Hall, London 1878.

O'Connor J., *Listening skills in music*, Lambent Books, London 1989.

PROGRAM PARTNERSKI

GRUPY WYDAWNICZEJ HELION



- 1. ZAREJESTRUJ SIĘ**
- 2. PREZENTUJ KSIĄŻKI**
- 3. ZBIERAJ PROWIZJĘ**

Zmień swoją stronę WWW
w działający bankomat!

Dowiedz się więcej i dołącz już dzisiaj!

<http://program-partnerski.helion.pl>

GRUPA WYDAWNICZA

 **Helion SA**

GENIUSZ TKWI W TOBIE

Wyobraź sobie, że otrzymujesz przepustkę uprawniającą do przyjrzenia się pracy najwybitniejszych osobistości ze świata rzeczywistego oraz literatury. Możesz obserwować ich niebanalny tok rozumowania i uczestniczyć w narodzinach wielkich dzieł.

Bohaterami tego tomu są Arystoteles, Sherlock Holmes, Walt Disney i Wolfgang Amadeusz Mozart. Choć interesowały ich zupełnie różne dziedziny życia, dzielą ich całe epoki, a na dodatek jeden z nich jest postacią literacką, wszyscy czterej mają coś wspólnego. Wszyscy wypracowali sobie wyjątkowo skuteczne metody analizowania i rozwiązywania problemów oraz strategie tworzenia, które nie przestają intrygować i fascynować do dziś.

Istotą serii książek *Strategie geniuszy* jest ukazanie, jak narzędzia proponowane przez NLP mogą być wykorzystywane do analizy sylwetek ważnych postaci historycznych i literackich w celu pielęgnowania Twojej kreatywności oraz doskonalenia umiejętności rozwiązywania problemów. Dzięki programowaniu neurolingwistycznemu nauczysz się uaktywniać własne pokłady genialności i wykorzystywać je w sferze osobistej oraz zawodowej.

ROBERT B. DILTS jest jednym z najbardziej znanych i wciąż tworzących trenerów programowania neurolingwistycznego (NLP). Jego osobisty wkład w rozwój tej dziedziny obejmuje wiele podstawowych technik odnoszących się do strategii poznawczych i zmiany przekonań, modelowania zachowań, strategii działań, uczenia się oraz komunikacji. Do stworzonych przez niego technik i modeli należą integracja skonfliktowanych przekonań, a także wzorce *zręcznego języka* i poziomów „neurologicznych”.

Bohaterami pozostałych tomów serii są: Albert Einstein, Zygmunt Freud, Leonardo da Vinci — i wiele innych osób, których działania wywarły znaczący wpływ na kształt współczesnego świata.

OSOBYNOŚĆ ODNOWA

Nr katalogowy: 8 6 2 7



Księgarnia internetowa:
<http://sensus.pl>



Zamówienia telefoniczne:
0 801 339900



0 601 339900

sensus

Sprawdź najnowsze promocje:
● <http://sensus.pl/promocje>
Książki najczęściej czytane:
● <http://sensus.pl/bestsellery>
Zamów informacje o nowościach:
● <http://sensus.pl/nowosci>

Helion SA
ul. Kościuszki 1c, 44-100 Gliwice
tel.: 32 230 98 63
e-mail: sensus@sensus.pl
<http://sensus.pl>

Cena 39,00 zł

ISBN 978-83-246-3641-9



9 788324 636419